

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

MUSIC EDUCATION



DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-12007>

Е. Л. ЯЗЫКОВ

Уральский государственный педагогический университет

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ МЕТОДИКИ РЕПЕТИЦИОННОЙ РАБОТЫ С ХОРОМ



Конечный результат деятельности дирижёра-хормейстера заключается в передаче слушателям музыкального произведения в «живом» звучании. Следовательно, помимо законов построения музыкального произведения, особенностей стиля, жанра, музыкального языка композитора, хормейстер должен знать секреты сугубо специфических средств и приемов хорового исполнительства, связанных с архитектурой, художественным образом и экспрессией исполняемого сочинения. При этом педагог-хормейстер должен выстраивать перспективы творческого, эстетического, эмоционального и профессионального (вокально-хорового) развития коллектива с целью достижения новых исполнительских вершин.

Несмотря на широкий круг специальных знаний и приобретённые профессиональные навыки и умения, начинающие дирижёры хора зачастую оказываются не в состоянии сразу применить их в практической работе с хоровым коллективом. Причина этого, на наш взгляд, коренится в недостаточной методической оснащённости начинающих хормейстеров, которым только предстоит связать воедино обширнейший круг знаний, изложенных в работах видных педагогов-практиков и, путём проб и ошибок, выработать свою собственную методику как вокально-хоровой репетиционной работы, так и управления хором.

Таким образом, вопросы методики вокально-хоровой репетиционной работы по-прежнему не теряют свою остроту, а практические рекомендации в этой области остаются ценным

методическим материалом для начинающих хормейстеров.

«Дирижирование как профессия – многофункциональна и представляет собой целый комплекс деятельностей, в который входит: интерпретационная (аналитическая); исполнительская (эвристическая); управляющая (реализующая); репетиционная (педагогическая) и организационная (планирующая) деятельность. ... Практика профессиональной деятельности дирижера строится в основном на психических процессах и взаимосвязанных с ними реализующих психофизиологических двигательных-информативных механизмах» [1, с. 7–8].

Специфику профессии дирижера, характеризует неординарность, непохожесть на другие виды музыкального исполнительства. В отличие от любого другого музыканта-исполнителя, будь то пианист, вокалист, скрипач или барабанщик в джазовом оркестре, дирижер не имеет непосредственного физиологического контакта со своим музыкальным инструментом, будь то пальцевый или пальцево-дыхательный контакт с материальным предметом (фортепиано, флейтой, виолончелью и др.) у инструменталистов или сугубо физиологический дыхательно-резонаторный контакт у певцов. Не прикасаясь непосредственно к источнику звука, дирижер посредством беззвучных жестов, обладающих энергетической и смысловой направленностью, передает информацию, считывая которую музыканты-исполнители, понимают его интерпретацию и связанные с ней принципы звукоизвлечения.

Таким образом, инструмент, на котором «играет» дирижер – это целый исполнитель-

ский коллектив, где каждый музыкант, если речь идет о профессиональном коллективе, является квалифицированным специалистом, имеющим свои музыкальные и эстетические вкусы, а также представления о том, как должно исполняться то или иное музыкальное произведение. Задача дирижера, как художественного руководителя и идейного вдохновителя исполнительского коллектива, убедить каждого музыканта в художественной ценности своей исполнительской трактовки, и не просто убедить, но и «зажечь», побудить к действию. Ибо действенность, убедительность и художественная образность дирижерского искусства есть продукт человеческого духа, продукт духовной сферы дирижера, куда входит не только его высокий профессионализм как музыканта, но и богатое творческое воображение, режиссерский талант, актёрское умение перевоплощаться и даже отчасти гений полководца. И чем больше развиты в личности дирижера эти свойства, тем больше будет сила его воздействия на исполнителей и слушателей.

В профессиональном хоровом коллективе качество исполнения во многом зависит как от тембровой палитры певческих голосов, так и от профессионализма каждого певца, его владения своим музыкальным инструментом, вокальной технической оснащённости. Начинающему дирижеру-хормейстеру стоит помнить, что ему придётся самому создавать свой музыкальный «инструмент». Поэтому он в первую очередь должен являться учителем пения, профессионалом, тонко разбирающимся в специфике голосообразования, специалистом, который не только не навредит голосу певца, а если речь идет о детском хоровом коллективе – неокрепшему голосовому аппарату ребенка, но и разовьет, укрепит и технически обогатит его. На первой стадии воспитание певца в хоре потребует от дирижера-хормейстера решения трех основных задач – создать необходимый исполнительский инструмент, сформировать его специфические структурные особенности; научить исполнителя играть на этом музыкальном инструменте; научить этот инструмент «играть» в ансамбле с другими участниками хорового коллектива.

Певческий голос – инструмент очень специфический. Связан он не только с физиологией человека, но и с его психологией, особенностями личности человека, его волей, коммуникативными качествами и огромным количеством других всевозможных аспектов. В работе с голосовым аппаратом есть множество сложностей, которые хормейстер не только должен учитывать в своей работе, но и четко знать, какие методы в обучении певца применить на данном этапе, исходя

из его личностных возрастных и физиологических особенностей. Поэтому работа вокального педагога во многом отлична от педагогической работы музыкантов-инструменталистов.

Методика обучения пению опирается только на слуховой анализ, что сильно усложняет задачу. Максимум, что может визуально отследить педагог и на что может тактильно воздействовать – это внешние стороны вокального инструмента, такие как постановка корпуса во время пения, дыхание, степень открытия рта и работа мышц лица поющего. Однако главной проблемой вокальной педагогики остаётся отсутствие у ученика адекватной самооценки звучания собственного голоса. Поэтому объяснение педагога основывается больше на *образах и ассоциациях*, такова специфика преподавания вокала.

В свою очередь, работа дирижера над музыкальным произведением состоит из трех основных этапов. Каждый этап имеет свою методику, отличается специфическими средствами и приемами.

На первом этапе происходит знакомство дирижёра с партитурой, образной сферой произведения, выявляются технические сложности, приходит понимание, формируется дирижёрский замысел. Второй этап работы – репетиционный процесс – является самым сложным, т. к. дирижёр, помимо сугубо музыкальных аспектов исполнительства, обязан учитывать невероятное количество моментов психологического и педагогического порядка, без которых коммуникативный акт коллективного исполнительства состояться попросту не сможет. Специфика хорового «инструмента» и все сложности его создания не снимают с дирижера ответственности за главную его миссию – творческое высокохудожественное воспроизведение созданного композитором сочинения. Психологическим фоном, на котором разворачивается взаимодействие хормейстера и хорового коллектива, является процесс общения во всех его формах и проявлениях. «И здесь далеко не последнюю роль играет трактовка и подача им произведения искусства, от чего и зависит уровень художественного общения между исполнителем и реципиентом, степень нравственного и воспитательного воздействия их исполнения на личность» [2].

Для достижения необходимых совместных переживаний, единого творческого состояния дирижёр-хормейстер должен обладать определенными коммуникативными способностями и навыками. Репетиционная техника дирижёра предполагает умение воздействовать на исполнителей как при помощи дирижёрского жеста, так и путем устных пояснений, показа голосом

верной интонации, игрой на инструменте и многими другими средствами. Главной остаётся, безусловно, сама техника дирижирования. Последняя являет собой сплав мануальной техники и языка мимики и пантомимики. К. А. Ольхов рассматривает её как язык жестов и мимики. «Техника дирижёра, – пишет он, – не просто владение пластичной жестикой, а именно язык, обращённый к живым исполнителям <...> степень её эффективности находится в непосредственной зависимости от убедительности и выразительности жестов и мимики дирижёра, которые определяют взаимопонимание в “диалоге” дирижёра и исполнителей. Заметим, что выразительность жестов и мимики дирижёра воздействует не только на исполнителей, но и на слушателей, облегчая им постижение музыки. Мимика дирижёра в сочетании с его жестами имеет всегда определенное образное значение и часто является для слушателей ценным эмоциональным толкованием сочинения» [4, с. 3]. Жест и мимику дирижёра исполнители воспринимают визуально, они сначала видят намерения дирижёра, а затем, расшифровывая исходящие от него импульсы, воспроизводят их в реальном звучании. «Чем выше квалификация исполнителей и музыкальная культура слушателей, тем требовательнее они к дирижёру, его умению “играть” на особо сложном “инструменте”. Не соответствующие жесты и мимика дирижёра воспринимаются как своеобразные фальшивые ноты. Фальшь эту “слышат”, в первую очередь, исполнители». [5, с. 43]. «Мануальная техника дирижирования, – пишет Б. Ф. Смирнов, – есть явление особого рода. Это художественная техника коммуникативного порядка. Но особенность коммуникативного языка выразительных движений состоит в том, что большинство сигналов передаются и воспринимаются быстрее, чем человек способен их осознать. Из этого следует, что мануальное искусство дирижёра воздействует на эмоционально-психическую сферу артистов оркестра преимущественно на подсознательном уровне восприятия». [6, с. 141].

Огромное значение играет выражение глаз хормейстера. Как показывают исследования, человек во время акта коммуникации воспринимает до 80% передаваемой информации исключительно по выражению глаз и выражению лица говорящего. Так и в дирижировании, ни один самый экспрессивный и выразительный жест не окажет нужного воздействия, если мимика и взгляд дирижёра не будут полностью соответствовать исполняемой музыке.

При разучивании музыкального произведения на хоровых репетициях, как правило, много

времени тратится на интонацию, правильное и единое по манере вокальное исполнение, гармонический строй, четкое произнесение поэтического текста. Как правило, камнем преткновения является строй, где сложность представляет выстраивание вертикали в аккордах. Процесс хормейстерской работы при этом зиждется на одинаковой для всех участников хора единой вокальной манере звукоизвлечения, которая, благодаря импедансу, приводит к певческому вибрато. Алгоритм действий хормейстера здесь такой:

Шаг первый. Подготовка к звукоизвлечению

Общеизвестен тот факт, что певцы должны дышать «животом». Это, так называемое, ниже-реберное или, как его по-другому называют, ниже-диафрагмальное дыхание. Каждый раз, когда певец берет дыхание, наполняет легкие кислородом, он должен одновременно надуть (выпятить) живот. Одновременно с вдохом необходимо поднять заднюю стенку мягкого нёба, после чего зафиксировать и высокую вокальную позицию, и дыхание (задержка дыхания).

Наличие высокой вокальной позиции (высокой певческой форманты) обязательно. Причем, чем выше нота, тем выше позиция. Для правильности ее формирования нужно не просто зевать (формировать зевок), необходимо удивиться (увидеть раду, милого щеночка и т. д.). Только в этом случае поднимется так нужная нам задняя стенка мягкого нёба. Чем выше нота – больше должно быть удивление, которое должно сохраняться до конца певческой фразы. Позволим себе ещё раз акцентировать внимание на том, что в вокальной педагогике очень многие объяснения, касающиеся вокальной техники, основаны на образных сравнениях и ассоциациях. Но стоит заметить, что ассоциативный ряд, как и ощущения у каждого певца могут различаться и задача педагога-вокалиста подобрать нужный ключик к каждому певцу индивидуально.

Давайте разберемся, для чего певец должен удивиться, зафиксировать удивление и удерживать его до конца певческой фразы. Дело в том, что наш организм, как и все сущее, представляет собой физическое тело и подчиняется законам физики. Поэтому, когда в процессе звукоизвлечения мы нажимаем на диафрагму, создается давление и воздух в поисках выхода устремляется вверх, что естественно, т. к. отверстиями для входа и выхода воздуха является рот и нос, которые расположены у человека выше легких. Проходя через гортань, где находятся голосовые связки, воздух давит на них, связки смыкаются, начинают колебаться, вследствие чего рождается звук. Дальше звуковой поток вместе с воздухом

устремляется вверх и попадает, даже при поднятом мягком нёбе, в твердые и глухие кости, являющиеся частями черепной коробки, такие, как макушка и затылок.

Здесь можно провести аналогию певческого голоса со струнными инструментами. Так, связки являются струнами, при нажиме на которые рождается звук, кости человека, также как деревянные части деки у гитары или скрипки, являются резонаторами, воздух, находящийся внутри деки в заданной конфигурацией музыкального инструмента объёмом и создающий колебания звуковой волны после прикосновения к струне, схож с воздухом, находящимся в ротовой полости певца.

В вокальной педагогике давно известен тот факт, что лицевые части головы, такие как кости лба, кости гайморовых полостей, передние зубы и твёрдое нёбо, или так называемая «певческая маска», являются более звонкими резонаторами и именно в эти резонаторы необходимо посылать звук для его усиления. Но по законам физики, так же как стрела, пущенная из лука, не сможет кардинально изменить траекторию своего полёта, так и звуковой поток, движется в одном направлении. Изменить направление в обоих случаях способно препятствие, вследствие чего происходит рикошет, отражение и изменение траектории движения. В случае со стрелой, это может быть скала или латы всадника, в случае с вокальной позицией, это именно задняя стенка (задняя часть) мягкого нёба, отражаясь от которой звуковой поток меняет свое направление и устремляется в «певческую маску».

Шаг второй. Атака звука.

Певческая работа голосового аппарата

Момент звукоизвлечения или атака звука состоит из трех основных моментов, которые требуют выполнения певцом за долю секунды:

1. остро и несильно нажимаем на диафрагму (так же энергично и с той же, (не большей) силой, как в песне Merlin Monroe «I Wanna Be Loved By You» на словах – «Boop-boop-be-doop!»). Другая ассоциация – при игре в волейбол, пальцами принимаем и переправляем через сетку волейбольный мяч);
2. немного отпускаем, расслабляем дыхание;
3. добавляем дыхание до формирования *импеданса* и возникновения певческого *вибрато*. Необходимо на отпущенном свободном дыхании значительно добавить давление на диафрагму (в 5-15 раз, в зависимости от динамики и высоты ноты).

Конечно, дирижёр-хормейстер должен иметь чёткое представление об импедансе. Этот термин был введен в вокальную педагогику Ра-

улем Юссоном. Означает он возникновение воздушного столба, певческой опоры, благодаря возникновению в надсвязочном пространстве сопротивления порциям воздуха, прорывающимся во время раскрытия голосовой щели. [7.] Надсвязочное давление возникает, благодаря комплексному сопротивлению воздушно-звукового потока. Правильное попадание в позицию даже при пении широких гласных создает давление, благодаря которому звук с силой прорывается через узкую щель, создается пробка (эффект рупора), в результате которой часть воздуха вместе со звуковым потоком под большим давлением (словно камень из катапульты) устремляется вперед, в зал. Весь оставшийся воздух, попавший в надсвязочное пространство, начинает давить вниз и в стороны в поисках выхода. Создается сопротивление подсвязочному давлению воздушной струи, в результате чего, при нахождении певцом правильного баланса между подсвязочным и надсвязочным давлением воздуха образуется воздушный столб (певческая опора), заставляющий голосовые связки колебаться с определённой скоростью и частотой, что ведёт к возникновению певческого вибрата.

Выше мы говорили о том, что человеческий организм представляет собой физическое тело, подчиняющееся законам физики. Однако многое в работе певца строится на его индивидуальных физиологических ощущениях, следовательно, есть моменты, которые формально противоречат законам физики в плане ощущений во время звукоизвлечения, опоры на дыхание, исполнения высоких нот и т. д. Вот некоторые из них:

- чем дальше, тем ближе;
- чем выше, тем ниже;
- чем шире, тем уже.

Первый пункт – «чем дальше, тем ближе» основан на постулате, что пение – это облагороженный крик, или, как его обозначает известный вокальный педагог Мария Струве, «организованный крик». Чем больше давление создаётся дыханием в тесном взаимодействии с высокой певческой формантой, тем полётнее и острее становится звук.

При формировании верхних нот большое значение играет добавление объёма за счёт расширения глотки. Сохраняя высокую позицию, необходимо улыбнуться и петь на улыбке. Тогда возникает внутреннее ощущение, что звук идет очень узко сначала вперед, потом, как будто бумерангом, за долю секунды возвращается назад, в пустой и, кажущийся по внутренним ощущениям певца, очень объемный затылок, после чего как-бы вытягивается вверх (здесь применима ассоциация с парусом, воздушным шаром,

Мюнхгаузеном, вытаскивающим себя за косичку из болота). Такое ощущение звукоизвлечения в вокальной педагогике называется *протока*.

Второй пункт – «чем выше, тем ниже» основан на сопротивлении психологии человека. Когда певец берёт высокие ноты, человеческая психика начинает настраивать организм на то, чтобы он дотянулся, достать эти ноты, так же, как мы тянемся за яблоком на ветке дерева. В результате гортань, которой для правильного звукоизвлечения надлежит оставаться внизу, начинает подниматься вверх, воздушное надсвязочное пространство («дека») более чем наполовину схлопывается и звук становится не только бедным по тембру, но и фальшивым. Возникает так называемая позиционная фальшь. Во избежание данного психофизического эффекта, необходимо при пении высоких нот принудить себя думать, что поешь вниз, причём очень низкие ноты. Здесь уместны такие ассоциации, как «борец сумо», «лифт», который движется вверх, а ты при этом стоишь на месте, выносные опоры автокрана или автопогрузчика. Другими словами, при движении вверх, необходимо как бы врасти в землю.

Третий пункт – «чем шире, тем уже» основан на формировании высокой певческой форманты. Речь идет об улыбке, которая натягивает как внешние мышцы лица, так и внутренние мышцы глотки и мягкого нёба. Если в низком и среднем певческом диапазоне достаточно небольшой улыбки (здесь можно провести зрительную ассоциацию с великой актрисой Фаиной Раневской в к/ф «Золушка» и ряде других), то чем выше нота, которую предстоит взять певцу, тем шире должна быть улыбка и, соответственно, больше натяжение мышц. Звук на верхних нотах при этом формируется позиционно узким, острым и интонационно высоким. С другой стороны, объём, который создаётся не только при правильном зевке и хорошо опущенной (при этом свободной и не зажатой) нижней челюсти, но и при натяжении мышц при помощи улыбки, позволяет создать большой объём в надсвязочном пространстве, что прекрасно удерживает не только вокальную позицию, но и создаёт микстовое звучание, позволяющее включить грудной резонатор певца. Здесь уместно применять упражнения из фонетического метода развития голоса В. В. Емельянова «добрая мышка – злая кошка». Во время исполнения верхних нот должен быть «гибрид мышшки и кошки» [8]. «Радуга», «бутончик – розочка – бутончик», «мычание коровы», «кудахтанье курицы (курятник)» или «разговор орангутанга», «лай собаки» – эти пункты также основаны на ассоциациях, но, в отличие от трёх предыдущих пунктов, не противоречат законам

физики. Однако, в нашей авторской методике они также имеют постоянное применение как в работе с вокалистами, так и в работе с хором. Суть их заключается в следующем:

- в «первом шаге» мы уже говорили о том, что для поднятия задней стенки мягкого нёба необходимо удивление. Здесь удивление рассматривается несколько в ином аспекте. Если мелодия во фразе движется снизу вверх, во время вдоха необходимо удивиться в позиции верхней ноты, и даже чуть выше. При этом нижние ноты фразы должны петься также в позиции верхней ноты. Так мы формируем во фразе высокую певческую форманту; Ассоциативный ряд – «радуга». (Когда человек внезапно видит красивую радугу, автоматически поднимается задняя стенка мягкого нёба и происходит задержка дыхания, т. е. формируется правильная вокальная позиция);
- когда движение мелодии во фразе идёт вверх, сохраняя высокую певческую позицию, постепенно (если движение вверх поступенное) или более кардинально (если во фразе наблюдается скачок на широкий интервал), расширяем глотку путём опускания нижней челюсти и широкой улыбки. Задняя стенка мягкого нёба при этом как будто прорастает наверх (ощущение «протоки»). Если движение мелодии идёт сверху вниз – поём верхние ноты на широкой глотке, при движении вниз постепенно сужаем её, уменьшая натяжение мышц за счёт улыбки и небольшого поднятия нижней челюсти. Ассоциативный ряд в этом пункте «бутончик – розочка – бутончик», либо «маленькое сердечко – большое сердце – маленькое сердечко», где верхушка «сердечка» ассоциируется с высокой позицией и остаётся постоянно поднятой и неизменной. Увеличивается только размер (объём) самого «сердечка»;
- последний пункт связан с дыханием. Длинные ноты, как в ассоциативном ряду, так и по физиологии звукоизвлечения (давление на диафрагму) связаны с мычанием коровы. Короткие ноты сопоставимы как по образу, так и по манере работы диафрагмы с кудактаньем курицы или звуками, издаваемыми орангутангом (кому в ассоциативном ряду что ближе). Отрывистые и громкие ноты, где предусмотрен акцент, sforцандо, и по ассоциации, и по физиологической манере звукоизвлечения схожи с лаем собаки.

Первый и второй шаг применительны к сольному пению. Что же касается ансамблевого или

хорового исполнительства, необходимо научить коллектив еще некоторым моментам исполнения, которые составляют третий шаг.

Шаг третий. Чистота интонации в хоровой партии.

Выстраивание вертикали в аккордах

Интонация каждого артиста хора и, следовательно, интонационная чистота хоровой партии зависят от единой вокальной манеры певцов. Но единая вокальная манера сама по себе не приведёт к чистоте интонации в хоровой партии и, тем более, не даст чистого ансамблевого звучания. Основой всего здесь является «чувство локтя», единое ощущение каждым певцом внутридолевой пульсации и фразировки, которая, за редким исключением, строится так же, как фразы в разговорной речи и имеет свои агогические принципы построения. Слаженное звучание каждой хоровой партии дает предпосылки к хорошему строю и ансамблю в звучании всего коллектива.

Разберём эту последовательность действий более подробно.

Третий шаг состоит из двух частей. Одна из них статическая, другая динамическая.

Полностью применяем *шаг первый* и *шаг второй*, касающиеся подготовки к звукоизвлечению и атаки звука, импеданса и певческого вибрато. Но при этом, добавляем к описанным во втором шаге правилам – нажать на дыхание, отпустить, добавить нажим на диафрагму – четвертое важное правило – необходимо *отслушать* возникший интервал или аккорд. Все эти четыре правила всем певцам хора необходимо выполнить очень быстро, за долю секунды. Что важно, певческое вибрато является обязательным условием, необходимым для достижения чистой интонации в случаях, когда одновременно поют два человека и более. А так как человеческий голос является не темперированным инструментом, то в ансамблевом звучании часто возникают различного рода интонационные неточности, связанные с небольшим завышением или занижением исполняемой ноты. Певческое вибрато является звуковысотным колебанием (до восьмой тона вверх и до восьмой тона вниз), поэтому оно сглаживает все неточности в исполнении унисона, что связано со свойствами человеческого слуха, который в ансамблевом звучании воспринимает середину вибрато, т. е. чистый звук.

Одним из самых важных звеньев музыкальной фразы является темпоритм, который по праву здесь делит главенствующую роль с мелодией, при этом, в отличие от мелодии, может быть полностью независимым, тогда как мелодия без ритма существовать не может. Вну-

тренним наполнением темпоритма является *пульсация*. Внутридолевая пульсация наполняет музыку дыханием, эмоциональным и чувственным содержанием, а также, что немаловажно, позволяет исполнителям держать единый темп, и одновременно, как один, выполнять все агогические ускорения и замедления внутри темпа.

Музыкальная фраза строится по тем же принципам, что и фраза в разговорной речи. Когда мы выражаем свою мысль, фразу в разговорной речи мы выстраиваем так, что в ней есть смысловая эмфаза, к которой и ведётся все интонационное построение. В этом слове есть ударный слог, который, как правило, и является кульминацией фразы. Подход к кульминации фразы мы выделяем усилением динамики голоса и ускорением темпа произношения слогов в словах. Выделив при помощи интонации и темпа важное по смыслу слово, мы уменьшаем динамику и замедляем темп. В музыкальной фразе такие ускорения и замедления в пределах одного темпа называются *агогика*.

Агогика (от др.-греч. ἀγωγή — увод, унесение), в музыкальном исполнительском искусстве – небольшие отклонения (замедления, ускорения) от темпа и метра, подчинённые целям художественной выразительности. Термин введён Хуго Риманом в 1884 году. Эти отклонения не изменяют значения нот, образующих ритмический рисунок (хотя по величине они могут быть достаточно длительными), и в нотной записи, как правило, не фиксируются (см. об этом подробнее [9]). Агогика является важной составляющей фразы как таковой и непременно должна учитываться при исполнении музыки.

Хор должен петь четко и слаженно, как часы. В противном случае, даже при правильном интонировании и наличии вибрато аккорд не выстроится, ибо голос человека является неальтерированным музыкальным инструментом и имеет неповторимые индивидуальные особенности строения. Ощущение певцами внутридолевой пульсации и одинаковое, без малейших темповых неточностей, исполнение агогических отклонений, вкуче с формированием певческого вибрато и хороший слуховой контроль позволят выстроить вертикаль в аккордах, в результате чего звучание хора будет интонационно идеально чистым, а хоровой коллектив по звучанию будет напоминать звучание органа.

Следует отметить, что одновременное формирование певческого вибрато и его отслушивание, является лишь одной стороной медали. Вследствие своей статичности, этот процесс тормозит музыкальную мысль и движение во фразе и является, пусть важной, но все-таки технической стороной процесса. Второй, более важной

стороной медали является сама музыкальная мысль, пронизанная сквозным развитием, живым дыханием и пульсом и имеющая агогическую нюансировку. Поэтому выработка одновременного вибрато в хоре, как сугубо техническая сторона, должна осуществляться на первом этапе работы над хоровым произведением.

Также следует помнить, что подготовка к такому звукоизвлечению, особенно в момент вдоха, требует определенного времени. Хоровой дирижер должен учитывать его в трактовке музыкального произведения, выбирая темп исполнения.

Певческое вибрато в хоре, особенно, если это детский хор, – задача очень сложная, т. к. связана не только с физиологическими особенностями каждого певца, но и с возрастными особенностями, в силу которых далеко не каждый ребенок сможет выдать необходимый объем дыхания, нужную энергетику, связать воедино многие певческие параметры, основанные на ассоциациях и собственных ощущениях. Поэтому будет достаточно небольших звуковысотных колебаний, которые тем не менее все равно приведут к чистоте интонации в партии и выстраивании вертикали в интервалах и аккордах.

Описанная выше методика является авторской. Она многократно, в течение многих лет применялась с разными хоровыми коллективами – детскими, студенческими, профессиональными, а также в постановке голоса певцов как академического, так и эстрадного направления и неизменно давала высокий профессиональный результат.

Прийти к единому знаменателю – задача трудная и требует большого внимания как от дирижера-хормейстера, так и от каждого певца хора. Мягкое нёбо, дыхание, артикуляция, импеданс, динамика, штрихи, темп, образное окрашивание слова и, конечно, слышание своей партии и верная интонация – все эти трудности сопряжены с физической и психологической активностью каждого участника коллектива. Поэтому часто случаются неточности, связанные с невнимательностью, утомляемостью, психологическим и физическим состоянием каждого артиста хора, вследствие чего в исполнении начинает страдать интонация, метроритм, ухудшается тембральная яркость хорового звучания. И здесь на помощь дирижеру приходит *образ*, заложенный в музыке композитором (творческим тандемом).

Образ – вот квинтэссенция любого исполнительского искусства. Как только певцы в хоре начинают работать над образом и, как один, погружаются в образную сферу сочинения, сопереживают, отдают себя полностью, без остат-

ка, происходит чудо. Даже при достаточной «сырости» в освоении музыкального материала все как по мановению волшебной палочки становится на свои места. Голоса начинают звучать тембрально насыщенно и красиво, слово произносится так эмоционально и с таким чувством меры, что берет за душу. Строй, штрих, стиль, аутентичность исполнения, агогические и динамические отклонения – все приводится к единому знаменателю. Что такое истинное искусство? Это, в первую очередь, чувство меры. Как, с какой интонацией артист со сцены должен произнести свой монолог, чтобы найти отклик в душе у зрителя? Как и с какой силой должен прикоснуться к клавише пианист, чтобы эта нота среди тысяч других, составляющих музыкальное произведение по динамике, штриху, тембру и многим другим параметрам была той правдой, которая заставляет трепетать? Из миллионов вариантов это одна интонация и одно прикосновение. Талантливые и даже гениальные музыканты, артисты театра и кино, живописцы и зодчие нашли то чувство меры, и нашли, на наш взгляд, благодаря уникальному дару погружения, отчасти, в бессознательное, но прекрасное творчество. Этот феномен можно назвать как угодно – связью с космосом, Божественным откровением, доступом к информации Вселенского разума. Это все из разряда необъяснимого, непостижимого, но постоянно манящего человеческого воображение. Данный метод коммуникативного воздействия посредством произведений искусства не поддается логическому объяснению, но он действует, и не раз за короткий промежуток времени приводил к хорошим профессиональным результатам.

В подтверждение наших слов можно привести высказывание К. С. Станиславского: «...общечеловеческие законы творчества, поддающиеся нашему сознанию, не очень многочисленны, их роль не так почётна и ограничивается служебными задачами; но тем не менее эти доступные сознанию законы природы должны быть изучены каждым артистом, так как только через них можно пускать в ход сверхсознательный творческий аппарат, сущность которого, по видимому, навсегда останется для нас чудодейственной. Чем гениальнее артист, тем эта тайна больше и таинственнее, и тем нужнее ему технические приемы творчества, доступные сознанию, для воздействия на скрытые в нем тайны сверхсознания, где почитает вдохновение. Вот эти-то элементарные психо-физические и психологические законы до сих пор еще как следует не изучены. ... Разве артисты изучают свое искусство, его природу? Нет. Они изучают, как играется та или иная роль, а не то, как она органически творится. Ремесло акте-

ра учит как входить на сцену и играть. *А истинное искусство должно учить как сознательно возбуждать в себе бессознательную творческую природу для сверхсознательного органического творчества»* [10, с. 405–406].

В данной статье мы изложили лишь некоторые вопросы методики репетиционной работы

дирижёра-хормейстера, методики, основанной на практике работы с хоровыми коллективами. Надеемся, что овладение этими знаниями сыграют позитивную роль как в профессиональном росте и становлении творческого коллектива, так и в эстетическом и нравственном развитии личности музыкантов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ержемский Г.* Психология дирижирования: Некоторые вопросы исполнительского и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом. М.: Музыка, 1988. 80 с.

2. *Языков Е.* Художественное общение как один из базовых компонентов хормейстерской подготовки учителя музыки // Дирижерско-хоровая подготовка студентов–бакалавров профиля «Музыкальное образование» в педагогическом вузе: сб. науч. трудов / гл. ред. К. П. Матвеева. Екатеринбург, 2017. С. 85–95.

3. *Мусин И.* О воспитании дирижера: Очерки. Л.: Музыка, 1987. 247 с.

4. *Ольхов К.* О дирижерском жесте и его элементах: Хоровое искусство. Л.: Музыка, 1967.

5. *Пигров К.* Руководство хором. М.: Музыка, 1964. 220 с.

6. *Смирнов Б.* Дирижерско-симфоническое искусство: Музык.-эстет. и соц.-психол. аспекты: Моногр. СПб.: Композитор, 2003. 295 с.

7. *Юссон Р.* Певческий голос. Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса. М.: Музыка, 1974. 264 с.

8. *Емельянов В.* Фонопедический метод формирования певческого голосообразования: Метод. рекомендации для учителей музыки / В. В. Емельянов; Отв. ред. Л. П. Маслова; Новосибир. обл. ин-т усоверш. учителей. Новосибирск: Наука: Сиб. отд-ние, 1991. 39 с.

9. *Риман Г.* Музыкальный словарь / Пер. Б. Юргенсон. М.: Директмедиа Паблишинг, 2008. 10440 с. [Электронная версия].

10. *Станиславский К.* Собрание сочинений в восьми томах. Том 1: Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1954. 516 с.

REFERENCES

1. *Erzhemskij G.* Psihologiya dirizhirovaniya: Nekotorye voprosy ispolnitel'skogo i tvorcheskogo vzaimodejstviya dirizhera s muzykal'nym kollektivom [Psychology of conducting: Some questions of performing and creative interaction of the conductor with the musical collective]. Moscow: Muzyka, 1988. 80 p.

2. *Yazykov E.* Hudozhestvennoe obshchenie kak odin iz bazovykh komponentov hormeisterskoj podgotovki uchitelya muzyki [Artistic communication as one of the basic components of choirmaster music teacher training] // Dirizhersko-horovaya podgotovka studentov–bakalavrov profilya «Muzykal'noe obrazovanie» v pedagogicheskom vuze: sb. nauch. trudov / ed. by K. P. Matveeva. Ekaterinburg, 2017. P. 85 – 95.

3. *Musin I.* O vospitanii dirizhera: Ocherki [About the education of the conductor: Essays]. Leningrad: Muzyka, 1987. 247 p.

4. *Ol'hov K.* O dirizherskom zheste i ego elementah: Horovoe iskusstvo [About the conductor's gesture and its elements: Choral art]. Leningrad: Muzyka. 1967.

5. *Pigrov K.* Rukovodstvo horom [Conducting the choir]. Moscow: Muzyka. 1964.

6. *Smirnov B.* Dirizhersko-simfonicheskoe iskusstvo [Conducting and Symphonic Art]: Muzyk.-estet. i soc.-psihol. aspekty: Monograph. S.-Petersburg: Kompozitor, 2003. 295 p.

7. *Yusson R.* Pevcheskij golos. Issledovanie osnovnykh fiziologicheskikh i akusticheskikh yavlenij pevcheskogo golosa [Singing voice. The study of the basic physiological and acoustic phenomena of the singing voice]. Moscow: Muzyka, 1974. 264 p.

8. *Emel'yanov V.* Fonopedicheskij metod formirovaniya pevcheskogo golosoobrazovaniya: Metod. rekomendacii dlya uchitelej muzyki [Phonopedic method for the formation of vocal vocation: Method. recommendations for music teachers] / ed. by L. P. Maslova; Novosib. obl. in-t usoversh. uchitelej. Novosibirsk : Nauka : Sib. otd-nie, 1991. 39 p.

9. *Riman G.* Muzykal'nyj slovar' [Musical dictionary] / Tr. by B. Yurgenson. Moscow: Direktmedia PH, 2008. 10440 p. [E-Book].

10. *Stanislavskij K.* Sbranie sochinenij v vos'mi tomah. Tom 1: Moya zhizn' v iskusstve [Collected Works in eight volumes. Volume 1: My life in art]. Moscow: Iskusstvo, 1954. 516 p.

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ МЕТОДИКИ РЕПЕТИЦИОННОЙ РАБОТЫ С ХОРОМ

Целью данной статьи является выявление некоторых методических аспектов, связанных с особенностями репетиционной работы дирижёра-хормейстера с хоровым коллективом. На основе анализа специфики деятельности дирижёра-хормейстера, которая зиждется на существенном отличии от других видов музыкального исполнительства, определяется круг методических важных направлений вокально-хоровой работы. Главной отличительной особенностью хорового искусства, как вида музыкального исполнительства, является коллективный характер, поэтому задачей руководителя хора является создание и настройка инструмента, состоящего из живых людей, инструментом которых является певческий голос. Вокальный аппарат певца – механизм тонкий и сложный, подверженный различным влияниям как физиологического, так и психологического порядка, поэтому хормейстер в первую очередь должен

быть педагогом-вокалистом, хорошо разбирающимся в специфике голосообразования, учитывать возрастные и физиологические особенности певца. Также он должен владеть методами вокально-хоровой работы, направленными на вокальный, гармонический, динамический и артикуляционный ансамбль, иметь хорошо продуманный, методически выверенный и адаптированный к возрастным особенностям участников коллектива алгоритм профессиональных действий. Новизна статьи состоит в раскрытии авторской методики, основанной на многолетней практике работы с хоровыми коллективами, основная цель которой – вокальный, гармонический (выстраивание гармонической вертикали) и ритмический ансамбль в хоре.

Ключевые слова: Специфика, хор, дирижёр-хормейстер, методика работы, репетиционный процесс, певческий голос, звукоизвлечение, музыкальный образ

SOME QUESTIONS OF THE METHODOLOGY OF CHOIR REHEARSALS

The purpose of this article is to identify some methodological aspects related to the peculiarities of the rehearsal work of the conductor-choirmaster with the choir. Based on the analysis of the specifics of the conductor-choirmaster, which is based on a significant difference from other types of musical performance, determined the range of methodological important areas of vocal and choral work. The main distinctive feature of choral art, as a kind of musical performance, is a collective character, so the task of the head of the choir is to create and configure an instrument consisting of living people, the instrument of which is the singing voice. The vocal apparatus of the singer is a subtle and complex mechanism, subject to various influences of both physiological and psychological order, so the choirmaster should first of all be a

teacher-vocalist, well versed in the specifics of voice formation, take into account the age and physiological characteristics of the singer. He should also know the methods of vocal and choral work aimed at vocal, harmonic, dynamic and articulation ensemble, have a well-thought-out, methodically verified and adapted to the age characteristics of the participants of the collective algorithm of professional actions. The novelty of the article consists in the disclosure of the author's technique based on years of practice with choral groups, the main purpose of which is vocal, harmonic (building a harmonic vertical) and rhythmic ensemble in the choir.

Keywords: Specificity, choir, conductor-choirmaster, working methods, rehearsal process, singing voice, sound production, musical image.

Языков Евгений Леонидович

профессор кафедры музыкального образования
Уральский государственный педагогический университет

Россия, 620017, Екатеринбург

e-mail: yazikov.e@mail.ru

Evgeny L. Yazykov

Professor of the Department of music education
the Ural State Pedagogical University

Russia, 620017, Yekaterinburg

e-mail: yazikov.e@mail.ru