

III всероссийская научно-практическая студенческая конференция

«Теория и практика дирижерского искусства»

12 ноября 2022, Санкт-Петербург, СПбГИК

сборник материалов

Оглавление

Аришина Елена Николаевна. Организация любительских хоровых коллективов и особенности работы с ними.....	3
Астахова Дарья Денисовна. Детская хоровая музыка А. Пярта.....	10
Барабаш Татьяна Владимировна. Функция грудного резонирования в формировании певческого голоса.....	15
Бичёвина Анна Владимировна. Роль духовной музыки в репертуаре детского хора.....	22
Ваган Михаил Андреевич. Особенности исполнения западноевропейской духовной музыки на примерах сочинений эпохи Ренессанса: анализ диалектических принципов.....	26
Гохлейтнер Виктория Андреевна. Психолого-педагогические особенности деятельности начинающего дирижера в детском хоровом коллективе.....	32
Жинко Анна Олеговна. Профессиональное академическое хоровое исполнительство Беларуси на современном этапе.....	37
Кирпичева Александра Игоревна. Основные принципы хоровой работы с мальчиками в период мутации.....	44
Кобзова Алёна Николаевна. Система К. С. Станиславского в аспекте расширения возможностей невербального воспитания дирижера.....	48
Кокина Ольга Сергеевна. Формирование исполнительской культуры детского хорового коллектива в системе дополнительного музыкального образования.....	53
Колокольцев Давид Игоревич. Певческая культура дораскольной Руси как основание русской хоровой духовной музыки.....	57
Константинова Анна Сергеевна. Гигиена голоса артиста хора.....	63
Кузнецова Анна Сергеевна. Особенности и специфика работы в хоре Санкт-Петербургского университета.....	67
Лобанова Анна Вадимовна. Освещение вопросов любительского хорового исполнительства в трудах педагогов кафедры академического хора СПбГИК.....	72
Мальцева Татьяна Александровна. Невербальные средства обогащения нравственно-этического опыта учащихся в процессе вокально-хорового обучения.....	78
Михайлова Екатерина Владимировна. «Основы дирижирования» в учебных программах ДШИ. Цели и задачи в обучении.....	84
Пецевич Александра Анатольевна. Особенности музыкального языка в духовных сочинениях Леонарда Бернстайна на примере «Чичестерских псалмов».....	89
Синиченкова Евгения Васильевна. Вокальная работа с детским хором, как важный элемент постановки хоровой звучности.....	93

Тугушева Анастасия Вячеславовна. Вклад Л.Г. Вохмянина в хоровое искусство Самарской области.....	96
Чуркина Виктория Евгеньевна. «Влияние европейских традиций вокальных школ на развитие русской хоровой культуры»	100

Аришина Елена Николаевна. Организация любительских хоровых коллективов и особенности работы с ними

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский
государственный институт культуры»,
студент бакалавриата
arishina.1999@mail.ru
Научный руководитель:
Добровольская Виктория Леонидовна,
доцент

Самым демократичным и доступным для любого человека видом музыкального творчества является любительское хоровое музицирование. Пение в самодеятельных хоровых коллективах – одна из возможностей для реализации творческого потенциала человека, его саморазвития, осознания своего «я» в окружающем мире. Любой человек, приобщаясь к хоровому исполнительству, с одной стороны, получает возможность соприкоснуться с музыкальной культурой в принципе, а с другой – реализует собственную потребность в самоактуализации в музыкальном творчестве.

Любительские хоровые коллективы – одна из форм художественного творчества, особенно доступная человеку без специального музыкального образования. С давних времён любительское хоровое творчество пользовалось большой популярностью. Особо актуально оно стало в советское время с расцветом массовой песни. Тогда хоровые коллективы существовали почти при каждой организации, казалось бы, даже самой не творческой (Мужской народный академический хор таксистов при Доме культуры «Таксомотор», г. Сочи).¹

В современном мире любительские хоровые коллективы также популярны. Они могут быть академическими (детскими, женскими, мужскими, смешанными), народными, эстрадными, ансамблем песни и пляски и пр. Существуют они аналогично при различных организациях: хор при ВУЗе, при банке, при заводе, при фирме, при общеобразовательной школе, при ДК и др. Одним из самых необычных коллективов современности является Академический хор Московского метрополитена (худ. руководитель Борис Тараканов).

Любительские хоровые коллективы различаются по типу (клубное формирование/кружок/студия; студенческий хор при немусыкальном учебном заведении, хор ветеранов и пр.) и составу (детский, женский, смешанный).

Одними из знаменитых современных любительских хоровых коллективов являются:

¹ Основан в 1963 г., организовал директор таксопарка – Иван Драганов, большой любитель хорового пения. С хором в свое время работали известные в городе хормейстеры – А. Лаптев, Р. Джахая, А. Малюта. Долгое время творческому коллективу уделяли внимание и выдающиеся деятели хорового искусства – народный артист СССР К.Птица, профессор А. Ермакова, доцент Б.Тевлин).

- женские коллективы: «Народный хор русской песни», г. Рыбинск (руководитель Н.М. Шевлякова, Заслуженный работник культуры РФ); народный ансамбль «Напевы России», Забайкальский край, пгт Первомайский (руководитель А.И. Тищенко); женский камерный хор «Людмила», г. Самара (руководитель В.П. Навротская) и др.

- смешанные коллективы: «Народный хор ветеранов труда», г. Элиста (руководитель О.Н. Щелухина); Российско-китайский любительский хор, г. Санкт-Петербург (руководитель В.Л. Добровольская); Хор любителей им. Кудрявцевой, г. Санкт-Петербург (руководители - Е.А. Артюшкина; И.О. Андрякова) и др.

- детские коллективы: детский хор «Эльф», г. Москва (руководитель Е.А. Золотова); Большой детский хор Всесоюзного радио и Центрального телевидения им. В.С. Попова (руководитель Г.А. Журавлёв);

Большой популярностью в наше время также пользуются студенческие хоры при немзыкальном учебном заведении: камерный хор СПбГАСУ, г. Санкт-Петербург (руководитель О.Н. Кислицкая); Академический хор «ЛЭТИ», г. Санкт-Петербург (руководитель Е.Л. Касьянова); хор СПбГУ, г. Санкт-Петербург (руководитель Э.Е. Кротман); хор «Апрель», г. Самара (руководитель – М.Л. Платонова); Академический большой хор РГГУ, г. Москва (руководитель Б.И. Тараканов); Мужской хор МИФИ, г. Москва (руководитель Н.В. Малявина) и др.

Руководство любительским хором — сложная и ответственная работа, имеющая определенные особенности. Помимо организации систематической репетиционной и концертно-исполнительской деятельности дирижёру важно понимать, что в любительском хоре люди занимаются в свободное от основной трудовой деятельности время, поэтому занятия должны приносить радость и заряжать положительной энергией всех участников коллектива. Также с этим фактором связан выбор времени репетиций – предпочтительно вечернее время (примерно с 18.30) будних дней, когда основная работа/учеба хористов закончена, либо выходные дни. Руководителю следует найти грамотный музыкально-педагогический подход, без которого коллектив не сможет добиться высоких художественных результатов, взаимопонимания участников. Немаловажным аспектом руководства любительским хором являются создание творческой атмосферы и формирование нравственно-психологического климата.

Становится понятно, что для творческого развития коллектива необходимо выстроить такие человеческие отношения между участниками и руководителем, которые будут способствовать поддержанию интереса общения, создадут мотивацию для занятий в творческом коллективе, окажут содействие каждому певцу в реализации собственных потребностей. Коммуникативные отношения – одна из главных составляющих повышения результативности творческой деятельности любительского коллектива. Одна из главных задач успешного развития любительского хорового коллектива — воспитание уважительного отношения участников хора друг к другу, потребности в совместном общении, в певческой деятельности. Вместе с тем,

нужно заметить, что указанная выше задача, не может быть решена в ходе нескольких репетиций. Такая работа потребует длительный временной период, месяцы, а иногда и годы. Но, для того, чтобы у участника коллектива сформировалась подлинная увлечённость хоровым пением, сложилась уверенность в собственных творческих возможностях, необходима и серьезная, на высоком уровне вокально-техническая работа, эмоциональная настройка хора, создание певческого ансамбля, а также возможность показать свои достижения и успехи в публичном выступлении, например, на концерте. Поэтому, перед руководителем стоят непростые задачи, решение которых необходимо:

- внимательно относиться к каждому участнику хора, знать их трудности и заботы;
- уметь добрым советом и конкретным делом помочь членам хорового коллектива;
- беззаветно любить не только хоровое искусство, но и хормейстерскую работу;
- воспитывать у певцов хороший художественный вкус, любовь к хоровому искусству;
- грамотно и ответственно вести учебно-вокальную работу, концертно-организационную деятельность.

Таким образом, при работе с любительским хоровым коллективом необходимо помнить о следующих пунктах: организация, воспитание, музыкальная подготовка (вокально-хоровые, теоретические и исполнительские навыки), концертная деятельность. Рассмотрим каждый из пунктов более детально:

1. Организация

Огромную часть работы в любых любительских коллективах занимает вопрос организации. Т.к. самодеятельные хоры создаются при различных учреждениях: ВУЗах, домах и дворцах культуры, культурных центрах и ассоциациях и т.д., то организация работы в коллективе может осуществляться двумя путями, каждый из которых имеет свои особенности:

1) Вы становитесь руководителем давно существующего коллектива

«Впервые придя в новый для тебя хор, не забывай, что он жил до тебя своей жизнью, своими привычками и традициями. Остерегись слишком поспешно их разрушать: присмотришься, оставь все хорошее, а плохое постепенно замени лучшим» - П.Г. Чесноков [7. с. 238].

В этом случае хормейстеру необходимо подстраиваться под уже существующее расписание, традиции, особенности коллектива. Важно не нарушать привычного образа жизни коллектива, внедрять новое постепенно и аккуратно. Необходимо сохранить основной контингент хористов, продолжая при этом работу по привлечению новых участников коллектива.

При внедрении чего-то нового важно не принуждать участников коллектива, а предложить им поучаствовать в новом проекте по собственному желанию. Это позволит каждому человеку чувствовать свободу выбора и

устранит дискомфорт, связанный со сменой руководителя. Процесс привыкания хористов к новому педагогу зависит от опыта хормейстера, его профессионального, грамотного подхода и соблюдения вышеперечисленных условий.

2) Вы формируете новый коллектив

В данной ситуации следует придерживаться определенного алгоритма действий:

1. Чёткое представление будущего коллектива (Контингент, примерное количество человек (камерный или большой состав), их возраст, с какой целью создаётся коллектив, что будет исполнять и др.)

2. Размещение объявления о наборе коллектива в различных СМИ, в котором подробно расписано какой требуется состав, какие перед ним ставятся цели и задачи и др. Важно на начальном этапе заинтересовать людей, придумать почему они должны прийти именно к тебе, проявить оригинальность и креативность.

Л.В. Шамина писала: «Чрезвычайно эффективными могут стать личные беседы с потенциальными участниками хора. В итоге должна обнаружиться и сложиться группа энтузиастов – ядро будущего коллектива. Первоначальная задача, как правило, сводится к тому, чтобы привлечь как можно больше заинтересованных участников» [8. с. 26].

3. Поиск помещения.

Обратиться в местные дома культуры, досуговые центры и т.п. с идеей создания на базе их заведения любительский хоровой коллектив. Очень важно уметь правильно донести свои идеи до людей, которые смогут обеспечить помещением, т.е. грамотно выстраивать коммуникацию с руководителями центров, объяснить в чем их выгода.

2 и 3 пункт могут меняться местами в зависимости от случая, т.к. очень часто хормейстер сначала находит заинтересованную организацию, способную предоставить помещение для занятий и финансировать будущий коллектив.

4. Установление расписания с учётом особенностей любительского коллектива.

5. Проведение занятий и планирование дальнейшей концертной деятельности.

2. Воспитание

Данный раздел тесно связан с предыдущим. Рассмотрим воспитательный процесс, как часть организационного.

В любительских коллективах, в отличие от профессиональных, почти отсутствует дисциплинарное воздействие руководителя на хористов. Т.к. участие в таком коллективе абсолютно добровольное, хормейстер почти не имеет рычагов давления на членов коллектива. Из этого следует, что любительские коллективы построены на взаимном доверии, интересе и общих целях, стремление воплощения которых и держит дисциплину. Задача дирижёра мотивировать хористов, возвращать исполнительское сознание и ответственность (За результат; перед друг другом), приучать с уважением и

пониманием относиться к друг другу (Своевременная явка на репетицию; умение соблюдать тишину во время работы с другой партией и др.). Также руководитель коллектива воспитывает в хористах сценическую культуру (вход, выход, поведение на сцене), формирует единый концертный внешний стиль.

Помимо этого, хормейстеру необходимо сразу заметить в хоре инициативных членов и предложить им взять на себя организаторские обязанности (печатание партий, подготовка помещения к занятию, подготовка костюмов, оповещение участников и др.). Это не только облегчит работу руководителя, но и сделает членов коллектива активными участниками творческого процесса. Такие небольшие поручения позволяют участникам коллектива чувствовать свою необходимость и видеть процесс как свое личное и общее дело. Очень важно, чтобы каждый хорист понимал свою функцию, чувствовал значимость и уникальность.

Успех коллектива гарантирован тогда, когда его члены сами начинают проявлять инициативу и беспокоиться о результате (например, иницируют дополнительные встречи).

3. Музыкальная подготовка

Одним из основных аспектов является музыкальная подготовка. Она включает в себя: Формирование вокально-хоровых навыков, теоретической базы, художественных и исполнительских принципов.

Любой коллектив, а любительский, прежде всего, несет в себе образовательную функцию. Руководитель любительского коллектива в обязательном порядке должен обращать внимание на правильную певческую установку и дыхание, чистую интонацию, свободное звукоизвлечение, изучение нотной грамотности и пр. Причем работа над вокальными и художественными нюансами должна выстраиваться комплексно.

При этом важно понимать, что люди приходят в любительский коллектив не только для получения новых навыков, но и для развития самовыражения и артистизма, общения, смены деятельности. Поэтому образовательная функция должна идти в комплексе с творческим процессом, а не занимать доминирующую позицию, чтобы постепенно уровень коллектива увеличивался, но занятие не превращалось в скучную учебную дисциплину.

В.Ф. Чабанный писал: «В сфере хорового любительства, в частности, часто наблюдается, что мотивы прихода в коллектив певцов не обусловлены учебными или вообще познавательными потребностями, а возникли у них преимущественно на основе музыкальных запросов. Следовательно, в большей своей массе они психологически не готовы и часто не расположены к педагогическому воздействию хорового дирижера, т.к. пришли в хор не для того, чтобы их «воспитывали». Смысл своего участия в хоре такие певцы видят не в содержании учебно-воспитательного процесса, а в предметной деятельности, т.е. в собственном певческом и творческом развитии» [б. с. 28].

Дирижеру необходимо концентрировать внимание коллектива на том, что получилось, нежели на том, что не совсем удалось на репетиции или концерте. Заканчивать занятие нужно на положительной ноте, чтобы у людей остались

положительные эмоции и появилась мотивация заниматься и совершенствоваться дальше.

Существуют различные любительские коллективы. В одних - от участников требуется знания музыкальной грамоты, в других - произведения учатся на слух, но и в первом и во втором случае, уровень музыкальной грамотности со временем должен повышаться в соответствии с дальнейшими целями коллектива.

Например, помимо музыкально-теоретических вкраплений во время репетиции, хормейстер может добавлять отдельные практики теории музыки для тех, кто имеет меньше опыта, чтобы со временем уровень всех хористов выравнивался и коллектив продолжал двигаться в едином направлении.

Современные коммуникации и средства связи помогают делиться с членами коллектива различными видео/аудио материалами, помогающими повысить их профессиональный музыкальный уровень. Это может быть какой-нибудь мастер-класс или запись качественного исполнения произведения, которое можно предложить оценить. Можно давать какие-то элементарные задания, устраивать различные конкурсы в игровой форме для повышения уровня хористов в сфере музыкального образования, насмотренности и т.д.

Таким образом дирижер ненавязчиво заставляет людей мыслить, слушать, сравнивать, повышая тем самым свой слуховой и теоретический опыт.

Эта образовательная функция также сплачивает коллектив, поддерживает их уровень интереса и вовлеченность в процесс даже в не репетиционное время.

4. Концертная практика

Немаловажной частью формирования и воспитания коллектива является его концертная деятельность, которая необходима для роста и повышения уровня коллектива. На концертах хористы оттачивают навыки сценической культуры, учатся ощущать себя на сцене, раскрывать и показывать свои эмоции зрителю. Кроме того, без четко поставленной цели, участникам хора будет просто неинтересно приходить на занятия. Это особенно актуально для любительских коллективов, т.к. у их участников нет никаких обязательств перед руководством. Следовательно, концертная деятельность помогает коллективу не только повышать свой уровень, но и просто сохраняет его жизнь.

Несмотря на уровень коллектива обязательно нужно находить способы вынесения результата на публику. Концертную деятельность можно начать с социальных, благотворительных проектов (дома инвалидов, престарелых, реабилитационные центры, администрации различных районов и др). Подобные концерты не требуют очень высокого уровня от исполнителей, но безусловно помогают улучшить качество исполнительских навыков в концерте. Помимо этого, слушатели на таких концертах всегда очень благодарны и отзывчивы, что способствует росту положительного эмоционального фона в коллективе.

В заключении хочется сказать, что во многом успех коллектива зависит от амбиций, профессионализма и опыта хормейстера, который должен уметь заечь людей и повести их за собой. «Практика показывает, что наличие

квалифицированного руководителя – необходимейшее условие плодотворной работы хора» - С.В. Попов [3. с. 17].

Перед хормейстером ставится множество задач, решение которых усложняется тем, что участниками любительского коллектива являются люди разного возраста, различного образовательного и культурного уровня. Такой широкий и разнообразный спектр деятельности требует от руководителя не только знаний, умений и навыков в области хорового искусства, но и широкой общей эрудиции и педагогической образованности. Дирижер хора должен обладать развитым интеллектом, педагогической интуицией и силой воли. П.Г. Чесноков писал: «На занятиях с хором не будь груб; это унизит тебя в глазах хора, а делу принесет только вред. Будь оживленным, изобретательным, остроумным; завоевывай авторитет у хора интересными занятиями и артистическим исполнением выученных сочинений» [7. с. 238].

Следует отметить, что руководство любительским хоровым коллективом очень полезно начинающим, молодым хормейстерам, авторитет которых будет бесспорным среди любителей, что поспособствует формированию волевых качеств и ощущению уверенности в работе с коллективом.

Современное общество нуждается в художественном творчестве. Это подтверждается потребностью многих людей в самореализации через разные формы художественной деятельности. Одна из самых популярных форм – любительское хоровое движение. Любительские хоровые коллективы способствуют сохранению и развитию народных певческих традиций, приобщают человека к музыкальному творчеству, содействует вокально-эстетическому воспитанию и поднятию эмоционального фона человека. Кроме того, помогают найти друзей, улучшить здоровье, почувствовать себя артистом и проявить организационные способности.

Список литературы

1. Баранов Б.В. Курс хороведения / Б.В. Баранов - М.,1991. – 214 с.
2. Казачков С.А. От урока к концерту. / С.А. Казачков – Казань, 1990. – 343 с.
3. Попов С.В. Организационные и методические основы работы самодеятельного хора / М.:Музгиз,1957. – 113 с.
4. Сагитов С. Методика музыкально-теоретического образования участников коллективов художественной самодеятельности / С. Сагитов - М.: Музыка, 1972. – 49 с.
5. Тараканов Б., Фёдоров А. Хор вам в помощь! Или занимательное хороведение / - М.: РГГУ, 2017. – 410 с.
6. Чабанный В.Ф. Музыкально-педагогическое руководство хоровым любительством как процесс: ч.2 / В.Ф. Чабанный - СПб.: СПбГУКИ, 2008. – 215 с.
7. Чесноков П.Г. Хор и управление им./М.: ГМИ, 1961. – 241 с.
8. Шамина Л.В. Работа с самодеятельным хоровым коллективом / Л.В. Шамина - М.: Музыка, 1983. – 176 с.

Астахова Дарья Денисовна. Детская хоровая музыка А. Пярта

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский
государственный институт культуры»,
студент бакалавриата
darya.astaxova.099@mail.ru
Научный руководитель:
Яруцкая Лариса Николаевна,
заслуженный работник культуры
РФ, доцент

Арво Пярт - эстонский композитор. Создатель авторского стиля *tintinnabuli*, в котором специфически воплотил принципы техники минимализма и эстетики «новой красоты».

Творчество А. Пярта, как одно из самых оригинальных, получивших безоговорочное мировое признание современных композиторов, в последние годы вызывает неизменный интерес. Хоровой жанр занимает в жизни и творчестве композитора особое место и этой части его творчества посвящено большое количество работ. Однако детская музыка - это большой пласт в творчестве композитора, который практически не представлен в русскоязычной среде.

Предпосылками обращения композитора к детской тематике было воспитание и детские воспоминания. Мама Арво Пярта работала в детском саду в Раквере. Там уже будучи школьником будущий композитор часто сидел за роялем и играл или импровизировал для малышей. Детские сказки и песни, а также их выдуманный мир являются для Пярта естественной, повседневной средой. Композитор всегда легко находит общий язык с детьми, как и дети с ним.

Совсем неудивительно, что в начале композиторского пути Пярта мы находим музыку, написанную именно для детей. Он сочинял песни, пьесы для фортепиано и музыку для радиопередач, спектаклей и анимационных фильмов в общей сложности почти двадцать лет. Лишь небольшая часть из них — «Пять детских песен» для детского хора и фортепиано (1956–1960), «Четыре легких танца» для фортепиано (1956–1959) и кантата «Наш сад» для детского хора и симфонического оркестра (1959) — официально перечислены среди его работ и широко известны. В сборнике «Истории детства» собраны песни, написанные с 1956 по 1970 год, и воплотились в жизнь еще десять песен, ноты к которым были неизвестны ранее.

Первая работа Пярта также была связана с детьми. Во второй половине 1950-х годов, будучи студентом Таллиннского музыкального училища, а затем Таллиннской консерватории, он зарабатывал, аккомпанируя на фортепиано театральному кружку Таллиннского Дворца пионеров (ныне Дом творчества Кулло). Пярт пришел в театр по приглашению Сальме Лорен, которая тогда была директором театрального кружка и для чьих переводов, написаний и постановок пьес Пярт в те годы сочинил большое количество музыки. Большая

часть этой музыки возникла в результате импровизации. «Наверное, они проделывали свои трюки на сцене, а я — свои за фортепиано», — вспоминал позднее композитор. Среди этих произведений — самые ранние известные произведения Арво Пярта, написанные более полувека назад в период с 1956 по 1960 год, точные даты их создания неизвестны. Миниатюры, торопливо набросанные на репетициях и только потом, получившие более ясные формы, обладают тем стихийным, игривым духом, в котором они родились. Простые, искренние и чувственные, в них есть что-то вневременное, понятное и знакомое даже сегодняшним детям.

В сборник «Песни из детства» вошли песни, изначально созданные как музыка к детским спектаклям. Так, для пьесы Лорен «Приключение в лесу» были написаны «Песня светлячка», «Лягушки», «Песня божьей коровки» и «Летний вальс», а также фортепианная пьеса «Бабочки». Композитор выбрал первые три песни для своего цикла 1960 года «Песни Тайкса», позже названного «Пять детских песен», который он посвятил своей матери.

В число пяти песен также входят «У куклы нет имени» и «Я уже большой». «Я уже большой» - это самая известная детская песенка А. Пярта в Эстонии. Песня была написана для младшей секции детского ансамбля Эстонского радио по просьбе Кири Кан, в то время редактора детских программ Эстонского радио. Как вспоминает Кан, песня была написана совершенно спонтанно и с использованием строк из стихотворения, случайно найденных перед репетицией. Пярт, работавший звукорежиссером на Эстонском радио с 1958 по 1967 год, некоторое время также был концертмейстером детского ансамбля, естественно, часто выступая вместе с детьми в первых радиозаписях своих песен [1, 25].

А. Пярт также написал несколько песен и пьес для фортепиано для детской пьесы Эрики Тач «Потерянная книжка с картинками». До сих пор среди песен-сказок, представленных в официальном списке произведений Пярта, были только его фортепианные пьесы «Кот в сапогах» и «Красная шапочка». Сборник «Песни из детства» дополняет их сольной песней «Спящая красавица» и хоровыми произведениями «Где ты, Дед Мороз?» и «Книга».

Более узнаваемыми как самостоятельные песни, пожалуй, являются зимние мелодии «Санта-Клаус» и «Пусть снежок зашумит». Оба были опубликованы в сборнике произведений эстонских композиторов 1962 года «Новогодние песни», а также неоднократно публиковались в школьных песенниках.

К началу 1960-х годов Арво Пярт стал признанным композитором, чьи произведения («Некрология», его первая симфония «Вечный двигатель» и др.) регулярно звучали в концертных залах и по радио. Помимо симфонической и другой концертной музыки, в 60-е и 70-е годы он активно сочинял саундтреки к фильмам, в том числе музыку почти к двадцати кукольным и мультипликационным фильмам. Одной из его первых работ на киностудии «Таллинфильм» было написание музыки к кукольному анимационному фильму Хейно Парса «Маленький мотороллер» в 1962 году. Текст Ино Рауда был дополнен парой поучительных куплетов, написанных Лило Тунгал для этого

альбома, что придало песне новую форму и песня «Маленький мотороллер» впервые начала свою жизнь независимо от фильма.

Наряду с тетралогией «Оператор Кыпе» на природную тематику в кукольных анимационных фильмах 1970 года «Мальчик-атом» и «Мальчик-атом и головорезы» (режиссер Эльберт Туганов на киностудии «Таллинфильм»), безусловно, звучит одно из самых узнаваемых музыкальных произведений Пярта. Фильмы – сказки технологического века о крошечном атомщике Атомике, который учится управлять своей огромной силой и помогает в этом людям. Также в фильме есть забавная история, связанная с «Песней Мальчика-Атома». В частности, Эльс Химма, которая должна была петь партии Мальчика-Атома, не смогла прийти в студию в день записи, и поэтому ее заменил Эри Клас — знаменитый дирижер и хороший друг Арво Пярта. Однако зрители понятия не имеют, что что-то меняется, ведь песня в фильме искажена и играется на несколько октав выше.

В 1960-е годы Пярт также работал музыкальным дизайнером в Эстонском государственном театре кукол, написав музыку для семи постановок. Интересно, что на этот альбом попали и первая, и последняя работы Пярта для Кукольного театра. «Быстрая дорога в школу» взята из детской пьесы Дагмар Нормет «Охотники за сокровищами», в которой фигурируют персонажи из разных книг и эпох, например, Кийр и Тутс из классического эстонского романа «Весна» Оскара Лутса, Тома Сойера и других.

Единственная инструментальная композиция сборника «Поцелуй мамы» (первоначально называвшаяся «Перед занавесками»), взята из одноименной известной детской пьесы Элара Кууса, повествующей о прекрасной кроличьей семье. Мамин поцелуй — мощное секретное оружие для крольчат — он делает их храбрее и защищает от всевозможных опасностей. «Поцелуй мамы» для фортепиано, как и все песни альбома, посвящены матери Арво Пярта.

Инициатива создания сборника «Песни из детства» исходила от певицы и дирижера Кадри Хант, которая искала возможность записать детские произведения Арво Пярта в Детской музыкальной студии Эстонского радио, а также включить музыку в репертуар эстонских молодежных и детских хоров шире. По ее предложению в начале 2014 года Пярт выбрал песни не только из своих ранее напечатанных партитур, но и из своих рукописей, а также переработал вокальные партии [2, 24].

Большая часть музыки родилась как одночастные песни с аккомпанементом фортепиано и может исполняться так и в будущем. Однако новые и красочные инструментальные аранжировки сокращений и песен, разбросанных по нотам для саундтреков к фильмам, были сделаны композитором Тауно Айтсом в сотрудничестве с Арво Пяртом. Все аранжировки также существуют в качестве инструментальных записей без голоса — в первую очередь для удобства учителей музыки, а также для того, чтобы дать детям возможность заниматься дома с полным аккомпанементом. В то же время сам Арво Пярт сказал, что успешные аранжировки Тауно Айтса в исполнении талантливых интерпретаторов настолько приятны для

прослушивания как самостоятельная музыка, что их можно рассматривать как небольшие инструментальные пьесы сами по себе.

В процессе создания этого сборника стало ясно, что представленные здесь произведения Арво Пярта буквально были детскими песнями и рассказами для нескольких поколений жителей Эстонии в виде театральных постановок, мультфильмов и школьных песенников. Они радуют не только современных детей, но и имеют особую ностальгическую ценность для многих современных мам и пап, а также для тех, кто уже является бабушками и дедушками.

Детская музыка А. Пярта крайне колоритна и эмоциональна. В большинстве случаев это одноголосие, которое полностью поддерживается фортепианной партией, с довольно удобным голосоведением, диапазоном и тесситурой. Хочется отметить, что в партии фортепиано очень ярко передаются образы с помощью различных приемов игры и тесситурных условий (№1 8-10-е такты, №3 1-й такт используется стаккатто, «Санта Клаус» 2-й такт низкая тесситура для визуализации тяжелых шагов и т.п.).

В хоровой мелодии в основном используется поступенное движение или пение на одной ноте, изредка встречаются скачки на октаву и кварту. В каждом произведении композитор использует *divisi* на два голоса, чаще всего в терцию, однако также встречаются и другие интервалы. Также в номерах 6, 11 и 15 композитор фрагментарно использует трехголосие.

Форма всех номеров куплетная с хоровыми двухголосными припевами (за исключением инструментального №9 - одночастная пьеса). Куплет может исполняться как хором так и солистом в зависимости от возможностей коллектива.

Композитор использует простые размеры (2/4, 3/4, 4/4), однако довольно часто их меняет в ходе одного произведения. Ритм также довольно разнообразен, присутствуют все виды ритмических рисунков от движения четвертями и восьмыми до пунктирного ритма и синкоп (№10).

Большое количество агогических отклонений, часто используется *ritenuto* или *allargando* в конце куплета с возвращением в припеве к первоначальному темпу (№1, №3, №5, №8, №11). Чаще всего указания темпа относятся больше к характеру произведения (№1 - смело, №3 - игриво, радостно, №4 - тоскливо), но вместе с этим указывается метроном. Благодаря этому темп и ремарки композитора максимально понятны как маленьким детям, так и профессиональным музыкантам.

Также в сборнике присутствуют все возможные варианты динамических нюансов от *pp* до *ff*, а также с использованием *sf*, *crescendo* и *diminuendo*.

Интересны современные приемы хорового письма, которые композитор также использует в №8 - исполнение звуков без звуковысотности с направлением движения интонации.

Из наиболее интересных и сложных номеров следует отметить номера 11 и 15. В номере 15 композитор использует прием канона, переходящий в трехголосие. А в №11 в хоровом припеве использованы элементы подголосочной полифонии, переходящей в гомофонно-гармоническое

трехголосие, причем нижний подголосок не поддерживается фортепианной партией. Кроме того в данном номере куплет полностью написан с использованием постоянного трехголосия в довольно разнообразном ритме (присутствуют четверти с точкой, пунктирный ритм). В этом отношении номер наиболее сложный среди представленных в этом сборнике.

В пьесах сборника использованы все возможные приемы хорового письма, которые не только виртуозно и наиболее ярко передают образы скачущих лягушек, тяжелой поступи Санта Клауса или мамино поцелуя, но и являются высокопрофессиональной хоровой школой. С помощью этих произведений можно не только развивать музыкальность детей, но и объяснять ощущение различных пульсаций, профессиональные термины, гармонические ощущения, а также навык уверенного удержания партии. Произведения разнообразны динамически и метро-ритмически не только между собой, но и внутри каждого произведения, что делает их удобными для развития более тонкого ощущения всех возможных нюансов. В сборнике встречаются как произведения с трехдольной, так и с двухдольной пульсацией, разнообразное применение пауз в составе ритмических рисунков, что развивает ритмические навыки детей до высокого профессионального уровня.

Кроме того, произведения очень удобны для развития вокально-хоровых навыков. Основная мелодическая часть основана на поступенном движении с использованием плавного голосоведения в удобной тесситуре, что благотворно сказывается на освоении навыка пения *legato*. Также присутствуют скачки (в основном на кварту и октаву). Скачки достаточно удобные для освоения плавного перехода. Кроме того, они часто используются вначале фраз после общехорового дыхания, а не в середине.

Также сборник интересен тем, что из него можно исполнять как отдельные номера, подстраиваясь под уровень коллектива, так и все песни от начала и до конца в концертном варианте. Сборник составлен очень удобно для концертного исполнения с чередованием характеров песен и постепенным увеличением сложности номеров.

Все композиторские и вокально-хоровые приемы, использованные в произведениях с учетом тончайшей передачи образов показывают высокий профессиональный и эстетический уровень письма композитора в детских произведениях.

Сборник представляет собой не только педагогическую и историческую, но и эстетическую ценность.

Произведения могут использоваться как для общего музыкального развития в детских садах и школах (преимущественно в Эстонии, так как там они уже известны многим детям), так и для более профессиональных детских хоровых коллективов.

Хочется отметить, что кроме сборника и диска также была выпущена виниловая пластинка с этим сборником, что также имеет большое значение для истории эстонского винила по мнению Пеэтера Эхала, генерального директора звукозаписывающей компании TIKS. По его словам, это первый виниловый сборник музыки Арво Пярта, полностью изданный этой компанией. «Для

звукозаписывающей компании TIKS это большая честь и удовольствие» - сказал Пеэтер Эхала [4].

Сборник «Песни из детства» играет большую роль не только в популяризации детского хорового творчества А.Пярта, но и может быть прекрасным методическим репертуаром для школ и детских садов.

Арво Пярт внес большой вклад в развитие детской хоровой музыки в Эстонии, создал пласт прекрасных сочинений, на которых выросло несколько поколений. Кроме того, центр Арво Пярта в Лаулаасмаа, созданный для изучения его творчества предлагает образовательные программы для детей [3]. внося вклад в музыкальное образование детей в Эстонии.

Список литературы:

1. Hillier P. Arvo Pärt. Oxford: Oxford UP, 1997. - 217 с.
2. Shenton, Andrew (ed.) (2012). The Cambridge Companion to Arvo Pärt. Cambridge: Cambridge University Press ISBN 978-0-511-84256-6. - 273 с.
3. «Arvo Pärdi lastelaulud jõudsid vinüülplaadile»
4. Arvo part Centre: Официальный сайт. - Лаулаасмаа, 2010. -URL <https://www.arvopart.ee/arvo-pardi-lastelaulud-joudsid-vinuulplaadile/>
5. «Songs from Childhood» - // MusikSalon Электронный журнал. - Вена, Австрия, 2015. - URL <https://musiksalon.universaledition.com/en/article/songs-from-childhood>

Барабаш Татьяна Владимировна. Функция грудного резонирования в формировании певческого голоса

ФГБОУ ВО «Кемеровский
государственный институт культуры»,
доцент
Horakademy@inbox.ru

«Увлечение головным резонированием, при всей важности этого явления, постепенно может привести к зажатию голоса, к «обуженному» звучанию, к потере органичности звука. Певец начинает петь, как говорят в практике, «только верхушкой», звук становится неполноценным и пение затрудняется» (М.М. Мирзоева).

Для определения роли грудного резонатора в акустике певческого голоса, рассмотрим анатомию и физиологию грудного резонатора.

Голосовой аппарат певца принято делить на три части в соответствии с особым функциональным назначением этих частей.

- Гортань с голосовыми связками. Этот орган называют вибратором и возбудителем звука.
- Дыхательный аппарат. Иногда называют энергетической системой, так как дыхание - изначальный поставщик энергии голосу. Он включает в себя: легкие, трахею, бронхи, дыхательные, межреберные, брюшные мышцы, диафрагму, гладкую мускулатуру бронхов.
- Резонаторы или резонаторная система, поскольку резонаторов

много, и они в процессе пения объединяются (или не объединяются) в единую взаимосвязанную систему, т.е. единый звучащий комплекс.

Звучащим телом в певческих резонаторах является воздух, ограниченный стенками дыхательного тракта. Эти стенки приходят в соколебание с резонирующим в полостях воздухом, и певец ощущает эти колебания, например, в области грудной клетки (в результате резонанса трахеи) или лицевых тканей в области «маски» (резонанс в носовой полости или в гайморовых пазухах) и т.п. Эти ощущения можно назвать «ощущениями активности резонаторов», но помнить при этом что резонируют (т.е. сильно увеличивают амплитуду своих колебаний) объемы воздуха в полостях-резонаторах и колебания свои передают стенками голосового тракта. Ощущаются они певцом с помощью виброчувствительности, благодаря наличию во всех живых тканях чувствительных нервных окончаний (виброрецепторов), воспринимающих вибрацию и вызывающих специфические певческие резонансные ощущения.

Классификацию певческих резонаторов произведем по месту их расположения и назначения. Так различают верхние и нижние резонаторы. Верхние резонаторы нередко называют надставной трубой, поскольку они как бы надставлены сверху над гортанью. Сюда относятся: ротовая полость, глотка, надгортанная полость, носовая полость, придаточные пазухи, лобный лабиринт. К нижним резонаторам относятся трахея с крупными бронхами.

Голос характеризуется силой, высотой и тембром. Сила голоса определяется мощностью выдыхаемого воздуха, степенью напряжения голосовых складок, амплитудой их колебаний. Высота голоса характеризуется количеством колебаний голосовых складок в одну секунду, которые зависят от длины, упругости и толщины последних. Тембр определяет окраску голоса (теплоту, мягкость, благозвучность). Он формируется за счет призвуков, или гармоник, образующихся в резонаторах.

Тембр музыкального звука представляет собой сложное акустическое явление. Он состоит из основного тона и его многочисленных обертонов, которые принято также называть частичными, высшими тонами или гармониками. Их анализ может быть осуществлен только с помощью специальных электронно-акустических устройств. Пройдя через спектрометрическую аппаратуру, звук оказывается расчлененным на отдельные обертоны. «Подобно тому, как белый цвет является цветом смешанным, состоящим из многих простых, и может быть разложен на эти простые цвета, так и сложный звук певческого и речевого голоса можно разложить на составляющие его простые звуки - простые колебания».[№2, стр.90].

С одной стороны, тембр голоса во многом природное свойство певца. Многие качества тембра связаны с особенностями анатомии, т. е. даны певцу от природы и изменению не подлежат. К ним относятся: длина певческих связок, размеры гортани и бронхов, длина надставной трубки, форма твердого неба, расположение зубов, величина носовых, гайморовых и фронтальных пазух головного резонатора, состояние эндокринной, нервной и отчасти мышечной систем.

С другой стороны, на красоту певческого тембра значительное влияние оказывает правильная постановка голоса в области акустики.

Акустика - (от греч. akustikos - слуховой) - в широком смысле - раздел физики, исследующий упругие волны от самых низких до самых высоких. В узком смысле - учение о звуке, один из разделов музыкальной акустики, которая изучает акустику певческого голоса.

Приоритет в исследовании тембра певческого голоса в области акустики принадлежит крупнейшему советскому ученому, профессору Московского университета, доктору физико-математических наук С.Н. Ржевкину, который в 1928 году в совместной работе с В.С. Казанским проанализировал спектральный состав вокальных гласных при помощи анализатора Мадера. Результаты этой и более поздних работ Ржевкина (1936,1956) показали, что спектр вокальных гласных характеризуется наличием 2-х основных формантных областей: низкой певческой формантой - НПФ - 300-600 Гц и высокой певческой формантой - ВПФ - 2500-3000 Гц.

НПФ придает тембру певческого голоса округлость, мягкость, бархатистость и массивность.

Большим событием в вокальной науке было появление в 1936 году второго, дополненного издания книги С. Н. Ржевкина «Слух и речь в свете современных физических исследований». Фундаментальная книга является обобщением научных знаний в области слуха, речи и певческого голоса. В ней впервые в отечественной литературе полно изложены сведения по акустике певческого голоса и освещены вопросы теории его образования. В частности, в книге впервые приводятся сведения по акустическому анализу тембра певческого голоса, который характеризуется присутствием высокой и низкой певческих формант и частоты вибрато 6—7 раз в секунду. В дальнейшем опыты с НПФ продолжил акустик А. Киселев. Изучая НПФ, он выявил, что у:

- басов она находится в области 450-540 Гц,
- баритонов - 540-650 Гц,
- меццо-сопрано - 540-600 Гц,
- сопрано низких - 700-760 Гц,
- сопрано высоких - 760-800 Гц.

Подробные исследования резонансного пения начаты В. П. Морозовым в 1950-х годах, проводились под его руководством лабораторией по изучению певческого голоса Ленинградской консерватории (1960-68), лабораторией биоакустики Института эволюционной физиологии им. И. М. Сеченова АН СССР (1960—1986), лабораторией невербальной коммуникации Института психологии Российской академии наук (1987), Межведомственным научно-исследовательским центром «Искусство и наука» РАН и Министерства культуры РФ, на кафедре междисциплинарных специализаций музыковедов Московской консерватории (1991), отделом научно-экспериментальных исследований музыкального искусства Вычислительного Центра Московской консерватории (1993). В ходе своих исследований В.П. Морозов написал

несколько трудов. К итоговым исследованиям в области НПФ относится его учебно-методологическое издание «Теория резонансного пения» (2008).

В ходе своих исследований В.П. Морозов обнаружил, что если чрезмерно увеличивать долю НПФ, то звук начинает «заваливаться», голос искажается. Если посредством приборов искусственно удалить из спектра НПФ, то голос лишается округлости, объемности звучания, становится глухим, тусклым и плоским, снижается громкость звучания и ухудшается разборчивость текста. По исследованию Ржевкина, если искусственно сместить НПФ в зону 600-900 Гц, то мужские голоса приобретают «любительский» (самодеятельный) оттенок.

Если искусственно увеличивать мощность НПФ то тембр голоса притемняется, если уменьшать, то голос осветляется. Следует подчеркнуть, что для профессионального звучания голоса имеет большое значение правильное попадание в типичное частотное положение НПФ, соответствующее конкретному типу голоса.

Еще один вывод, к которому пришел Морозов в своих исследованиях, касается ощущения грудного резонирования у высоких женских голосов. Морозов выявил, что у колоратур, в верхней части диапазона оно сильно ослаблено по чисто физиологическим причинам - ослаблена вибрационная чувствительность. Поэтому у женщин субъективное ощущение участия грудного резонирования в пении верхних нот существенно ниже, чем у мужчин.

Долгое время вопрос о месте нахождения НПФ в вокальной науке был не определен. Среди ученых-акустиков существовали различные точки зрения по этому вопросу. Некоторые считали местом усиления этой группы обертонов нижнюю часть глотки, что совпадает с практическими приемами педагогов, которые, желая получить более округлый, мясистый звук, просили хорошего зевка, открытия нижней части глотки. Другие предполагали, что местом возникновения низкой певческой форманты является резонанс трахеальной трубки. При этом ясно ощущаются вибрации в грудной клетке, передающиеся ей от резонирующей трахеи через легочную ткань. Обобщение работ некоторых авторов приводит нас к выводу, что НПФ образуется как в грудном, так и в головном резонаторах (происхождение НПФ связано с резонансной активностью двух наиболее крупных полостей голосового тракта певца - ротоглоточного и трахеобронхиального резонаторов).

Длина ротоглоточного резонатора - это длина, которая измеряется от гортани до кончиков губ. Теоретически В.П. Морозовым были вычислены длины резонаторов НПФ для различных типов певческих голосов: басов (28,6 см.), баритонов (25,9 см.) и теноров (20,4 см.). Оказалось, что эти теоретически вычисленные длины ротоглоточных резонаторов практически совпадают с рентгенологическими данными Л.Б. Дмитриева о реальной длине ротоглоточного канала этих же типов певческих голосов. Это дает основание заключить, что происхождение НПФ связано с резонансом всего ротоглоточного канала певца от гортани до кончиков губ, усиливающего в мужских голосах тоны 460-590 Гц.

Но ротоглоточный резонанс - не единственная причина происхождения НПФ. Экспериментальные исследования вибрации грудной клетки (Морозов, 1977) показали, что в ее спектре наиболее сильно выражена область НПФ (400-600Гц), что свидетельствует о резонансе трахеи на эти частоты. Несмотря на то, что грудной резонатор отделен от окружающего пространства вибратором (голосовой щелью), он оказывает влияние на спектр звука. Это влияние было доказано еще старыми опытами Педжета, установившего на моделях сдвоенного резонатора Гельмгольца независимость спектра излучаемого ими звука от места расположения вибратора - на любом из краев сдвоенного резонатора или посередине, что соответствует модели голосового аппарата человека, т.е. расположению гортани между грудным и верхними резонаторами.

Спектр звука - это графическое изображение его обертонового состава, то есть всех колебаний и их амплитуд, входящих в сложный (основной) звук. Обертоновый состав - спектр звука - имеет определяющее значение в формировании тембра голоса.

Возникает вопрос, как же грудной резонатор, отделенный от окружающего пространства голосовыми связками может оказать влияние на спектр звука? Согласно теории В.П. Морозова, это влияние изолированный от внешней среды резонатор оказывает путем воздействия на режим колебаний вибратора - голосовых связок. А именно: он усиливает те составляющие спектра, которые соответствуют его собственной резонансной частоте изолированного от внешней среды резонатора.

Реальность такого механизма работы грудного резонатора признает и крупнейший акустик, профессор С.Н. Ржевкин, впервые обнаруживший и описавший низкую певческую форманту.

Таким образом, свое влияние на спектр певческого голоса грудной резонатор оказывает путем воздействия на режим колебаний голосовых связок; под действием резонатора голосовые связки начинают колебаться так, что это приводит к значительному усилению в спектре голоса низкой певческой форманты. Физически это означает, что будет облегчен процесс вовлечения в соколебание с резонирующей воздушной средой более обширных участков голосовых складок, обеспечена большая плотность и вместе с тем легкость их смыкания и размыкания. Это явление и наблюдается при грудном типе фонации при хорошей сонастройке нижнего и верхнего ротоглоточного резонаторов: певец как бы перестает замечать голосовые связки, дыхание как будто не касается их (Барра). Автоматизм вибрации голосовых связок, поддерживаемый резонансом, приводит к образованию сильного и красивого звука, как будто без всяких усилий, легко и свободно достигается кантилена, естественность, четкость дикции, траты дыхания становятся минимальными.

Но кроме НПФ в грудном резонаторе образуются и другие форманты. Прямые исследования резонанса трахеи, проведенные крупнейшим шведским ученым, автором акустической теории речеобразования Г. Фантом совместно с И. Сундбергом и другими в 1972 году с помощью опускания в дыхательное отверстие в горле человека миниатюрного излучателя звука и микрофона. Эти

исследования показали наличие ярко выраженных резонансов трахеобронхиальной полости. Одна из них соответствует 640 Гц, т. е. НПФ, а также средняя форманта -1400 Гц и 2850 Гц, что примерно соответствует высокой певческой форманте. Исследования трахеи, проведенные с целью изучения ее резонанса доктором физико-математических наук Н. Сорокиным, подтверждают основные результаты шведских ученых о наличии таких же резонансов. Ему удалось выявить резонанс в 3355 Гц. Таким образом, выяснилось, что трахея певца может усиливать как низкую певческую форманту, так и высокую.

Происхождение НПФ связано с резонансной активностью двух наиболее крупных полостей голосового тракта певца - ротоглоточного и трахеобронхиального резонаторов. Звуковые волны, порожденные колеблющимися голосовыми связками и многократно усиленные грудным резонатором - трахеей, - достигают здесь громадной силы (до 140 дБ и более) и буквально сотрясают, заставляют вибрировать не только стенки трахеи, но даже и массивную грудную кость, к которой прикрепляются передние концы ребер. Вибрация распространяется по всей поверхности грудной клетки, ключиц, гайморовых полостей, лба, темени, и нижней челюсти. «Когда я пою, то чувствую резонанс во всем своем теле, вплоть до кончиков пальцев» - говорил И.И. Петров-Краузе.

Ощущение, что голос образуется в груди, в области трахеи играет исключительно важную роль в сонатройке грудного резонатора с ротоглоточным, т. к. оба эти резонатора, согласно РТИП ответственны за формирование низкой певческой форманты, оставляющей основу певческого голоса. Важнейшим условием для этого является отсутствие напряженности и скованности дыхательного аппарата, т. к. напряженность и форсирование голоса - злейший враг резонансной техники пения.

Грудной резонатор выполняет защитную роль голосового аппарата, она проявляется в том, что при максимальной акустической сонатройке грудного резонатора с верхним ротоглоточным резонатором создаются наиболее благоприятные щадящие условия для колебаний голосовых связок, которые в этих условиях не столько сами колеблют воздух, сколько сильно резонирующий столб воздуха колеблет их. Гортань становится как бы прозрачной для звуковых волн, синхронно резонирующих в верхнем и нижнем резонаторах, т.е. обеспечивается хорошая акустическая связь между этими резонаторами. В результате достигается та удивительная легкость и непринужденность голосообразования.

Профессиональные певцы используют эти акустические законы на практике, объединяя верхние и нижние резонаторы в единый мощный резонатор, формирующий хорошо выраженную в звуке голоса низкую певческую форманту, составляющую основу певческого звука вплоть до предельных верхних нот.

Поскольку гладкая мускулатура бронхов и трахеи не подчиняется нашему произвольному влиянию, единственным способом заставить ее расслабиться и увеличить объем трахеобронхиальной полости, а, следовательно, и улучшить ее

резонансные свойства, являются выдыхательные движения, т. е. сокращение поперечно-полосатых межреберных мышц и диафрагмы, следовательно, это позволяет расслабить и увеличить объем грудного резонатора.

Суммируя все выше сказанное, мы приходим к следующим выводам: Обобщение исследований, проведенных В.П. Морозовым, а также другими авторами, позволяют прийти к выводам, что грудной резонатор представляет для постановки певческого голоса значительно большую роль, чем это считалось раньше.

Грудной резонатор — это самая большая резонаторная полость во всем голосовом аппарате. Вибрации в грудном резонаторе придают голосу полноту и объемность звучания, а также особую теплоту и мягкость. Однако использование одного грудного резонатора грозит тем, что звук будет глухим, а интонация — низкой.

Практика великих мастеров показывает, что максимальная активизация резонансных процессов в голосовом аппарате обеспечивает высокие профессиональные эстетические качества певческого голоса - красоту тембра, звонкость, яркость, полетность звука как способность его озвучивать большие концертные залы, а также помехоустойчивость как свойство преодолевать маскирующие воздействие плотного звукового сопровождения, неутомимость голоса, его профессиональную выносливость и певческое долголетие на профессиональной сцене.

Список литературы:

1. Анатомия человека. Учебник для техникумов физической культуры. Под редакцией А.А. Гладышевой. М., «Физкультура и спорт», 1977. С. 344.
2. Гембицкая Е.Я. Обучение мальчиков пению в хоре начальной школы. - М.: Академия педагогических наук РСФСР. - 1955. С. 108.
3. Дефекты в тембре певческого голоса. Работа над их исправлениями. Болезни голоса./Сост. Масыгина В.Л. - Кемерово: КГИиК, 1997. Стр. 25.
4. Дмитриев Л.Б. Гласные в пении / Вопросы вокальной педагогики. Сб. статей. Вып.1 / общая редакция Л.Б. Дмитриева. - М.: Музгиз, 1962. Стр. 77-131.
5. Дмитриев Л.Б. В классе профессора М.Э. Донец-Тессейр. - М.: Музыка, 1974, Стр. 63.
6. Казачков С.А. От урока к концерту. Изд-во Казанского университета. - 1990. С. 343.
7. Комарович Г.Л. Практические советы начинающему певцу. - Л.: Музыка. 1965. С.44.
8. Комяков С. Вокальная настройка хора. - Астрахань. - 1991. С. 174.
9. Луканин В.М. Мой метод работы с певцами. - Л.: Музыка. - 1972. С. 48.
10. Морозов В.П. Вокальный слух и голос. - М.,Л.: Музыка. - 1965. С. 86.
11. Морозов В.П.. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. МГК им. П.И. Чайковского, ИП РАН, Центр

«Искусство и музыка». М., 2008. С. 592.

12. Назайкинский Е., Раге Ю. Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука. Применение акустических методов исследования в музыкознании. - М.: Музыка. - 1964. Стр. 79-100.

13. Пряшников И. Советы обучающимся пению. - М.: Музгис. - 1958. С. 111.

14. Рыдник В. О современной акустике. - М.: Просвещение. - 1979. С. 79.

15. Сикур П.И. Воспою тебе. - М.: Русский Хронограф. - 2006. С.407.

16. Стулова Г.П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению. - М.: Прометей. - 1992. С.270.

17. Юдин С.П. Формирование голоса певца. - М.: Музыка. - 1962. С. 167.

18. Юссон Р. Певческий голос. - М.: Музыка. - 1974. С. 261.

19. Яковлева А.С. В классе М.М. Мирзоевой / Вопросы вокальной педагогики. Сб. статей. Вып.7 / общая редакция А.С. Яковлева. - М.: Музыка. - 1984. Стр. 32 – 72.

Бичёвина Анна Владимировна. Роль духовной музыки в репертуаре детского хора

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский
государственный институт культуры»,
студент бакалавриата
bichevinaa99@gmail.com
Научный руководитель:
Чернышева Татьяна Алексеевна,
профессор, кандидат искусствоведения

Исполнение духовной музыки – особая область хорового пения. Это искусство, даже в наиболее его свободных, независимых от обряда формах – синкретично, связано с каноническими текстами и всем тем, что стоит за ними. Факторами, формирующими церковное пение, являются: богослужебный чин и музыкальный материал. Последний не привносится в богослужение, а изначально присущ ему и исходит из него. Слово использует музыкальный элемент для более ясного выражения смысла и характера текста. Музыкальная ткань, отдельная от своего внутреннего смыслового наполнения, теряет свой облик, свою значимость особенно явно в духовных произведениях. Это отражается в словах В. М. Металлова (1862—1926 гг., протоиерея, музыковед-историка, палеографа): «Слово и музыка должны быть слиты воедино, чтобы можно было сказать, что слово поет, а музыка возвещает».

Приобщение детей к православной духовной музыке, позволяет им не только приобрести знания об истоках культуры своего Отечества и истории, но

и формирует духовно нравственные качества личности, что играет немаловажную роль в развитии ребёнка.

Тема работы является актуальной, так как в настоящее время отсутствуют диссертационные исследования, специально посвященные сущности русского хорового пения как духовного феномена культуры. Все это определяет необходимость усиления исследовательских поисков и обсуждения тех или иных теоретических конструкций, представляющих русское хоровое пение как объект философского осмысления.

Предмет работы – роль русской духовной музыки в детском хоре.

Объект работы – духовная музыка.

Цель работы – рассмотреть роль русской духовной музыки в детском хоре.

«Ныне почти умолк живой голос России – ещё недавно самой певучей державы мира», – с болью отмечал на хоровом фестивале «Невские хоровые ассамблеи» - В. А. Чернушенко, руководитель Государственной академической хоровой капеллы им. М. И. Глинки. Возрождение певческой традиции начинать нужно с детства. На протяжении многих лет проблема формирования духовной культуры ребёнка привлекала к себе пристальное внимание специалистов из различных областей науки – философии, психологии, общей и музыкальной педагогики. Общеизвестно, что одним из эффективных средств формирования духовной культуры подрастающего поколения является музыка [4, с.1].

Формирование духовной культуры и эстетического вкуса детей, представляет одну из актуальных проблем современного мира. Хоровое искусство, как яркий пример воздействия на духовный мир человека, способно играть не только развивающую, но и в первую очередь, воспитывающую роль для молодого поколения.

Полноценно развиваться детскому хору и максимально раскрывать способности каждого юного певца хормейстеру помогает умелое сочетание обучения (развитие музыкальных способностей, певческих навыков, голосового аппарата, грамотности), музыкального воспитания (сознательное отношение к искусству, любовь к музыке, пению, расширение кругозора) и непосредственно исполнительства. А основой в этой непростой и кропотливой работе является сама музыка, те произведения, на которых учится и растёт хор.

М. Ф. Заринская отмечала, что «в воспитании любви к музыке, ее понимания и художественного вкуса у детей и молодежи отбор репертуара, на котором эти качества формируются, безусловно, является главенствующим» [2, с.97].

Хормейстеру необходимо учитывать законы восприятия детьми тех или иных хоровых сочинений, как по отдельности, так и в их сочетаниях; опираться на закономерности музыкально-певческого развития детей с учетом динамики этого развития у своих учеников под влиянием выбранного репертуара [6, с.15].

Подбор репертуара для детского хорового коллектива представляет своего рода проблему. Детский хор специфичен по своему составу голосов - однородному. По понятным причинам это ограничивает репертуарные возможности.

Правильно и умело подобранный репертуар повышает певческий и музыкальный уровень детей, и, что немаловажно, способствует их всестороннему развитию, формированию нравственных качеств и художественного вкуса. В том числе, влияет на духовное развитие.

Включение в репертуар детского хора духовных песнопений помогает решить задачи специального музыкального образования: ознакомление и практическое освоение таких элементов национального певческого мышления, как распевная мелодика, незамкнутое строение формы песнопения, свободный нерегулярный метр, гетерофонная фактура, модальность ладовых структур. Таким образом, включение в репертуар духовных песнопений является важной и неотъемлемой задачей для руководителя хора [5, с.3].

Профессор В.В. Медушевский говорил, что «как показывает опыт истории, духовная крепость человечества не может цементироваться с одним лишь светским искусством. Когда светская музыка, разрастаясь, вытесняет музыку молитвы, культура приходит в запустение и одичание... Ее высшее призвание- умножение любви в человечестве- подменяется сиюминутным интересом» [1, с.1].

Духовная музыка вместе с народной является древним пластом русской певческой культуры и насчитывает тысячелетний период своего развития с момента принятия Христианства. Русская духовная музыка - уникальная школа хорового пения а'capella, базирующаяся на культуре и истории России, естественности звукообразования, вокальном удобстве, плавности и певучести звучания.

Духовная музыка, в первую очередь, родившаяся в лоне православной традиции, а также принадлежащая некоторым другим религиозным направлениям, имеет огромный потенциал нравственного воспитания и личностного развития. Она несёт в себе высокую нравственную ценность, любовь к окружающему миру, любовь и сострадание к человеку, учение о добре, чувство красоты, гармонии, внутреннего покоя и сосредоточенности, дисциплины мыслей и чувств.

В советский период духовная музыка и вообще культура была задвинута на дальний план. В последние десятилетия мы открываем для себя заново это огромное и ценнейшее наследие – русскую духовную музыку. Это достояние несёт ценность для любого русского человека, а не только для верующих людей, для которых церковные песнопения наполнены особым смыслом.

В настоящее время этот пласт музыки доставляет удовольствие в исполнении и восприятии людям разных видов деятельности и возрастов. Эта музыка не просто красивая, или просто мелодичная, или гармонически понятная (преимущественно), но в ней скрыты «глубокие национальные корни, это живой родник духовности, родник нравственности» [3, с.4].

Исходя из этого, можно сделать вывод, что включение духовной музыки в репертуар детского хорового коллектива является очень важным, так как оказывает всесторонне развитие:

1. Даёт знания истоков культуры своего Отечества и истории.

2. Являясь синтезом религии и искусства, духовная музыка влияет на нравственное и эстетическое воспитание. А именно: развивает в детях сострадание и любовь, милосердие и совесть, бережное отношение к людям и природе.

3. Помогает формированию музыкального вкуса, способствует проявлению чувства красоты, органичности и гармонии.

4. Духовная музыка знакомит учащихся с новыми образами, интонациями, особенностями голосоведения, манерой исполнения, гармоническим языком, которые отличаются от классической светской музыки и фольклора.

Включая в репертуар детского хора духовные произведения, стремясь открыть эту особую область хоровой музыки, знакомя учащихся с новыми образами, тематикой, текстами, хормейстеру важно помнить о том, что в коллективе могут находиться дети неверующие или других конфессий. В таком случае процесс изучения должен играть ознакомительную и просветительскую роль, но включать духовные произведения нужно, так как, по словам И. В. Кошминой «духовные ценности несут общечеловеческий, универсальный характер, и потому они несут объединяющий характер для верующих и неверующих» [3, с.7].

Хормейстеры должны ставить перед собой следующую цель работы: давать учащимся общие представления о духовной музыке, так как в основе изучения этого направления лежит не познание религии как таковой, а познание искусства, связанного с религией. Важно научить детей осознанно исполнять духовную музыку и ориентироваться в символике, образах, сюжетах, манере исполнения – это заложит основу для самообразования, вызовет интерес и окажет благотворное влияние на развитие и воспитание личности в целом.

Список литературы

1. Гончарова В. И. Духовная музыка в репертуаре детского хора: проблемы, задачи, цель. Белгород. Музыкальный колледж им. С. А. Дягтерёва, 2013. 6 с.

2. Заринская М. Ф. От детского хора до народного коллектива // Хоровое искусство. Л.: Музыка, 1967. Вып. 1. -

3. Кошмина И. В. Русская духовная музыка: Пособие для студентов муз.-пед. училищ и вузов: В 2 кн. – М.: ВЛАДОС, 2001. – Кн. 1: История. Стил. Жанры. – 224., ноты.

4. Роганова И. В. Проблемы хорового строя. Духовная музыка в репертуаре детских хоров. Вып. 3 / авт.-сост. И. В. Роганова. - СПб.: Композитор, Санкт-Петербург, 2015. - 196 с., нот. (Серия «Современный хормейстер».)

5. Седых Е. В. Русская духовная музыка в детском хоре (к проблеме обновления репертуара). Ростов-на-Дону, 2013. 5 стр.

6. Соловьева Л. В. Репертуар детского хора (из опыта работы с детским хором «Вдохновение») / Учебно - методическое пособие/ Надым, 2016. 77с.

Ваган Михаил Андреевич. Особенности исполнения западноевропейской духовной музыки на примерах сочинений эпохи Ренессанса: анализ диалектических принципов

ФГБОУ ВО «Российская академия
музыки им. Гнесиных»,
студент бакалавриата
mikevaganmusic@gmail.com
Научный руководитель:
Карпов Павел Евгеньевич, профессор,
кандидат искусствоведения

Хоровая духовная музыка – основной фундамент мирового хорового наследия. В истории музыкальной литературы остаётся небезызвестным факт роли хора в обществе, как собрание участников сценического или ритуального действия. Именно античная модель стала примером особого отношения к певческой культуре, что в дальнейшем и повлияло на развитие западноевропейской музыки.

Исполнительская практика в контексте эпохи содержит в себе некоторые характерные черты: плавность мелодических линий, строгое соблюдение восходящих и нисходящих линий голосоведения, точно выстроенные вертикали.

Такие эстетические параметры предполагали высокий уровень вокально-исполнительской подготовки, в связи с чем были основаны профессиональные музыкальные учебные заведения, существовавшие при церквях и монастырях: Венецианская консерватория, «Санта Мария ди Лорето» (Неаполь), и многие другие институты, дающие первоначальное образование.

Обратимся к эстетической составляющей хорового сочинения. Подчеркнём необходимость правильного произношения текста. Если соблюсти стилизацию, лингвистическую постановку, чистоту интонации, точность агогических предписаний, то можно добиться наивысшего исполнительского результата.

Изучая хоровую культуру эпохи Возрождения, мы сталкиваемся с произведениями на различных языках, для которых свойственны разные певческие форманты, но им присуща единая исполнительская позиция, установленная музыкальными институтами того времени.

Так, на примере сочинения Уильяма Бёрда (1543-1623) «Agnus Dei» из «Мессы для пяти голосов» (1553-1558) в исполнительской основе заложена мягкая атака звука. Однако в первых тактах применяется придыхательная атака – как приём «округлости» звука.

Agnus Dei
from the Mass for Five Voices

A musical score for the first system of 'Agnus Dei'. It consists of three staves. The top staff begins with the lyrics 'A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol -'. The middle staff continues with 'A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,'. The bottom staff begins with 'A - gnus De - i, qui tol - lis pec -'. A small '8' is written below the bottom staff.

Отдельное место в хоровой культуре эпохи Возрождения занимают большие распевы, как показано на примере второй и третьей акколад.

Musical score for the second and third systems. The second system has three staves with lyrics: '-lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re no - bis,'; 'pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re no - bis.'; and '-ca - ta mun - di: mi - se - re - re no - bis,'. The third system has four staves with lyrics: 'mi - se - re - re no - bis. A - gnus De - i,'; '-bis, mi - se - re - re no - bis. A - gnus De - i, qui'; 'mi - se - re - re no - bis.'; and 'A - gnus De - i, qui'. A small '8' is written below the bottom staff of the third system.

В данном сочинении могут возникнуть разногласия в прочтении последней строки:

«...dona nobis pacem»

-cem, do - na no - bis pa - cem.

-cem, do - na no - bis pa - cem.

-cem, do - na no - bis pa - cem.

-cem, do - na no - bis pa - cem.

-cem, do - na no - bis pa - cem.

Вопрос разночтения в основном относится к тенденции итальянской разговорной формы, в связи с чем можно встретить следующее прочтение:

«*dona nobis pacem*»-«*дóна нóбис пáчем*»

Рассматривая стилизацию данного хорового материала, обратим внимание на время написания канонического текста, используемого в данном сочинении. Появление текста «Agnus Dei» в римском обряде датируется не ранее VII века н.э. Новую ритуальную формулу ввёл папа римский Сергий I в 687 г. н.э.² Следовательно, произношение текста должно относиться к прочтению «средневековой латыни» (IV-XIV века н.э) до реформ Карла Великого (в конце VIII в. н.э.).³ Отметим, что средневековая латынь представляет собой продолжение «классических» и «поздних» своих видов.

Исходя из этого, верное прочтение строки будет следующим:

«*dona nobis pacem*»-«*дóна нóбис пáцэм*»

Произведение Феличе Анерио (1560-1614) «Venite ad me omnes» (1614) написано для двойного хорового состава. Текст музыкального материала взят из Евангелия от Матфея: глава 11, стихи с 28 по 30. Приближаясь к исполнительской практике, возникают дилеммы в вопросах диалектической составляющей.

Существует повсеместный профессиональный стереотип об исполнении музыки на латыни: либо «латинское» произношение, либо «итальянское». Есть определённое недопонимание в вопросе лингвистической работы над хоровым сочинением. Ведь, исходя из исторических справок фонологической эволюции, существует множество возможных вариантов произношения: от местных наречий, до литературных реформ. Поэтому, необходимо сопоставлять период написания рассматриваемого сочинения, с фонологическим генезисом конкретного языка.

² Duffy, Eamon (2006). Saints & Sinners: A History of the Popes. Yale University Press.. ISBN 0-300-11597-0. – [84 с.]

³ Ziolkowski, Jan M. (1996), "Towards a History of Medieval Latin Literature", in Mantello, F. A. C.; Rigg, A. G. (eds.), Medieval Latin: An Introduction and Bibliographical Guide, Washington, D.C., pp. 505-536 – [510-511 с.]

Феличе Анерио жил в период с 1560 г. по 1614 г. Ближайшие исторические факторы во многом определяют диалектические принципы. А именно: латинский текст, используемый в сочинении, применен во временном промежутке середины XVI – начала XVII веков. Материал использовался из собрания рукописей «Biblia Vulgata» (лат. Общепринятая Библия). Также считается факт появления центрального положения Рима в католической церкви в вопросах итальянского произношения, как общепринятое. Однако до XIX века, произношение имело «латинский региональный» тип, в совокупности обладающий местными наречиями. В данном случае присутствует итальянское церковное произношение.

Рассмотрим на конкретном примере сочинения диалектические принципы.

Venite ad me omnes Felice Anerio
(1560-1614)

Venite ad me omnes qui laboratis et onerati estis et ego reficiam vos.
Tollite jugum meum super vos et discite a me, quia mitis sum et humilis corde, et invenietis requiem animabus vestris.

Jugum enim meum suave est et onus meum leve.

Транслитерация на кириллице (с применением латинских обозначений):

Вæни^(би)тæ ад мæ омнæс куви^(би) лаборати^(би)с эт онæраци^(би) эсци^(би)с эт эго рæфи^(би)чи^(би)ам вос.

Толлитæ югнум мæум супæр вос эт дишитæ а мæ, куви^(би)а ми^(би)тис сум эт хуми^(би)ли^(би)с кордэ, эт инвæниэтис рæкуви^(би)эм анимабус вæстри^(би)с.

Югнум эним мæум суавэ эст эт онус мæум лавæ.

Помимо полотен итальянских мастеров, эпоха Возрождения также славится своими французскими и английскими представителями.

Орландо ди Лассо (1532-1594) – франко-фламандский композитор, славящийся своей непревзойдённой и оригинальной техникой хорового письма.

Его сочинения содержат в себе как светский материал, так и евангельские сюжеты. Объектом изучения послужит произведение «Susanne un jour» (1570). Сложность исполнения заключается в разнообразии диалектики, исходящих из фонологической истории языка.

За основу взят сюжет из «Книги пророка Даниила», глава 13. Но, текст музыкального материала является авторским парафразом Гийома Геро [Guillaume Guérault] (с.1532-1594). Отметим, что сочинение является примером среднефранцузского фонологического периода (ок. 1500 до 1700). Исходя из исторических справок вынесем диалектическую формулу.

1

Susanne un jour

Guillaume Guérault (1507-1589) Orlande de Lassus (c.1532-1594)
Mellange (Le Roy et Ballard press, Paris, 1570)

Оригинал:	Транслитерация на кириллице (с применением латинских обозначений):
<p>Susanne un jour d'amour sollicitée par deux viellardz, convoitans sa beauté, fut en son coeur triste et desconfortée, voyant l'effort fait à sa chasteté. Elle leur dict, Si par desloyauté de ce corps mien vous avez jouissance, c'est fait de moy. Si je fay resistance, vous me ferez mourir en deshonneur. Mais j'aime mieux périr en innocence, que d'offenser par peché le Seigneur.</p>	<p>Сўзән ән жў д'аму(о) соли(ы)си(ы)тә пә дө вьел'яв, кон'уатән са ботә, фют ән сән кө тви(ы)ст э дэзкөфовтә, вуаян лефәв фе а са щәстәтә. Эль лөв ди(ы)кт, Си(ы) пә дэлюаөтә дө сө көп мян вўз авә жўисәнс, сә фә дө мои. Си(ы) жә фәй кәзи(ы)стәнс, ву мә фвә мўвив ән дэзөнәв. Мә ж'әм мьө певи(ы)в ән иносәнс, кә дөфәнсә пәр пешә лә Сәнөк.</p>
<p><i>Примечание к таблице:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - /ä/ - означает звук «а» в носовом способе артикуляции. - /ў/ - представляет из себя лабиализованную (огубленность) гласную «у», больше похожую на «ю». - /ө/ - О-умляют – приближённый к «ё». - /в/ - звук «р» грассированный. 	

Томас Таллис (1505-1585) – английский композитор и органист эпохи Ренессанса. Несмотря на стремительные перемены в церковной области, которым управляло англиканство, Таллис остался приверженцем «католической» полифонической традиции. Весь его творческий профессиональный спектр задействован от мотетов до месс. Также им использованы самые смелые формы хорового сочинения, как знаменитый «Spem in alium» (с.1570) - респонсорий для 40 голосов. Однако далеко не каждый хоровой коллектив берётся за работу с данным сочинением. Поэтому, в данном вопросе «Spem in alium» уступает своё место не менее знаменитому антему «If ye love me» (1565) [на слова Евангелия от Иоанна 14:15-17].

Фонологическая история английского языка не сильно отличается от вышеупомянутых французских и итальянских эволюций диалектов. Публикация сочинения датирована 1565 г. во времена правления королевы Елизаветы I. Исторические справки позволяют отнести произношение к периоду «до английского языка Шекспира» (ок. 1400-1600 г.).

The image shows a musical score for the piece 'If ye love me' by Thomas Tallis. It consists of four staves, each with a different clef (Soprano, Alto, Tenor, and Bass). The lyrics are written below the notes: 'If ye love me, keep my commandments, and'. The music is in a simple, homophonic style characteristic of the English Renaissance.

Оригинал:	Транслитерация на кириллице (с применением латинских обозначений):
<p>If ye love me, keep my commandments. And I will pray the Father, and he shall give you another comforter, that he may 'bide with you forever; E'en the sp'rit of truth.</p>	<p>Иф йи лав ми(ы), ки(ы)и(ы)п май командмæнс. Энд Ай уил праёй θæ Фаθсæр, энд хи(ы) шэл ги(ы)в йё æнаθсæр камфотэ, θæт хи(ы) маёй байд уиθ йё форæво; И'ин хи(ы) сп'ри(ы)т оф труθ.</p>
<p>Примечание к таблице: - /θ/ - означает звук «th» - глухой зубной щелевой согласный. - /ÿ/ - представляет из себя лабиализованную (огубленность) гласную «у», больше похожую на «ю».</p>	

Подводя итоги, обратим внимание на необходимость в изучении лингвистики, применяемой в хоровой и вокальной культуре. Знания в этой области позволяют полноценно раскрыть художественный замысел композитора, отобразить точность материала, как в стилистической составляющей, так и в технической. Тем самым, решая проблематику данного вопроса, возможность решить ряд технических проблем: вопросы атаки звука и певческой позиции, разнообразие фонетических погрешностей, влекущих за собой разнородное звучание и нарушение общехорового баланса.

Список литературы:

1. «Библия: книги священного писания ветхого и нового завета» – М.: Издание Московской Патриархии, 1983. – 1372с.
2. В. И. Мирошенкова, Н. А. Федоров «Lingua Latina»: Краткий очерк истории латинского языка – 10-е изд. – М. : Флинта : Наука, 2008. – 400с.
3. Н. Н. Бодишевская «История зарубежного хорового искусства»: учеб.-метод. мат-лы –Могилев: УО «МГУ им. А. А. Кулешова», 2012. – 104с.
4. Brittain, Frederick (1955). Latin in Church. The History of its Pronunciation (2nd ed.). Mowbray.
5. Campbell, A. (1959), Old English Grammar, Oxford: Oxford University Press, ISBN0-19-811943-7.
6. Cercignani, Fausto (1981), Shakespeare's Works and Elizabethan Pronunciation, Oxford: Clarendon Press.
7. Harley, John (2015). Thomas Tallis. Routledge. p. 70. ISBN 978-1472428066
8. Huchon, Mireille, Histoire de la langue française, pages 214 and 223.
9. Mildred Katharine Pope (1934). From Latin to Modern French with Especial Consideration of Anglo-Norman. Manchester University Press. p. 94. ISBN 9780719001765.
10. Pope, Mildred K. From Latin to French, with Especial Consideration of Anglo-Norman. Page 185, Section 489.
11. Robert McColl Miller; Larry Trask (20 February 2015). Trask's Historical Linguistics. ISBN 9781317541769
12. Duffy, Eamon (2006). Saints & Sinners: A History of the Popes. Yale University Press.. ISBN 0-300-11597-0.
13. Ziolkowski, Jan M. (1996), "Towards a History of Medieval Latin Literature", in Mantello, F. A. C.; Rigg, A. G. (eds.), Medieval Latin: An Introduction and Bibliographical Guide, Washington, D.C., pp. 505-536

Гохлейтнер Виктория Андреевна. Психолого-педагогические особенности деятельности начинающего дирижера в детском хоровом коллективе

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский
государственный институт культуры»,

магистрант
vgohleytner@mail.ru
Научный руководитель:
Чернышева Татьяна Алексеевна,
профессор, кандидат искусствоведения

*«Преподаватель кончается, а учитель начинается там,
где сообщенный материа возбудит более полную
и содержательную жизнь...» (Дьюи Д.) [2,208].*

Воспитание сплоченного детского музыкального коллектива – это проблема, которая встает перед многими молодыми дирижерами хора, когда помимо чисто музыкально-творческих задач, направленных на развитие музыкальных способностей, вокально-хоровых навыков, необходимо решать организационные, педагогические, исполнительские задачи, находить контакт с детским хоровым коллективом.

Обычно, детские хоровые коллективы делятся по возрастному признаку на 4 группы. Рассмотрим особенности управления детским дошкольным коллективом, возрастной ценз которого 4-6 лет. Именно в этом возрасте пора начинать уделять внимание музыкальному образованию малыша. Самой оптимальной формой является детский хор. Пение в хоре развивает ребенка, его мышечную активность, процессы дыхания, зрительный и слуховой контроль. Благодаря пению развиваются музыкальные способности, умственные и речевые возможности, формируются высшие психические функции, совершенствуется умение взаимодействовать со сверстниками. Хоровое пение формирует у певца умение видеть, слышать, чувствовать, вырабатывает взаимное расположение хористов к друг другу и руководителю [1, 3]. Это происходит потому, что в певческом процессе задействованы такие функции мозга, как восприятие, воображение, чувства и эмоции, мышление и память. Таким образом, общение педагога – хормейстера с детьми предполагает не только физическое, но и художественно-эстетическое развитие ребенка, развивает восприятие, понимание смысла и красоты музыкальных произведений. Сказанное выше относится и к следующим детским возрастным группам, включающим младший школьный возраст – от 7 до 10 лет, средний школьный возраст 11 – 13 лет и, наконец, старший школьный возраст 14 – 16 лет.

Вокальная работа с детским хором любого возраста достаточно трудна и отличается от занятий с взрослыми певцами. Хормейстер, получающий образование среди взрослых, накапливает в своих слуховых представлениях силу, тембровые окраски и другие признаки звучания взрослого голоса, имеющие мало общего с детским голосом. Начинающему работать с детьми преподавателю, следует познакомиться со спецификой звучания детского голоса в различные возрастные периоды жизни, дабы избежать «порчи» детских голосов.[3, 23]. Обучение детей в каждом возрасте должно служить подготовкой к следующей ступени. Если учитель не исправляет качество

звучания голоса, оставляя это «на потом» [3, 20], то в результате закрепляются неправильные вокальные движения, в дальнейшем становятся навыками и потребуют переучивания, что всегда гораздо труднее. И конечно, учитель музыки должен пользоваться вокальной терминологией, которая была бы предельно проста и понятна учащимся. Вообще словесных указаний должно быть как можно меньше, особенно в процессе работы с младшими школьниками. Основной способ обучения – вокальный показ учителя, поскольку у детей до 10 лет особенно ярко проявляется способность к подражанию – отмечает Г.П.Стулова [3, 5].

Работа с детской аудиторией требует от преподавателя большой эмоциональной отдачи и понимания психологических и физических особенностей детей. Таким образом, дирижер - хормейстер любительского детского коллектива должен обладать комплексом психолого-педагогических знаний и личностных качеств, которые позволят ему работать именно с детским хором. Ориентиром в работе служит свод постановлений Федерального государственного образовательного стандарта России, в частности пункт 33.1 «Изобразительное искусство, музыка» [7].

На музыкально – хоровые занятия нередко принимают детей с разным уровнем голосовых и слуховых данных, привлекают в коллектив детей смелых и робких, открытых и замкнутых, уверенных и стеснительных. Особенно это касается школьных уроков по музыке, дополнительных музыкальных певческих кружков. Хоровое пение – основывается на принципе общедоступности. При приеме ребенка в музыкальную школу, родителей просят рассказать о характере ребёнка, его поведении, внимании, коммуникабельности. Затрагиваются вопросы, касающиеся здоровья ребенка. Необходимо также поговорить с самим учеником. Для ребенка в любом возрасте важно, что он замечен и интересен как человек, как личность. Желательно, чтобы первое общение прошло в присутствии педагога и дети ведут себя спокойно, когда приходят к знакомому взрослому человеку, с которым уже общались.

Необходимо иметь в виду, что не всегда родители честно говорят об особенностях развития ребенка и его здоровье. В процессе работы обнаруживаются разные виды отклонений в его поведении, случаи задержки развития, неадекватности общения со сверстниками. Все это может осложнять процесс занятий, привести к конфликтной ситуации. Нередко у родителей проявляются претензии и непонимание к воспитанию их детей. На родительских собраниях необходимо решать возникающие организационные вопросы, а так же вопросы, касающиеся репетиционного процесса.

Дети, от природы импульсивны, нередко эмоционально не сдержанны и не всегда могут контролировать свои действия и поступки, по этому, важно как можно раньше научить детей следовать определенным правилам в общении, спорах и таким образом, предупреждать конфликтные ситуации в детских группах и коллективах. В качестве основных педагогических задач в управлении детским хоровым коллективом необходимо, в частности, ставить задачу обучения и воспитания детей, умений и навыков группового

взаимодействия. Особенно важно, чтобы дети чувствовали и слышали друг друга при совместном пении, понимали, что получается хорошо и красиво, что песня, спетая хором, звучит гораздо выразительнее и ярче, чем если бы ребенок спел её один. И конечно, решение общих задач, связанных с исполнением хоровых сочинений, вырабатывает у детей любого возраста чувство личной ответственности за общее дело. Так в возрасте 7-13 лет, да и у детей старших возрастов занятия в хоровом коллективе способствуют развитию навыков общения, повышают коммуникабельность, формируют высокую самооценку, уверенность в собственных силах, нацеленность на результат, что подтверждает особую ценность и актуальность хорового пения.

Одной из главных задач в работе руководителя-педагога – это умение заинтересовать детей, вызвать в них желание учиться, а это связано с умением создать в детском коллективе такой психологический климат, благодаря которому у ребенка возникнет потребность в общении с учителем. Богатство речевых, соответствующих возрасту и моменту интонаций, подбадривающая или одобрительная улыбка, шутка, требовательная настойчивость или вежливая просьба – всё это средства воздействия на детей, которыми педагог должен в совершенстве овладеть и мастерски их использовать в своей работе. Создается почва для дружеских отношений между педагогом и учениками, возникают наилучшие условия для обучения, максимально используются в учебном процессе личностные особенности руководителя хора. Наконец, дирижер находит свой, неповторимый стиль общения с хором.

Среди педагогических воздействий необходимо выделить метод педагогических требований – необходимого условия, от которого зависит успех работы всего коллектива. Добиваясь, например, от детей правильной посадки во время занятия хора руководитель говорит голосом, не терпящим возражений, с точным указанием действия (спинку держим прямо, руки на коленях и т.д.). Иногда, когда дети знают правила, можно просто движением руки и взглядом изменить положение ученика или всей группы. Поэтому, прямая обязанность руководителя детского хора – так усовершенствовать методы работы с хоровым коллективом, что бы они служили не только целям музыкально – образовательным, но и воспитательным в самом широком смысле этого слова.

Эффективность усвоения знаний, прежде всего, связана с желанием заниматься данным видом деятельности. Предлагаемая ребенку информация должна его заинтересовать, а не просто развлекать. Для того, что бы сделать процесс обучения увлекательным, раскрыть творческие возможности ребенка, необходимо, что бы он почувствовал свою значимость в коллективе, в глазах преподавателя. Философ Джон Дьюи считает, что глубочайшим стремлением, присущим человеческой природе, является «желание быть значительным» [6, 35]. Если ребенку сказать, что он умница, что-то выполнил очень хорошо, что верит в него, похвалит перед друзьями и родителями, то ребенок это и демонстрирует. Если в ребенка верят, то от ожидания успеха рождается вдохновение. Так же считается, что самовыражение является доминирующей потребностью человеческой природы. Преподаватель может подсказать детям

какую-то идею по ходу занятий, но почему бы не дать понять, что они сами до неё додумались. Для детей это радость, до и лучше, если знания не преподносятся в готовом виде, а добываются ими из практической работы.

Формирование вокально – хоровых навыков у детей 4-6 лет необходимо проводить посредством игровых музыкальных приемов с целью правильного и естественного звукоизвлечения, певческого дыхания, верной артикуляции, четкой дикции. В настоящее время, в литературе опубликовано достаточное количество музыкальных игр, попевок, песенок и упражнений, скороговорок, которые можно использовать на занятиях с хором. Например, в сборнике Романовой Г.З. предлагаются методы, дидактические приемы, упражнения, скороговорки, облегчающие процесс обучения [4, 15]. Начинаящий дирижер может самостоятельно использовать придуманные им упражнения.

Возраст детей 10-12 лет считается самым благоприятным для привлечения их к хоровому пению. Однако необходимо помнить, что у детей приблизительно с 12 лет наблюдается бурное развитие организма, что отражается в качестве звучания их голосов, нередко наблюдается ощущение усталости и появление затруднений в пении, особенно на верхних тонах своего диапазона. Данные признаки указывают на скорое наступление периода мутации. Могут появляться в это время и резкие изменения в характере поведения ребенка, настроения, понижения работоспособности, что проявляется в быстрой утомляемости. Необходимо помнить, что у мальчиков изменения голосовой функции проявляются ярче, чем у девочек. Происходит потеря чистоты интонирования, яркости тембра, падением силы голоса. Педагогу в этом случае необходимо снизить певческую нагрузку, проявлять больше терпения, такта, индивидуального внимания. Возможно, рассмотреть вопрос целесообразности пения подростком в период мутации [5, 33].

Конечно, педагог может придерживаться разных стилей руководства [8]. Но наиболее приемлем творческий стиль – это стремление к педагогическому поиску, творчеству, в его работе доминирует положительный эмоциональный компонент, что говорит о высокой нравственной культуре данного дирижера. Именно этого стиля следует придерживаться, молодым начинающим дирижерам. Впрочем, неповторимость стиля общения с хором, определяется индивидуальными особенностями самого хормейстера. Именно для начинающего молодого дирижера подходят слова «Педагогический опыт приходит не сразу...», «...учиться этому искусству придется всю жизнь. Настоящий учитель – вечный ученик». Стулова Г.П. [5, 4].

Литература

1. Венгрус Л.А. Постановка голоса - путь к здоровью / И.А. Венгрус // Региональные проблемы профилактической медицины. - Новгород : [б. и.], 1999. - 512 с.

2. Дьюи Д. Психология и педагогика мышления / Д. Дьюи ; пер. с англ. Н.М. Никольской. – Москва : Совершенство, 1997. - 208 с.

3. Кеериг О.П. Хороведение: учеб. пособие/ О.П. Кеериг ; ред. Б.И. Рашрагович ; СПбГУКИ, Каф. академ. хора. - Санкт-Петербург : СПбГУКИ, 2004. - 189 с.

4. Романова Г.З. Сборник методов, приемов, упражнений для работы с детским вокально-хоровым коллективом / Г.З. Романова. - Гай : [б. и.], 2019. - 21 с.

5. Стулова Г.П. Хоровое пение. Методика работы с детским хором : учеб. пособие. - 2-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2016. - 176 с.

6. Таранов П.С. Секреты поведения людей / П.С. Таранов . – Москва : Гранд-Фаир, 2002. - 233 с.

7. Федеральный государственный образовательный стандарт дошкольного образования (утв. приказом Министерства образования и науки РФ от 17 октября 2013г. №1155).

8. Чабанный В.Ф. Профессиограмма и структура личности хорового дирижера : учеб. пособие / В.Ф. Чабанный ; СПбГИК. - Санкт-Петербург : Изд-во СПбГИК, 1993. - 54 с.

Жинко Анна Олеговна. Профессиональное академическое хоровое исполнительство Беларуси на современном этапе

Санкт-Петербургский
государственный институт культуры,
магистр 1-го курса
anuthin@mail.ru
Научный руководитель:
профессор, кандидат искусствоведения
Чернышева Татьяна Алексеевна

Белорусское хоровое искусство, в частности профессиональное, является неотъемлемой частью национальной культуры. Глубокая приверженность белорусского народа к национальным обычаям и традициям в главенствующей степени определила одну из наиболее ярких отличительных особенностей современной белорусской хоровой культуры – сохранность ее корневого слоя и актуальность по сей день.

Белорусское хоровое исполнительство развивалось в тесной связи с культурными традициями славянских народов, что делает его схожим с вокально-хоровыми традициями России и Украины, однако, это не исключает самобытность белорусского национального искусства.

Современная хоровая музыка Беларуси – явление художественно разнообразное. Новое поколение композиторов переосмысливает роль хора, зачастую выбирая его основным объектом в своем творчестве. На первое место выдвигается тема, связанная с осмыслением истории и национальной культуры. А литературную основу составляют канонические тексты, шедевры классиков

белорусской литературы и современных авторов. Количество таких произведений на сегодняшний день увеличилось в результате плодотворной работы таких белорусских композиторов, как О. Ходоско, А. Мдивани, Л. Захлевно, Е. Поплавского, А. Ращинского, В. Кузнецова, Л. Шлег, А. Бондаренко [1, с. 24]. Кроме того, число ежегодно проводимых хоровых фестивалей и конкурсов в Беларуси возрастает. Наиболее известных из них - Международный Фестиваль христианской музыки “Магутны Божа” (г. Могилёв), Международный фестиваль православных песнопений “Коложский благовест” (г. Гродно), Международный Фестиваль Православных Песнопений (г. Минск), Республиканский фестиваль хорового искусства “Ад шчырага сэрца” (г. Жодино), Фестиваль хорового искусства “Певчое поле” (г. Витебск), Международный форум студенческих хоров “Папараць-кветка” (г. Минск), Республиканский фестиваль “Студенческая весна” (г. Витебск).

Профессиональное хоровое исполнительство играет первостепенную роль в популяризации хорового искусства Беларуси. В настоящее время в Беларуси плодотворную творческую деятельность ведут 3 государственных профессиональных академических хоровых коллектива: Государственная академическая хоровая капелла Республики Беларусь им. Г. Ширмы под руководством О. Янум, Академический хор Белтелерадиокомпания Республики Беларусь под руководством А. Саврицкого и Государственный камерный хор Республики Беларусь под руководством Н. Михайловой. Народное профессионального творчество в Беларуси представляет Национальный академический народный хор Республики Беларуси имени Г. И. Цитовича, который на данный момент не имеет художественного руководителя, обязанности главного хормейстера исполняет В. Н. Маслаков.

Академический хор Белтелерадиокомпания образован в 1931 году. За этот период осуществлено значительное количество аудиозаписей музыки разных эпох, стилей и жанров — от обработок небольших народных песен до произведений крупной формы. В предвоенные годы художественным руководителем хора Белорусского радио была Людмила Никитична Бен (ученица Дмитревского) и Н. Ф. Маслов—заслуженный деятель искусств БССР, (ученик Чеснокова). С 1949 года хормейстером хора радио стал белорусский композитор, основоположник белорусской профессиональной музыки Григорий Константинович Пукст – автор симфоний, опер, обработок песен, симфоний, опер, кантат, хора «Партызанскія акопы».

С 1950 по 1963 год А. П. Зеленкова была также художественным руководителем Хора белорусского радио [2, с. 84].

С 1965 по 2007 год несменным руководителем хора являлся Народный артист СССР, профессор Виктор Ровдо. Всю свою творческую активность, знания, опыт он направлял на то, чтобы хор стал высокопрофессиональным коллективом, получил признание и известность в Беларуси и за ее пределами. Стоит отметить, что хор под руководством Виктора Владимировича записал Государственный гимн Беларуси в большой студии Дома радио.

В августе 1990 года за большие заслуги в развитии музыкального искусства хора присвоено почетное звание «Академический». Под управлением

Виктора Ровдо хор демонстрировал свое исполнительское мастерство в России, Словении, Германии, Польше, Ватикане.

В 2001 году хору присвоено звание «Заслуженный коллектив Республики Беларусь». В настоящее время линия преемственности сохранена, детище профессора Ровдо не погибло, а передано в любящие руки его воспитанника — Андрея Саврицкого, который на данный момент является доцентом кафедры хорового дирижирования Белорусской государственной академии музыки, лауреатом Национальной премии «Лучший аранжировщик» 2014 года, а также автором аранжировок и произведений для хора.

В настоящее время коллектив успешно выступает с сольными концертами, принимает участие в международных фестивалях, различных концертных программах, осуществляет аудиозаписи. Высокий профессионализм и успех коллектива поддерживается многочасовыми репетициями, тонкой, ювелирной работой над каждой музыкальной фразой.

Как говорил в одном из интервью сам Андрей: «Три часа в день репетируем. Материал «впевается», связки запоминают расположение нот. Даже эмоции — и те поддаются тренировке».

Государственная академическая хоровая капелла Республики Беларусь им. Г.Ширмы

Подлинным хранителем и пропагандистом ценностей народной музыки, творений современных композиторов, шедевров мировой классики, является старейший хоровой коллектив Республики Беларусь - Государственная академическая хоровая капелла, созданная в 1940 году и носящая имя ее создателя - Григория Романовича Ширмы [5, с. 397].

Художественную сторону хора отличает высокая музыкальная культура, яркая эмоциональность, богатство динамической шкалы звучания, высокое чувство ансамбля, интонационная чистота, выразительность и естественность пения.

Хор отличает высокая музыкальная культура, яркая эмоциональность, богатство динамической шкалы звучания, высокое чувство ансамбля, интонационная чистота, выразительность и естественность пения. Коллектив заслужил высокую оценку как критиков, так и зрителей. «Мягкость и красота звучания голосов, чистота интонации и одухотворенность в трактовке музыкального материала проявляются очень ярко» — писал в свое время художественный руководитель Санкт-Петербургской филармонии В. С. Фомин. «Хор порадовал безукоризненным строем, гибкостью и разнообразностью динамики, ясной выразительной дикцией» — отзыв художественного руководителя Петербургской капеллы им. М. И. Глинки В Чернушенко. Высокую оценку коллективу дал Г. В. Свиридов во время выступлений капеллы на фестивале хоровой музыки в Москве.

О возрастающей популярности коллектива говорит география гастрольных маршрутов: это музыкальные фестивали в Германии, Испании, Италии, Литве, Польше, Эстонии, Австрии, Голландии, Дании, Франции, Бельгии, Люксембурге, участие в культурной программе Олимпийских Игр в

Барселоне в театре «Де Лицео». Капелла стала обладателем Гран-При Международного фестиваля церковной музыки в г. Хайновка (Польша).

Весьма обширен и разнообразен репертуарный диапазон - это «Реквиемы»; мессы; «Мессия» Г. Генделя; Симфония N 9 Л. Бетховена, «Симфония псалмов» И. Стравинского, Симфония-месса Ф. Мендельсона, Симфония N 13 Д. Шостаковича; кантаты И. С. Баха, «Кармина Бурана» К. Орфа, «Времена года» И. Гайдна, «Александр Невский» и «Иван Грозный» С. Прокофьева, «Иоанн Дамаскин С. Танеева, «Москва» П. Чайковского; духовные сочинения; хоры из опер; фрагменты мюзиклов Д. Гершвина, Р. Роджерса, Д. Керна; хоровые шедевры С. Рахманинова, П. Чайковского, П. Чеснокова, А. Гречанинова, С. Танеева; хоровая музыка белорусских композиторов.

Необычайная работоспособность капеллы позволяет ежегодно выпускать несколько полноценных концертных программ. В последнее время осуществлены интересные проекты: исполнены «Мессия» Г. Генделя и «Времена года» И. Гайдна в Испании, оратория современного российского композитора О. Янченко «Апокалипсис» в Италии, духовные произведения современных белорусских авторов на фестивале «Дни музыки краковских композиторов» в Польше, концертное исполнение оперы Дж. Верди «Травиата» в Испании.

Широкий репертуар и высокая исполнительская культура дают возможность коллективу с успехом концерттировать с различными симфоническими оркестрами. Среди них были оркестры Московской, Санкт-Петербургской, Белгородской, Харьковской филармоний, оркестр Герлицкого музыкального театра (Германия), оркестр Зелено-Гурской филармонии (Польша), оркестр Котбусского музыкального театра (Германия). С коллективом выступали известные дирижеры: Ю. Ефимов, М. Янсонс, Т. Мынбаев, В. Дубровский, Л. Кремер (Германия), Р. Зеехавер (Германия), Ч. Грабовский (Польша), В. Сутрик (Польша), С. Сондецкис, Г. Проваторов, Ю. Домаркас, В. Катаев, Ю. Цирюк, О. Янченко, А. Дмитриев, М. Снитко, А. Анисимов, П. Вандиловский, М. Козинец.

С 1987 по 2018 год художественным руководителем и главным дирижером Государственной академической хоровой капеллы Республики Беларусь им. Г.Ширмы являлась народная артистка Беларуси Людмила Ефимова – яркий представитель Ленинградской (Санкт-Петербургской) школы хорового дирижирования. Именно при её руководстве капелла стала универсальным хоровым коллективом, уникальным по своему звучанию и неограниченности репертуара. Людмила Ефимова была пропагандистом творчества белорусских композиторов, первым исполнителем многих их произведений. Яркий талант, широкая эрудиция, высокий уровень художественной культуры, преданность творчеству позволяют отметить народную артистку Республики Беларусь Людмилу Ефимову как одну из самых значительных личностей как в музыкальной культуре Беларуси, так и за ее пределами.

В 2009 году Президент Республики Беларусь Александр Лукашенко поздравил коллектив с 70-летием со дня образования и отметил, что творчество капеллы вносит большой вклад в сохранение и пропаганду лучших достояний отечественной и мировой вокальной музыки, поддержание в обществе высоких культурных традиций, воспитание уважения к настоящим художественным ценностям.

С 2018 года главным дирижером Государственной академической хоровой капеллы Республики Беларусь им. Г. Ширмы является Ольга Янум. Окончила Белорусскую государственную академию музыки по специальностям «хоровое дирижирование» (класс доцента Л. А. Шиманович) и «академическое пение» (класс заслуженной артистки Республики Беларусь Н. А. Губской), а также магистратуру при БГАМ (хоровое дирижирование).

С 1995 по 2017 г. преподавала вокал и дирижирование в Минском духовном училище, являлась также руководителем хора. В 2008–2010 гг. – художественный руководитель и главный дирижер заслуженного коллектива Республики Беларусь Академического хора Национальной государственной телерадиокомпании.

В настоящее время является регентом Праздничного хора Храма в честь иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость» (с 1998), преподавателем кафедры хорового дирижирования Белорусской государственной академии музыки (с 2007), художественным руководителем Камерного хора SALUTARIS при Белорусском союзе музыкальных деятелей (с 2007 г.).

Награждена орденом Равноапостольной княгини Ольги III ступени от Патриарха Московского и всея Руси Алексия II (2002), медалью Белорусской Православной церкви Святой преподобной Евфросинии Полоцкой (2007), грамотами Митрополита Минского и Слуцкого, Патриаршего Экзарха всея Беларуси Филарета (1999, 2000, 2009, 2012, 2014). В 2017 году избрана в Церковно-общественный совет по развитию русского церковного пения при Московском Патриархате.

Государственный камерный хор Республики Беларусь, созданный в октябре 1988 года, с первых шагов не только привлек пристальное внимание музыкальной общественности, но и достиг значительных творческих успехов. Основателем и первым художественным руководителем коллектива стал выпускник Ленинградской государственной консерватории заслуженный деятель искусств Республики Беларусь Игорь Матюхов. Он во многом определил главное направление всей творческой деятельности хора: возрождение и пропаганда «жемчужин» старинной белорусской и русской духовной музыки, западноевропейской классики, сочинений молодых белорусских композиторов. Так в программах появились старинные белорусские песнопения XIV-XIX веков, духовные сочинения белорусских авторов конца XIX начала XX веков (М. Равенского, А. Туренкова и др.), русская духовная и классическая музыка, включая хоровые концерты Д. Бортнянского, А. Архангельского, П. Чеснокова, хоровые композиции П. Чайковского, С. Рахманинова, С. Танеева, А. Бородина. Значительное место в репертуаре хора занимают шедевры западно-европейской классики (И. С. Баха,

О. Лассо, Д. Каччини, А. Вивальди, И. Брамса, Ф. Мендельсона, Э. Грига), а также сочинения музыкантов XX века (Г. Свиридова, С. Слонимского, Ю. Фалика, Р. Щедрина).

В октябре 2000 года камерный хор возглавила выпускница Белорусской государственной консерватории Наталья Михайлова. Широкая эрудиция, высокий уровень художественной культуры, преданность творчеству позволяют определить Н. Михайлову, как одну из ярких и значительных личностей в современном музыкальном искусстве Беларуси. Ее творческий облик определяют высокое профессиональное мастерство, умение драматически точно выстраивать концертную программу и добиваться глубокого музыкального прочтения каждой партитуры, а выдающиеся вокальные данные и педагогический талант позволяют быть не только хорошим дирижером-исполнителем, но и воспитывать вокальное мастерство и артистизм певцов хора, что дает возможность расширить репертуарные жанровые границы камерного исполнительства. В феврале 2008 года Президент Беларуси отметил Медалью Франциска Скорины Наталью Михайлову за высокое профессиональное мастерство.

Сегодня в репертуаре хора присутствуют духовная музыка и джаз, классика и современность. Творческие возможности коллектива, состоящего из 30 музыкантов-профессионалов, неисчерпаемы. Постоянно работая над новыми программами и произведениями русской (Д. Бортнянского, П. Чайковского, С. Рахманинова, Г. Свиридова) и западноевропейской классики (И. С. Баха, Г. Генделя, Д. Букстехуде, В. А. Моцарта), готовя премьерные показы произведений современных белорусских композиторов (С. Кортеса, В. Копытько, А. Бондаренко, О. Ходоско и др.), Государственный камерный хор Республики Беларусь много гастролирует. На его счету сотни успешных концертов по городам Беларуси, выступления в лучших залах Москвы, Санкт-Петербурга, Таллинна, Киева, Сочи и др.

Хор являлся участником международных музыкальных и хоровых фестивалей в Польше, Норвегии, Словакии, Швеции, Германии, Эстонии, России (IX Международный Московский Пасхальный фестиваль, художественный руководитель – Валерий Гергиев, г. Москва, 2010г.).

Зарубежная критика высоко оценивает мастерство белорусских музыкантов: «Камерный хор Республики Беларусь стал одним из самых впечатляющих событий Международного фестиваля в Сторде», – «Naugesunds Avis», Норвегия; «...Камерный хор не только удовлетворил слушателей исключительным исполнением, но и содействовал своим концертом сбором средств для детей, пострадавших от Чернобыльской аварии», Германия; «...Их пение – это настоящее откровение, это молитва, это живое ощущение того, что существует между нот», – «Gazeta Robotnicza», Польша. Одна из последних успешных работ коллектива – концерт «Негритянские спиричуэлс и джаз», совместно с дирижером и солистом (баритон) профессором Айра Сполдинг (Нью-Йорк) и джаз-бэндом «Яблочный чай» на сцене Большого зала Белгосфилармонии. С этой программой коллектив принял участие в юбилейном

Международном музыкальном фестивале «Прокофьевская весна» (г.Донецк,Украина).

В 2011 году Государственный камерный хор Республики Беларусь стал дипломантом VIII Международного фестиваля православной музыки «Святая Богородице – Достоинно есть» (г. Поморие, Болгария), дипломантом I Международного фестиваля сакральной музыки Святого Якуба (г. Вильнюс, Литва). В декабре 2011 года с большим успехом выступил с рождественской программой в городах Королевства Бельгия.

С 2020 года камерный хор Беларуси участвует в международных онлайн-конкурсах и фестивалях, которые активно проводятся в связи с эпидемиологической ситуацией. В 2021 году коллектив участвовал в XI Международном фестивале в Греции, а в 2022 стал лауреатом I степени XIV Международного фестиваля духовной музыки “Silver Bells” (Латвия).

За высокий профессионализм и значительный вклад в развитие белорусской культуры в 2017 году Государственному камерному хору присуждено звание «Заслуженный коллектив Республики Беларусь».

Таким образом, Государственный камерный хор на сегодняшний день органично соединяет традиции и новаторство, классику и современность. Благодаря непрерывному, неутомимому творческому поиску главного дирижёра, в репертуаре хора появилось много новых концертных программ, экспериментальных проектов, премьер сочинений современных белорусских композиторов.

Подводя итог вышесказанному, следует отметить, что значимость хорового искусства на современном этапе развития белорусской национальной культуры не только не уменьшилась, а поднялась на более высокий уровень. Подтверждением этому служит появление новых имен на страничке белорусского хорового исполнительства, активной творческой и концертной деятельностью как ранее известных, так и недавно созданных хоровых коллективов, многочисленным количеством хоровых фестивалей и конкурсов, проходящим в стране и, безусловно, активным композиторским творчеством в жанре хоровой музыки.

Литература:

1. Мдивани Т. Г., Савицкая О. П., Ничков Б. В., Цмыг Г. П., Ювченко Н. А. Белорусское концертно-исполнительское искусство современности 1991-2016/ Т. Г. Мдивани [и др.]. — Минск: Белорусская наука, 2018. — 359 с.

2. Капилов А. Л., Ахвердова Е. И. Музыкальная культура Беларуси XIX – начала XX веков. – Мн., 2000.

3. Беларусь в информационном пространстве. Музыкальное искусство [Электронный ресурс] // Национальная библиотека Беларуси. – Режим доступа: <https://infocenter.nlb.by/kultura-i-iskusstvo/muzykalnoe-iskusstvo/> – Дата доступа: 30.10.2022.

4. Профессиональные хоры и капеллы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://hor.by/choirs/professional-choirs/>. -Дата доступа: 30.10.2022.

5. Современная Беларусь: энциклопедический справочник: в 3 т. / редкол.: М. В. Мясникович [и др.]. – Минск: Белорусская наука, 2006- 2007. – Т. 3: Культура и искусство. – 778 с.

Кирпичева Александра Игоревна. Основные принципы хоровой работы с мальчиками в период мутации

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский
государственный институт культуры»,

магистрант

AlexMeKlarens@yandex.ru

Научный руководитель:
доцент Жукова Елена Юрьевна

В процессе работы с детским хоровым коллективом, где девочки и мальчики поют вместе, я столкнулась с проблемой определения деятельности для юношей, или мальчиков, у которых началась ломка голоса. Этот непростой переходный период у мальчиков (юношей) проходит через четыре возрастных стадии:

1. Детский школьный период – с 7 до 10 лет (начальные классы).
2. Предмутационный период – 12-13 лет.
3. Собственно мутационный период – 13-14 (15) лет.
4. Послемутационный период – 16-17 лет.

Нас интересует третий период. Мутация голоса (от лат. *mutation* – перемена, изменение) – это физиологическое явление, обусловленное изменениями функции гортани и всего организма в период полового созревания. Возрастные границы 10 (12) – 16 (17) лет [4, с.13]. У мальчиков и девочек это период протекает по-разному. Для раскрытия данной темы рассмотрим особенности мутации голоса мальчиков.

Мутационный период начинается далеко не внезапно и заканчивается только условно к 17–18 годам. На протяжении его в голосе мальчика происходит много характерных изменений. Необходимо отметить, что у каждого ребенка свой индивидуальный организм, поэтому все изменения происходят в разное время и с разной скоростью. Гортань мальчиков на 2/3, значительно вытягивается вперед, увеличивается в размерах как в продольном, так и в поперечном направлении. И постепенно становится заметным «угол соединения пластинок щитовидного хряща, так называемый кадык». Голосовые связки увеличиваются по длине в полтора - два раза, вследствие чего голос может опускаться на октаву.

В стадии мутации, во время наиболее бурного роста организма, в гортани кроме увеличения размеров голосовых связок можно отметить их покраснение, набухание краев, вызванное усиленным притоком крови. «Голосовые связки имеют бледно-розовый оттенок, что не похоже на яркую красноту, наблюдаемую при острых воспалительных явлениях» [1 с. 47].

Доктор медицинских наук И.И. Левидов в своем труде «Охрана и культура детского голоса» подробно описывает разные формы протекания мутации у мальчиков:

- голос меняется очень медленно, почти незаметно: изредка наблюдается небольшая хрипота и быстрая утомляемость голоса;
- резкая форма (наиболее часто встречается). При пении и даже во время речи голос срывается; при этом появляются неожиданно низкие ноты басового регистра. Такое «соскакивание» вначале частое, потом уже реже, пока детский тембр целиком не заменится мужским;
- такая форма мутации, когда тонкий детский голос резко приобретает огрубелый характер, появляется охриплость, доходящая иногда до полной потери голоса. Когда охриплость исчезает, у юноши оказывается уже вполне сформировавшийся мужской голос.

В случае быстрого протекания процесса голос сразу становится ниже приблизительно на октаву, а при медленном протекании – понижается постепенно. И.И. Левидов также описывает формы ненормального протекания мутации, аномалии у мальчиков. «Они являются следствием целого ряда причин, вызывающих те или иные расстройства или другие ненормальности в физической или психической сфере детей»[1, с. 44].

Так к мутационным расстройствам (аномалиям) относятся:

- Затянувшаяся (задержавшаяся) мутация, когда смена голоса тянется на протяжении многих лет (3-6-7 лет и даже больше).
- Упорно держащийся фальцет вызывается нарушением координации в работе голосовых и передних мышц гортани. При этой форме мутационного расстройства у юношей вырабатывается очень высокий, неприятный, писклявый голос. Такая форма мутации требует уже особых методов лечения эндокринной системы (желез внутренней секреции).
- Остро протекающая мутация сопровождается бурными явлениями в функции голоса, что юноши совершенно отказываются разговаривать и общаться с окружающими.
- Замаскированные расстройства в мутационном периоде: видимых явлений мутации в голосе еще нет, голос звучит совсем как будто по-детски. В то же время у юноши появляются приступы кашля, которые ничем не могут быть объяснимы. По мнению авторов такое явление может быть вызвано слишком долгим пребыванием в хоре мальчиков, у которых уже проявляются признаки наступающей мутации, но которые продолжают петь чисто детскими голосами. Резкое перенапряжение голосового аппарата, вызывает у мальчиков неуправляемый рефлексорный кашель.
- Преждевременная мутация, когда у мальчиков в 11-12 и даже в 10 лет появляется низкое, грубое звучание голоса, совершенно несвойственное им в этом возрасте. «Такое явление может быть как следствие преждевременного наступления половой зрелости, так и результатом длительной, чрезмерной, напряженной работы голосового аппарата (крик, форсировка, пение в высокой тесситуре».

- Запоздавшая мутация. Сюда относятся случаи мутации голоса, проявляющиеся значительно позже наступления половой зрелости.

- Вторичная мутация, когда уже в более зрелые годы в голосе появляются характерные мутационные признаки.

Бывают случаи, когда от состояния голоса и степени им владения, особенно в мутационный период, зависит психологическое состояние ребёнка. К примеру, можно привести ситуацию ребенка в школе, когда мальчик отвечая на уроке у доски, не управляя своим голосом может неожиданно дать «петуха» в своей речи в самый неподходящий момент и вызвать неприятную реакцию у одноклассников или испугаться сам. Уверенность в своем голосе важна для юноши при постановке себя в коллективе, будь то школьный класс или секция, что сильно влияет на статус и положение в обществе. Голос человека, так же как и глаза является его уникальной характеристикой.

В работе со смешанным хором девочек и мальчиков возникла проблема: мальчики на уроке хора теряются, поскольку в привычном для себя диапазоне, как прежде, они петь не могут и начинают чувствовать себя неуверенно. Репертуар хора, как правило, ограничивается диапазоном женского голоса, совпадающим с диапазоном детского голоса до мутации. Что делать юношам в этот момент? Тем более, что у многих ребят появляется интерес к вокальному развитию и собственному голосу уже на более осознанном уровне. Самым лучшим способом было бы заниматься мальчикам и девочкам отдельно. Но не все коллективы могут это воплотить в жизнь.

По той же причине психологического состояния ребенка возникают проблемы в хоре. Ребята не хотят или стесняются работать с новым голосом, поскольку он ещё не мужской, но уже и не мальчишеский. И мальчики начинают избегать занятий, брать справки у врача, чтобы не посещать занятия. Врачи занятия не запрещают, а рекомендуют более бережно относиться к голосу, но кроме аномальных случаев, которые бывают редко.

Бесконтрольное пение во время мутации может привести к потере певческого голоса. Поэтому если мальчик до мутации пел и активно развивал свои способности, то есть смысл «помолчать» некоторое время, но не прекращать развивать свои навыки под контролем профессионала. Именно педагог раскроет секреты, поможет и подскажет рычаги работы со своим голосовым аппаратом, научит ловить новые ощущения, использовать важные механизмы при разговоре, пении и в целом понимании своего организма. Именно в этот момент, когда многие подростки чувствуют перемены и волнуются, нужно поговорить и поработать с более опытным человеком, профессионалом в своей деятельности.

Среди хормейстеров, работающих с юношами, существуют, как правило, три взгляда на проблему пения в мутационный период. Одни считают, что в период мутации необходимо продолжать пение как обычно. Другие - петь в щадящем режиме. Некоторые хормейстеры и вовсе запрещают петь в этот период. Но как показывает опыт многих хормейстеров, изменение голоса легче проходит у тех, кто до мутации занимался вокалом, и продолжал занятия в

щающем режиме. Четкая, сбалансированная работа педагога в этот период поможет юноше пройти все испытания и остаться в творчестве.

Руководителю хора следует подобрать репертуар, в котором могут быть использованы новые возможности юношей, и помогать им продолжать заниматься творчеством. Можно и нужно выбрать юношам свои произведения с удобным для них диапазоном, где они почувствуют себя уверенно. Лучше всего заниматься отдельно мальчикам и девочкам, если такой возможности нет, создавать ансамбли. Также педагог своим примером мотивирует мальчиков продолжать заниматься музыкой профессионально и поступать в музыкальные училища.

В этот период возникает вопрос: в какой партии петь юношам? На этот вопрос в своем труде Сивухин Л.К. отвечает так: «Трудность разделения на голоса заключается в том, что в этом возрасте ни по диапазону, ни, тем более, по тембрам невозможно (за редким исключением) разделить эти ещё неокрепшие и неопределенные по звучанию голоса на тенора и басы. По своему характеру – они средние между басами и тенорами; пользуясь наименованием голосов мужского хора – это баритоны или 2-е тенора. Правильнее всего их называть пока условно – 1-е и 2-е голоса. Здесь следует руководствоваться, прежде всего, тем положением, что в период начального формирования мужского голоса лучше петь выше, чем ниже. Это прямо связано с основным принципом – не форсировать развитие мужского голоса» [4, с. 19]. Важно помнить, что диапазон в период мутации ограничен (до малой - до первой), а иногда и менее октавы. Д. Л. Локшин считает неправильным мнение некоторых педагогов о том, что деление подростков на два голоса усложняет для учащихся процесс разучивания песни. «Такое сомнение, пишет Д.Л. Локшин, не имеет никаких оснований, так как все подростки, поющие мужскими голосами, фактически повторяют мелодию либо 1-го голоса (сопрано), либо 2-го голоса (альты). Они часто даже не осознают, что поют октавой ниже своих товарищей. Отсюда партию 1-го голоса разучивают сразу сопрано и так называемые «тенора», а партию второго голоса разучивают все альты и так называемые «басы». [2, с. 26]

Интервал между партиями должен быть больше, чем терция, лучше квинта или кварта. Мелодия при этом должна быть без больших скачков, плавная, лучше поступенного движения. Можно обратиться к григорианскому хоралу, древним церковным или народным распевам.

Удобный диапазон, как правило, «ползет» вниз, сохраняя прежний интервал между крайними звуками. Большое внимание следует уделять дыхательным упражнениям и опоре. Для сольных занятий и привыкания к новым способам звукоизвлечения хорошо брать лирические или былинные произведения спокойного характера с длинной фразой для развития широкого дыхания. Лучше для каждого ребенка найти самую удобную для него тональность и транспонировать произведения под его голос. Для восстановления легкости и подвижности голоса полезно выполнять упражнения быстрые беглые упражнения с контрастной динамикой.

Педагогу важно направить юношу в правильное русло, дать почувствовать себя нужными и открыть широту нового пространства в пении и музыке. Никогда не допускать ситуации, когда ребенок решил, что у него сломался голос и больше он петь не может до неизвестного момента. Есть ребята, которые просто не знают, что у них есть возможность петь, развиваться в музыке и расти дальше! Ведь человек с голосом может сильно влиять на окружающих, что важно для подростка!

Список литературы

1. Левидов И.И. Охрана и культура детского голоса. Госуд. муз. изд., Ленинград - Москва, 1939. – 65 с.
2. Локшин Д., Давыдова Е., Шацкая В. Уроки пения в 7-8 классах. Методическое пособие для учителей пения. - Л.,1962.
3. Мутация голоса у мальчиков: как это происходит и что нужно знать родителям / URL: <https://letidor.ru/zdorove/mutaciya-golosa-u-malchikov-kak-eto-proiskhodit-i-cto-nuzhno-znat-roditelyam.htm>
4. Сивухин Л.К. Организация и методика работы с хором мальчиков : метод. пособие / Л.К. Сивухин – Москва, 1988. – 44 с.
5. Романовский Н.В. Хоровой словарь : словарь-справочник / Н.В. Романовский – 4-е изд. – Москва: Издательство «Музыка», 2005. – 229 с.
6. Чернов Д. Е, Чернова Л.В Психомоторное развитие учащихся мужского хорового колледжа в период мутации голоса: монография / Д. Е. Чернов, Л. В. Чернова / Урал. гос. пед. ун-т – Екатеринбург, 2014. – 182 с.

Кобзова Алёна Николаевна. Система К. С. Станиславского в аспекте расширения возможностей невербального воспитания дирижера

Луганская государственная академия
культуры и искусств имени М. Матусовского,
магистрант I курса
alyona.kobzova@gmail.com

Хоровое дирижирование вряд ли можно было возвести в ранг искусства, если бы оно сводилось лишь к застывшим схемам метроритмической и темповой организации исполнения. Помимо моторно-двигательного аспекта в дирижировании, а точнее, в художественной технике, выделяется аспект аффективный, находящийся в диалектическом единстве с формально-техническим. Он одухотворяет последний и принадлежит к образно-эмоциональной сфере творчества, которая нацелена на раскрытие ментальных сокровищ музыки. В концертной или в репетиционной деятельности хоровой дирижёр использует как вербальные, так и невербальные способы коммуникации – мимику, жест, пластику тела, подчинённые раскрытию образно-смысловой нагрузки произведения.

Феномен невербального компонента дирижирования состоит в специфическом наборе художественных средств, которые тождественны синтетическим жанрам искусства: танцу, пантомиме, актёрской игре. К примеру, актёр и дирижёр являются одновременно и инструментом, и исполнителем, скрипкой и скрипачом. [5, с. 168]

Целью статьи является обоснование возможности применения актёрских психосоматических техник при формировании у дирижёра навыков экспрессивно-невербального воздействия.

Объект исследования: система воспитания дирижёра.

Предмет исследования: система К. С. Станиславского в аспекте расширения возможностей невербального воспитания дирижёра.

Задачи:

- изучение психофизиологической и эстетико-выразительной природы мимико-пластических видов искусства;

- выявление психосоматических закономерностей осуществления художественного воздействия дирижёра и актёра на аудиторию;

- нахождение научного обоснования в теории рефлексов головного мозга С. И. Сеченова;

- выделение психотехнических приёмов системы К. С. Станиславского, имеющих перспективы адаптации к дирижёрско-хоровой специфике.

В отечественной теории дирижирования впервые вопрос о художественно-выразительной технике дирижёра поднял профессор И. А. Мусин. В книге «Техника дирижирования» он обозначил круг проблем, касающихся природы выразительности дирижёрского жеста и принципов его влияния на исполнителей, утверждая, что наличие «белых пятен» по этим вопросам в теории дирижирования затрудняет развитие методики его преподавания. Среди работ по тематике художественного взаимодействия дирижёра с коллективом можно отметить диссертационное исследование Н. А. Соболевой «Преломление художественно-невербальной коммуникации в дирижёрском исполнительстве», «Преломление художественно-невербальной коммуникации в дирижёрском исполнительстве: Полемические заметки. (О новой диссертации по теории дирижёрского искусства)» Б. Ф. Смирнова, «Психология дирижирования: некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижёра с музыкальным коллективом» Г. Л. Ержемского, несомненный интерес также представляет монография И. Х. Стулова «Хоровой класс. Отношение к обучению». Данные труды выступили научным базисом настоящей статьи, а их тезисы стали отправной точкой для критического осмысления и анализа, частично заимствовав терминологический аппарат и материал с целью цитирования.

Дирижирование приобрело статус искусства интерпретации в XIX веке с появлением на музыкальном небосклоне опусов Г. Берлиоза и Р. Вагнера – с многоуровневой драматургией и сложной философской концепцией в симфонии «Гарольд в Италии» и опере «Тангейзер». Подобные сочинения вызвали потребность видеть за пультом не того дирижёра, который с педантичностью и скрупулёзностью метронома будет отбивать сильную долю,

как во времена Ж. Б. Люлли, а эрудита, личность с широчайшим интеллектуальным горизонтом и тонкого психолога с развитой чувственно-эмоциональной сферой. При этом, дирижер ещё выступает неким проводником между авторским концептом и исполнителями.

Музыка – это вид искусства, где обмен эстетическими и семиотическими ценностями происходит опосредовано, через проводника, исполнителя-интерпретатора. Каждый из участников творческого процесса должен быть в состоянии поддерживать высокую качественную степень восприятия в реализации авторского концепта. [5, с. 168].

В истории дирижёрского исполнительства существуют прецеденты подтверждающие автономность и силу влияния невербальных экспрессивных средств. Так, американский дирижёр Д. Диксон, травмировав перед концертом правое плечо и левую руку, был вынужден продирижировать целым концертом с помощью одних лишь глаз и бровей. Музыканты утверждали, что совершенно ясно понимали его гримасы. [8, с. 12]

Дирижёр использует средствами публичной коммуникации, среди которых умение внушать в обход критического осмысления разумом, через эмотивную сферу (суггестия) и эмоциональный резонанс – многократное усиление эмоции в присутствии других людей. Данный тип влияния осуществляется по следующей схеме: субъективное отношение→эмоции→экспрессия. [6, с. 143]. Из этого следует, что первоначально дирижёр-интерпретатор побуждает в себе возникновение определенного эмоционального состояния, после чего через исполнительский аппарат он сообщает подсознанию коллектива информацию, настраивающую на определенный тон, заложенный композитором в нотном тексте, который на этапе выражения находит претворение в физически конкретном звуковом массиве. [8, с. 28]

В связи с этим возникает параллель с актёрским искусством, где язык тела, мимика и передача эмоций являются ключевыми составляющими владения профессией, основой воспитания которой является система К. С. Станиславского. Она представляет собой теорию развития мастерства актёра, являющуюся квинтэссенцией большой и плодотворной творческой жизни автора. Главная задача системы заключена в воспитании особой психотехники, которая органично вызывала бы состояния, соответствующие художественной ситуации и сценическому положению.

Каждый выход дирижёра перед коллективом – это своего рода публичное выступление и если рассматривать его как артистическую единицу, то законы, действующие с актёрами на театральных подмостках, аналогично работают и с дирижёром. В частности, **принцип активности** учит не изображать образ, а действовать в нем. Нахождение актёра на сценических подмостках должно быть оправдано целенаправленным действием, линией поведения, логически взаимосвязанных поступков. Вышеописанное также может быть объяснено и спецификой работы системы нервных обратных рефлекторных связей, описываемых академиком И. М. Сеченовым: «всё бесконечное разнообразие внешних проявлений мозговой деятельности сводится окончательно к одному

лишь явлению – мышечному движению. Смеётся ли ребенок при виде игрушки, улыбается ли Гарибальди, когда его гонят за излишнюю любовь к родине, дрожит ли девушка при первой мысли о любви, создаёт ли Ньютон мировые законы и пишет их на бумаге – везде окончательным фактом является мышечное движение». [2, с. 37]

К. С. Станиславский выводит два типа актёрского действия – **внешнее и внутреннее**, и если с внешним у дирижёра все гораздо яснее, так как он всегда занят указанием аффтакта, темпа, то внутренние действия, внутренняя психическая жизнь может быть не столь активной и содержательной. Дирижёр-исполнитель, перед тем как воплотить свою «роль», образ, должен **прожить их**. Для активизации как внешнего – физического, так и внутреннего – психологического действия, К. С. Станиславский создал очень удобный инструмент – магическое «если бы». Этот прием представляет интерес для апробации в творческой психотехнике дирижёра, так как активно возбуждает эмоционально-творческую сферу. В основе этой психотехники лежит принцип **художественной условности**, главное движущее начало в ней – это выдвижение предположения и моделирование возможной наиболее ожидаемой ситуации, что формулируется в условном наклонении в виде вопроса во внутреннем диалоге: «что бы случилось, если бы я поступил так?».

Предлагаемые обстоятельства, в которых действует артист-дирижёр, заключены и декларируются композитором через нотный и литературный текст – это всевозможные авторские ремарки, жанрово-стилевые черты музыки, разнообразные закономерности построения и изложения музыкальной мысли, наводящие на определенный эмоциональный тон и градус, очерчивающие образный круг произведения, а также семиотические акценты – являющиеся предметом исследования науки интерпретологии, в которых заложен глубокий пласт содержания произведения.

К. С. Станиславский боролся с **формальностью** – схематическим изображением действия, рождённого неестественным эмоциональным порывом. Аналогичные вещи могут произойти с дирижёром при исполнении патетических произведений с повышенной эмоциональностью. По К. С. Станиславскому, линия чувствования должна идти контрапунктом к линии вербального текста, давая ему раскрыться в сложном эмоциональном спектре красок, подобно тому, как в полифонии контрапунктирующие голоса каждый раз по новому оттеняют тему.

К. С. Станиславский выдвигает тезис, что любое искусство, его эстетическая завершенность, зиждется на образе **непрерывной линии**, скрипач не сыграет мелодии, которая в сущности и является горизонтальной линией, если не будет вести смычком по струне. Таковую же линейность должен воспитывать дирижер, стремясь к целостному ощущению формы посредством драматургического сквозного развития.

Рефлекторную природу чувства и переживания художественного творчества невозможно возбудить без воображения, являющегося неким катализатором нейромышечных процессов. Ремарки драматургов в опусах: «уходит в волнении», «умирает», «смеётся» аналогичны ремаркам

композиторов по способу исполнения музыкального произведения или его структурного элемента: *agitato*, «*smorzando*, *allegro*. Но ремарки – лишь обобщенные состояния и действия, они никогда не могут быть исчерпывающими, определять все оттенки чувств и мыслей. Именно эта проблема открывает творческое поле интерпретатора – непосредственно сам исполнитель занимается углублением замечаний композитора или драматурга. И тут ему потребуется определённый навык – развитое воображение. В художественной работе дирижёра построение причинно-следственной цепи выглядит следующим образом: музыкально-теоретический анализ партитуры, нотного текста, жанрово-стилевой разбор, наконец, семиотический и духовный анализ, поиск интерпретационных ключей – всё, что подготавливает почву для исполнительской интерпретации, физического воплощения в звуке абстрактных авторских концептов. Вышеназванные, фиксированные автором художественные детерминанты музыки – это условный вектор творческого мышления интерпретатора, к которому необходимо, пользуясь воображением и художественной интуицией, крепко стоящей на почве объективного знания, прибавить продукты собственного творческого поиска, способствующего более детальной проработке образа произведения. Такое сотворчество с композитором приводит к образованию между исполняемым и психикой дирижёра аффективных и ментальных связей, а также эмоциональных условных рефлексов.

Эмоциональная память – это форма отражения действительности нашей психикой и способность хранить опыт эмоциональных переживаний. Врожденная хорошая эмоциональная память большая редкость. Для своего пробуждения, особенно важным является компонент **сценической веры** в предлагаемых обстоятельствах, при которых воспроизводится аффективный импульс, берущий начало из личного опыта, сформированного на основе подобного рода обстоятельств реальной жизни.

«Нельзя с неподготовленным телом, – говорит Станиславский, – передавать бессознательное творчество природы так точно, как нельзя играть Девятую симфонию Бетховена на расстроенных инструментах». [7, с. 22]

В работе над экспрессивной техникой можно дифференцировать два аспекта – работа дирижёра над собой и воспитание экспрессивно-художественной культуры коллектива. Поэтому развитие **эмоциональной памяти и эмпативной восприимчивости** по отношению к исполняемому произведению, зиждется на основе исполнительского, слушательского, жизненного опыта и развитой эрудиции.

Ориентируясь на главную целевую установку статьи, была проанализирована психофизиологическая и эстетическая природа мимико-пластических видов искусства, к которой относится и дирижирование, и актёрское искусство. Рассмотрены психосоматические закономерности художественного воздействия дирижера и актера на аудиторию, находящие научное обоснование в теории рефлексов головного мозга С. И. Сеченова, а также частичная тождественность средств выразительности, реализующаяся в пластических формах. Это даёт основание для подтверждения гипотезы о

полезности применения актерской психотехники в аспекте расширения средств экспрессивного воздействия дирижера. Гипотезы были подкреплены данными в области теории и методики дирижирования, нейрофизиологии, которые определили валидность методической направленности исследования. Был отобран ряд психотехнических приёмов системы К. С. Станиславского, имеющих перспективы адаптации к дирижёрско-хоровой специфике, которые могут быть включены в систему образования. Направление, освещенное в работе, имеет перспективы для дальнейшей разработки в виде более масштабного и детального исследования по теории и методике дирижирования.

Литература

1. Ержемский, Г. Л. Психология дирижирования: некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижёра с музыкальным коллективом / Г. Л. Ержемский. – М.: Музыка, 1988 г. – 80 с.

2. Мусин, И. А. Техника дирижирования / И. А. Мусин. – Издательство Пушкинского Фонда, 1995 г. – С. 1-9.

3. Сеченов, И. М. Рефлексы головного мозга / И. М. Сеченов. – М.: изд. Академии наук СССР, 1942 г. – 150 с.

4. Смирнов, Б. Ф. Преломление художественно-невербальной коммуникации в дирижёрском исполнительстве: полемический заметки / Б. Ф. Смирнов // Челябинский Вестник государственной академии культуры и искусств. – 2014. – №1 (37). – С. 78-81.

5. Смирнов, Б. Ф. Теоретические основы художественной техники дирижёра / Б. Ф. Смирнов // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2018. – №3 (55). – С. 165-171.

6. Соболева, Н. А. О природе и средствах психологического воздействия искусства дирижирования на исполнителей и слушателей / Н. А. Соболева // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2012. – №4. – С. 141-145.

7. Станиславский, К. С. Работа актёра над собой в творческом процессе воплощения / К. С. Станиславский. – СПб.: Азбука, 2018 г. – 416 с.

8. Стулов, И. Х. Хоровой класс. Отношение к обучению / И. Х. Стулов. – М.: Прометей, 2013 г. – 356 с.

Кокина Ольга Сергеевна. Формирование исполнительской культуры детского хорового коллектива в системе дополнительного музыкального образования

ФГБОУ ВО Кемеровский
государственный институт культуры
преподаватель
olga_efimova_87@mail.ru

Формирование исполнительской культуры, как и вокальное воспитание — одни из важных задач педагогической хоровой работы с детьми.

Художественное воспитание нации, само по себе являющееся важной и актуальной задачей, может производиться при помощи хорового пения как одной из массовых форм народного музицирования. Когда личность активно формируется, когда кристаллизуется её эстетическая позиция, очень важно увлечь человека хоровым пением.

В русской культуре хоровое пение играет важную роль в формировании музыкальности детей и их воспитании. Об этом красноречиво свидетельствуют высокий исполнительский уровень коллективов, массовые хоровые фестивали и праздники. Не только профессиональные, но и любительские российские хоры получают международное признание.

«Хор — это прообраз идеального общества, основанного на едином устремлении и слаженном дыхании, общества, в котором важно услышать другого, прислушаться друг к другу», - говорил Георгий Струве.

Самый ответственный и трудный этап в работе педагога — это начальное обучение, так как это основа для дальнейшего развития учеников. Одной лишь чуткости, умения понимать детей и их интересы, терпения и выдержки недостаточно для педагога. Он обязан устойчиво владеть знаниями различных методик и уметь применять их. Особенно важную роль играют самые первые занятия. Многими педагогами недостаточно внимания уделяется этапу душевного овладения музыкой, когда происходит особенно активное развитие музыкального слуха и воспитания художественного вкуса. Педагог прежде всего должен научить ребенка не просто петь, а обеспечить глубокое музыкальное развитие, научить понимать музыку и жить ей.

Разнообразие заданий не должно заслонять собой основные задачи урока: развитие вокально-хоровых навыков и музыкального слуха. Звуковысотный, тембровый, гармонический, динамический слух одинаково важны для развития способности ощущать тембр, фразировку, нюансы, ритм, форму как основные средства музыкальной выразительности. Виды и порядок заданий, их количество и время, которое будет затрачено на его выполнение, имеют бесконечное количество вариантов, в зависимости от способностей ученика, его личностных качеств и возраста.

В системе воспитания и образования школьников хор должен занимать важное место. В форме коллективного музицирования этот предмет развивает музыкальные способности учеников, активизирует слух, укрепляет память и развивает творческие способности. Хоровое пение благоприятствует развитию певческой культуры детей, так как каждый ребенок оказывается активно вовлеченным в интенсивную деятельность.

Актуальность ведения занятий по хоровому пению в системе дополнительного образования обусловлена тем, что хоровое пение обладает доступностью, массовостью и характеризуется активностью творческого процесса.

Дети младших классов любят петь, так как им свойственна конкретность мышления, образность представлений, а хоровая музыка связана со словом, что

создает базу для более конкретного понимания содержания музыкальных произведений. Поэтому цель внеурочной деятельности - создание условий для проявления и развития ребёнком своих интересов на основе свободного выбора, постижения духовно-нравственных ценностей и культурных традиций, создание условий для физического, интеллектуального и эмоционального отдыха детей в полной мере может решаться на занятиях хоровым пением.

Основная цель хорового воспитания - всестороннее развитие личности ребенка средствами музыкального искусства.

Задачи, реализуемые в ходе занятий:

- формирование интереса и любви к хоровому пению и музыкальному искусству в целом; овладение каждым членом хорового коллектива природным голосом, привитие хору вокально-хоровой техники, т. е. навыков, обеспечивающих хору хороший строй, ансамбль и т. д.

- повышение общей и музыкальной культуры воспитанников; воспитание посредством музыкально-творческой деятельности нравственных качеств личности: патриотических чувств к объектам музыкальной культуры, к труду человека и его результатам, творчеству и творческой деятельности; формирование опыта положительных межличностных отношений, положительных личностных качеств; создание атмосферы радости, значимости, увлеченности, успешности каждого члена коллектива.

- развитие индивидуальных творческих способностей детей; развитие музыкальной памяти и мелодического и гармонического слуха, певческого голоса; развитие образного и ассоциативного мышления, формирование умения саморегуляции творческой деятельности, потребности в музыкально-творческой деятельности.

Реализация задач осуществляется через различные формы вокально-творческой деятельности:

- хоровое, ансамблевое и сольное пение;
- слушание музыкальных произведений;
- концертно-исполнительская деятельность,
- мероприятия воспитательно-познавательного характера.

Занятия хоровым пением рассчитаны на учащихся начальной школы, увлекающихся музыкой и музыкально-эстетической деятельностью. Основное условие отбора детей - их желание заниматься хоровым видом искусства, способность к систематическим занятиям. В процессе занятий возможен естественный отбор детей в общешкольный детский хоровой коллектив, защищающий честь школы на окружных, городских, областных мероприятиях и конкурсах

Поэтому так важно вовлечение учащихся начальных классов во внеурочной деятельности в хоровые коллективы, что способствовало бы формированию музыкальной культуры детей, объединяло бы их духом единой творческой деятельности, делало бы их жизнь ярче, насыщенней и богаче. Реализация лозунга, выдвинутого Д.Б. Кабалевским: «Каждый класс- хор!» вполне реальна и заключается в том, что каждый коллектив школьного класса может стать настоящим хоровым коллективом, пение которого будет

представлять интерес не только как дидактический результат, но и как самостоятельное художественное явление.

Занимаясь пением в хоре, ребенок учится выражать свой внутренний мир различными способами, познавать новое и совершенствовать себя.

До 2020 г. в России функционировала программа о музыкальном воспитании. Согласно программе российско-музыкального образования, реализация которой завершена в 2020 году, одной из первостепенных задач было создание творческих музыкальных коллективов в любой образовательной организации.

Развивая умственные способности человека, воздействуя через эмоциональную активность личности на интеллект, музыкальное образование способствует формированию у подрастающего поколения духовно-нравственных ориентиров, гуманистического мировоззрения, толерантности, развитого эстетического вкуса и проявлению творческой активности. Такое понимание значимости музыкального образования делает актуальным развитие системы музыкального образования в исторически сложившихся двух ее направлениях — подготовке профессиональных музыкантов и широком охвате детей музыкальным творчеством.

Одна из целей программы — приобщение к музыкальному искусству и творчеству наибольшего количества детей и молодежи с целью формирования духовно-нравственного общества, «человеческого капитала» страны не менее 40 % к 2020 году от общего числа детей, обучающихся в общеобразовательных школах, необходимо привлечь во внеурочное время к освоению общеразвивающих программ в области музыкального искусства и участию в творческих коллективах.

Проблематика эстетического воспитания очень широка, в том числе она включает в себя формирование интереса учащихся к искусству, в нашем случае — музыкальному. Занятия хором способствуют воспитанию патриотизма, приобщают детей к шедеврам музыкальной мировой культуры, то есть воспитывают их музыкальные предпочтения. Пение в коллективе — это отличная платформа для формирования межличностных отношений и опыта командного взаимодействия. Мы убеждены, что уроки музыки в школе не должны ограничиваться лекциями, но необходима возможность хорового пения.

Педагог, прививая детям интерес к хоровому пению, не должен упускать из внимания индивидуальные способности ребенка. Основная цель занятий достигается через художественное творчество. Добиваясь совершенствования ученика как творческой личности, учитель формирует и развивает его художественные вкусы. В целях развития музыкального вкуса детей в работе используется высокохудожественный материал разных стилей и жанров. Такой подход обогащает духовный мир учеников, делает занятие музыкой личностно необходимым.

Вопрос о том, каким образом формировать интерес к пению в процессе хоровой деятельности у детей школьного возраста нуждается в дальнейшей

детальной разработке, так как развитие хорового пения повышает роль искусства в становлении личности.

Список литературы

1. Асафьев, Б. Русская музыка XIX и начала XX века. - 2-е изд. / Б. Асафьев - Л.: Музыка, Ленинград. отд., 1979. - 341 с.
2. Кабалевский, Д. Б. О музыке и музыкальном воспитании: Книга для учителя / Д. Б. Кабалевский / Сост. И. В. Пигарева. Отв. ред. Г. П. Сергеева. - М.: Изд-во ООО Книга, 2004. - 192 с.
3. Кирнарская, Д. К. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: Уч. пос. / Д. К. Кирнарская. М.: Академия, 2003. - 368 с.
4. Струве, Г. Музыка для тебя. - М.: Знание. 1988. - 63с.

Колокольцев Давид Игоревич. Певческая культура дораскольной Руси как основание русской хоровой духовной музыки

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский
государственный институт культуры,
студент бакалавриата
davisissimo1@gmail.com
Научный руководитель:
Чернышева Татьяна Алексеевна,
профессор, кандидат искусствоведения

Говоря о русской духовной музыке как сложном культурном явлении, на которое оказывали влияние различные жанры и течения, не следует забывать об истоках этого явления, так как это позволяет наиболее в полной форме раскрыть феномен русской церковной музыки как таковой.

Как известно, хоровая музыка включает в себя два равнозначных и равносильных элемента – литературный и музыкальный. В духовной хоровой музыке литературная часть определяется различными гимнографическими сочинениями, взятыми из текстов Священного Писания или богослужебных книг той традиции, в которой создается та или иная духовная музыка. Так как подавляющее большинство сочинений русской духовной хоровой музыки написаны под влиянием или для православного богослужения, то соответственно и корпус текстов, используемых при сочинении того или иного произведения, состоит из гимнографического материала, используемого в Православной Церкви.

Если же говорить о музыкальной составляющей, то тут все гораздо сложнее. Русская духовная хоровая музыка многогранна, многосоставна. Огромное влияние на ее становление и развитие оказала общеевропейская музыкальная традиция, эта музыка строилась и строится на классических западноевропейских звукоряде и гармонии. Но в тоже время общеизвестно, что русская церковная музыка самобытна и уникальна. Причина этого – музыкальные истоки этой музыки. Они лежат в певческой культуре, сформировавшейся на Руси

в XIV-XVII веках. Нижняя граница этих временных рамок обусловлена тем, что после монгольского завоевания связь Русской Церкви с Константинопольской была утрачена и с этого момента русская духовная музыка развивалась без некоей оглядки на греческую культуру, а верхняя граница – тем, что в XVII веке происходит коренной излом в русском обществе, вызванный сначала церковной správой 1650-х годов патриарха Московского Никона (1605-1681), а затем в конце века – петровскими преобразованиями, в результате которых произошел синтез русской и европейской музыки. [7, 287] Реформы патриарха Никона в корне изменили облик русской Церкви, привели к расколу внутри русской Церкви на «старообрядцев», придерживающихся старого способа совершения обряда и пения и новообрядцев, принявших реформы сначала патриарха Никона, а потом императора Петра I. Поэтому в церковной историографии принято делить историю русского богослужения, и соответственно русского церковного пения на две части – дораскольную и послераскольную. Старообрядцы до сих пор придерживаются дораскольного пения, которое сохранило основные элементы русской певческой древнерусской культуры, поэтому изучая их богослужение, можно в той или иной мере представить древнерусское пение.

В своей статье я хотел бы проследить как именно певческая культура XIV-XVII веков оказала влияние на русскую духовную музыку, какие именно архаичные элементы использовались при ее создании. Разумеется, я осознаю, что это тема серьезной научной работы и она не может ограничиться небольшой статьей, поэтому мы дадим только общий обзор данной проблемы.

Прежде чем говорить о влиянии певческой традиции дораскольной Руси, нужно сначала обозначить, чем она обуславливалась. Основой древнерусского пения являлось знаменное или крюковое пение, в основании которого положено одноголосное хоровое исполнение композиции. Для мелодики одноголосного пения характерно плавное движение, простота интонационных выражений, четко определенный ритм, завершенность построения форм [7, 286]. Это пение было распространено по всей территории Русской церкви: Московской Руси, Западной Руси (территория Великого княжества Литовского), в Новгородской Руси.

Свое название оно берет от слова «знамение». В древнерусских певческих книгах, таких как Стихирарь, Кондакарь, Ирмолог, нотация осуществлялась с помощью специальных знаков, называемых «знамена» или «крюки», которые ставились над текстом. Эти «знамена» являлись указанием о мелодическом обороте (т.н. попевке, напеве), которые в свою очередь образовывали своеобразные образцы, которые певец мог использовать для составления мелодий.

Основным понятием знаменного пения является распев. Согласно характеристике данной И. Е. Лозовой распев – «это самостоятельная система монодии, характеризующаяся определённым фондом мотивов-попевок и закономерностями их построения» [8, 45]. Основой древнерусского пения являлся собственно знаменный распев, именуемый также столповым, который строился на принципах простоты звуковыражения и передачи текста. Возникший из византийского пения столповой распев до конца XVII века являлся обиходным (т.е. повседневным, обычным) средством исполнения песнопений на богослужении.

Однако, с развитием общей церковной культуры и становлением самобытности русского пения в XIV-XV веках, к столповому распеву стали добавляться другие, построенные на усложнении музыкального рисунка в рамках одного и того же текста. Это явление обозначают термином «калофония» или сладкопение [10, 260]. Основные распевы этой группы получили наименование путевого, демественного и большого знаменного распевов [9, 107].

К примеру, демественному распеву свойственная эманация медодии, более развитая система музыкальных элементов самих по себе, что выражается в удлинении мелодий, в увеличении количества звуков, распевующих каждый слог богослужебного текста, а это значит, что все вновь появившиеся распевы тяготели к мелизматическому типу мелодизма. Можно характеризовать, что этот распев характеризовался большой протяженностью и развернутостью мелодий, и отличался от столпого пения большей индивидуализацией и характерностью своего мелодического облика. У других распевов были свои также ярко выраженные отличия, однако мы не будем вдаваться в различия в этих распевах, так как это тема отдельного исследования,

До XVI века все эти распевы были написаны для одногласного пения, которое исполнялось хором в унисон.

Однако, дораскольному пению присуще и появление самобытного русского хорового многоголосия, так называемого строчного пения. Оно появилось в XVI веке на основе путевого распева и характеризовалось в основном трехголосием, поэтому иногда это пение называют троестрочие. Главную партию обозначают словом «Путь». Верхняя партия называется «Верх», нижняя - «Низ». Говоря о мелодических основах можно отметить, что нижний голос самый подвижный, верх же представляет собой выразительную ритмику и мелодию, основная же партия – «Путь» предстает крупными длительностями, что придает ему некую стабильность выражения.

Позже развивается многоголосие и из демественного распева. Оно уже имело особую мелодику, не связанную интонационно со знаменной. Демественное многоголосие было четырехголосным. Основная партия в этом пении – Демество. По мнению исследователя М. В. Богомоловой оно характеризуется «насыщенностью и подвижностью ритмического склада, частым использованием синкопированных и пунктирных ритмических оборотов, широко развитой внутрислоговой распевностью, наличием словообрывов и повторов слогов, внетекстовых вставок» [3, 371].

Однако все эти многогласные системы отличались от привычных нам гармонических форм и имели в основе основной голос, взятый из одногласного распева, к которому добавлялись верхние и нижние побочные голоса.

Таким образом, мы дали краткую характеристику древнерусскому пению как таковому, теперь необходимо проследить, как именно это пение повлияло на русскую хоровую музыку в целом.

Известно, что начало XVIII века характеризуется приходом в русскую духовную музыку западно-европейского влияния. В богослужении при царском дворе, а впоследствии во многих крупных городских церквях стали использовать барочное пение. Композиторы, зачастую приглашенные с Запада, адаптировали

привычное для них церковное западноевропейское пение к русским церковным реалиям, что привело к тому, что богослужение в некоторых храмах России в XVIII веке по музыкальной составляющей не сильно отличалось от западноевропейских латинских богослужений, только текст и обряд были православными.

Однако, подобные изменения происходили только в крупных соборах, где была возможность содержать крупные профессиональные хоры. В маленьких городских и деревенских церквях такой возможности не было, поэтому первоначально там продолжалось использование знаменного пения. Однако, с изменением культурного фона русского общества как такового, его «европеизации», знаменное пение стало восприниматься большинством как архаизм. Приученное уже к классической европейской гармонии ухо требовало переход на новые формы музыкального исполнения. Однако, проблема состояла в том, что невозможно физически было сделать авторскую барочную музыку возможной для использования во всем комплексе богослужебных текстов Православной Церкви.

Поэтому необходима была новая система пения. Ею стал партес или партесное пение (от слова «партес» - партия) – то есть пение с разделением на партии. Эта система возникла в Украине еще в XVI веке и с реформами патриарха Никона начала проникать по всей Русской церкви и в XVIII веке вовсе вытеснила одноголосное знаменное пение.

Однако, это не было т.н. «барочным» пением. М. В. Бражников замечает, что это попытка «изложения новой музыки западноевропейского образца старыми русскими средствами» [2, 15]. То есть, бралась мелодия знаменного распева и гармонизировалась в соответствии с классической западноевропейской мелодической формой. Это так называемое обиходное многоголосие, которое в отличие от концертного многоголосия, стало использоваться в Церкви повсеместно.

Безусловно, становление обиходного многоголосия, принятого сейчас в Церкви это долгий и сложный процесс, который включал влияние и западной польской и южно-славянской православной (т.н. греческий, болгарские распевы) традиций. [4, 285] Однако, можно констатировать, что появлением этого обихода мы обязаны древнерусскому пению, основные музыкальные элементы, мелодика, которого стала фундаментом современного обиходного осмогласия. Это даже видно при сравнении гласовых напевов знаменной одноголосной традиции и современного гласового напева т.н. киевской системы гласов. В киевских гласах видна общая со знаменным пением мелодия, общий рисунок, конечно измененные по сравнению со своим «предком» но носящие явное его влияние. Таким образом, можно говорить о том, что в основе привычного для нас многоголосного осмогласия, которое мы слышим сегодня в церковном пении, лежит певческая традиция дораскольной Руси.

Гораздо более сложная ситуация с авторской русской духовной музыкой. Как уже было сказано выше, с появлением авторской церковной западноевропейской музыки в XVIII веке происходит искусственный разрыв со старой русской традицией. Тем более авторы церковной музыки писавшие для

Придворной капеллы и крупных церковных хоров были иностранцами. Как указывает исследователь и композитор митр. Иларион (Алфеев) «Как правило, итальянцы, приезжая в Россию, не утруждали себя изучением русского языка. Если они сочиняли духовные концерты, то сначала писалась музыка, и лишь потом к готовой музыке подбирался текст на славянском языке» [2, 865].

Такое иностранное «пленение» в авторской духовной музыке продолжалось в России до конца XVIII века. Однако, с появлением собственных крупных духовных композиторов происходит осмысление древнерусского пения.

Первооснователь этого переосмысления Д. С. Бортнянский (1752–1825). Именно он стал брать для своих произведений мелодии знаменного распева. Хотя он использовал их очень свободно, сохраняя лишь основные опорные звуки, однако важен сам факт, обращения к церковной певческой старине [6, 192].

Продолжил его дело композитор протоиерей Петр Турчанинов (1779–1856), который переложил множество знаменных сочинений на современную гармонию. Таким образом, наметилась тенденция использования древнерусской традиции и вытеснения т.н. итальянского стиля пения. Можно отметить, что именно к середине XIX века складывается знакомая нам русская духовная хоровая музыка. Она «вытесняет из церковного употребления католическую музыку Сарти, Галуппи и их бесчисленных подражателей» [11, 41]. Уже многие композиторы обращаются к церковной старине для своих произведений. Изучением знаменного пения и его связи с западной музыкой занимался М. И. Глинка, который считал, что «почти убежден, что можно связать фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака» [1, 875].

П. И. Чайковский также занимался вопросами древней певческой традиции, наиболее это видно в его «Всенощным бдении» (1882 г.). Сам он говорит о том, что это «попытка на чуждой и насильственно занесенной к нам почве посеять русские семена» [13, 187]. В своем произведении он обращается к киевскому раннему многоголосию, которое, по сути, является первой гармонизацией знаменного распева.

В 1883 году Придворную певческую капеллу возглавил М. Л. Балакирев (1837–1910), а его заместителем становится Н. А. Римский-Корсаков (1844–1909). Именно их трудами капеллой было издано и исполнено в 1888 году «Всенощное бдение древних распевов», где древние знаменные мелодии были гармонизованы «в духе народного творчества» [1, 879].

К последней четверти XIX века относится окончательное создание самобытной русской хоровой духовной музыки. Огромная заслуга здесь принадлежит А. Д. Кастальскому (1856–1926). Наряду с В. С. Орловым (1857–1907) – регентом Синодального московского хора, С В. Смоленским (1848–1909) – директором этого же хора, Кастальский, являясь заместителем регента, становится родоначальником движения, которое получило название «нового направления» в церковном пении, композиторами-родоначальниками которого они стали [1, 880].

Будучи церковным композитором, Кастальский был убежден, что основой русской духовной музыки должны стать древнерусское пение, а также, некоторые элементы народной музыки. «У нас неисчерпаемый клад самобытных

церковных мелодий; к ним нельзя применять обычных казенных формул и любых гармонических исследований» - писал он [5, 240].

Сам Кастальский использовал в своих произведениях огромное количество древнерусского материала, который он обработал и гармонизировал по своему принципу, с использованием самобытной русской музыки. Основным своим ориентиром, при создании церковной музыки он считал «идеализацию подлинных церковных напевов, претворение их в нечто музыкально-возвышенное, сильное своей выразительностью и близкое русскому сердцу типичной национальностью» [Там же].

Таким образом, мы видим, что многие композиторы XIX века создавая русскую хоровую духовную музыку, опирались на древнерусское пение, осознавая его важность и необходимость. Хотя, зачастую, эти отсылки были весьма условны - бралась не столько древнерусская музыка, а авторское о ней представление, но все равно, композиторами, сочинявшими духовную музыку осознавалось огромное значение древнерусской музыкальной культуры.

В XX веке эта тенденция продолжилась. Элементы знаменного пения лежат в произведениях «Всенощного бдения» (1915 г.) С. В. Рахманинова (1873–1943). По мнению митр. Илариона (Алфеева) в своем «Всенощным бдении» Рахманинов решил проблему «гармоничного синтеза между русской певческой традицией и западным музыкальным мышлением и обхождения русской духовной музыки от «европеизма» [1, 882].

А. Т. Гречанинов (1864–1956) также в своих произведениях обращался к древнерусскому певческому наследию. Одно из самых известных его произведений носит наименование «Демественная Литургия». В нем на основании демественных древних распевов он создал синтез хорового духовного пения и инструментального исполнения.

Таким образом, подводя итоги этого обзора, можно сделать вывод о том, что певческая традиция дораскольной Руси оказало решающее значение на становление русской духовной хоровой музыки и лежит в основании как и обиходного пения, используемого в православной Церкви сегодня, так и в авторских произведениях. Кроме того, именно возврат к идеям знаменного пения и древних русских напевов, через его синтез с западноевропейской гармонией привел к возникновению этого мирового феномена – русской духовной музыки.

Разумеется, мы обозначили только основные моменты этого влияния, однако даже они говорят о том, что как важно для сохранения традиционной русской хоровой культуры, причем не только духовной, обращать свой взор на то, как пели наши предки.

Литература:

1. *Алфеев, Иларион, митр.* Русское богослужбное пение. Православие: в 2-х томах. Т. 2. М. Издательский дом «Познание». 2021. 976 с.
2. *Бражников М. В.* Многоголосие знаменных партитур. Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Сост. *А. С. Белоненко.* Л. Музыка, 1979. 184 с.

3. *Богомолова М. В.* Демество. Православная энциклопедия. Т. 14. М. 2006. 752 с.
4. *Знаменное многоголосие.* Коллектив авторов. Православная энциклопедия. Т. 20, М. 2009. 752 с.
5. *Кастальский А. А.* О моей музыкальной карьере. Русская духовная музыка в документах и материалах: Сборник. Т.5. М. Издательство «Знак». 2006. 1035 с.
6. *Келдыш Ю. В.* Русская музыка XVIII в., М. Наука. 1965. 464 с.
7. *Лозовая И. Е.* Знаменный распев. Православная энциклопедия. Т. 20, М. 2009. 752 с.
8. *Лозовая И. Е.* Церковно-певческое искусство XVII века. Традиционное направление. Художественно-эстетическая культура Древней Руси. XI—XVII вв. Сборник ст. Отвеств. редактор Бычков В.В. М. Ладомир, 1996. 560 с
9. *Мартынов В. И.* История богослужебного пения: Учебное пособие. М. РИО Федеральных архивов. 1994. 240 с.
10. *Мещерина Е. Г.* Музыкальное искусство Средневековой Руси. М. Канон плюс. 2008. 320 с.
11. *Парийский Л. Н.* Церковный композитор архимандрит Феофан (к столетию со дня смерти) // Журнал Московской Патриархии. М., 1952. №10. 48 с
12. *Рахманинов С. В.* Всенощное бдение. М. Музыка. 2005. 104 с.
13. *Чайковский П. И.* Всенощное бдение. СПб. 1882. 98 с.

Константинова Анна Сергеевна. Гигиена голоса артиста хора

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский
государственный институт культуры»,
студент бакалавриата
konstantinova_anya99@mail.ru
Научный руководитель:
профессор, кандидат искусствоведения
Чернышева Татьяна Алексеевна

Гигиена – это наука, которая учит сохранять и улучшать здоровье человека. Это общепринятое определение отлично применимо к вокальной гигиене. В этой работе стоит задача изучения различных условий, сохраняющих и улучшающий певческий голос. Для более детального изучения этого вопроса мы обратимся к специалистам различных областей: вокального искусства, медицины, хорового искусства.

Для артиста хора очень важно следить за состоянием своего голосового аппарата. Но что же предпринять для профессионального становления голоса артиста? На этот вопрос есть ответ в труде Катерины Корэлли «Гигиена

голоса», в котором она перечислила и разъяснила основные гигиенические правила вокалиста:

1. «Психологический климат, моральная обстановка». Для нормальной творческой работы нужна спокойная атмосфера, что исключит нервно-психические травмы и срывы. Не случайно при нервных расстройствах первой страдает голосовая функция. Такт и культура в общении - это главное условие сохранения здоровья.

2. «Грамотность наставников в области физиологии и гигиены». Педагоги, дирижеры, концертмейстеры, хормейстеры и, особенно, композиторы обязаны хорошо знать природу, свойства, физиологические возможности любого голоса.

3. «Система в занятиях и репетициях». Программа специального учебного заведения должна быть подчинена основной задаче: полноценной профессиональной подготовке специалистов. Для этого надо необходимое количество часов регулярных занятий, тогда возникает планомерное обучение, тренинг, выработка необходимых голосовых, слуховых навыков, мышечного контроля.

4. «Очень вредно не только петь в больном состоянии, но также и присутствовать на репетициях». Данные исследований хронаксии, проведенных при активном и мысленном пении, были идентичны, что подтверждает наличие рабочего состояния голосового аппарата при мысленном пропевании партии.

5. «Надо избегать переутомления голоса». После высокой голосовой нагрузки лучшим способом дать голосовому аппарату отдохнуть является молчание. Следует избегать длительного пения без перерыва (не более 45-60 минут для профессионалов). Утомление может накапливаться и наслаиваться до срыва. При чрезмерной нагрузке ослабевают гортанные мышцы, голос теряет свежесть, звучность, становится тяжелым, не поддается контролю, выделяется много слизи, случаются кровоизлияния. Лекарство одно - молчание, отдых. В профессиональной деятельности с целью сохранения здоровья устанавливаются охранные нормы.

6. «Вред перенапряжений моральных и физических». Часто возникают профессиональные заболевания при напряженной, спешной подготовке к конкурсам, концертам, спектаклям. Это происходит и от неравномерно возникающей физической нагрузки, и от усиленного прессинга на нервную систему.

7. «Никогда не форсируйте звук».

8. «Недопустимо бесконтрольное, многократное пение трудных произведений и высоких нот». Пение в несвойственной голосу tessiture отрицательно отражается на правильной координационной работе голосообразовательных систем организма, прививая вредные, ненужные условные рефлексы и тормозя те, которые воспитывает педагог.

9. «Режим занятий в учебных заведениях». Он должен учитывать чередование (предметов) занятий с голосовой нагрузкой и без нее.

10. «Невероятно вредна работа в хоре, пока нет правильных вокальных навыков». Это недопустимо, когда нет никакого контроля звучания собственного голоса.

11. «При любой вокальной работе обязательно распеваться». Распевание не только разогревает мышцы голосового аппарата, но и создает своеобразную психологическую настройку всего организма: будит эмоциональную сферу; разогревает творческую фантазию; налаживает сложный процесс звукообразования (координацию усилий многочисленных мышц аппарата); закрепляет условные рефлексy, вырабатываемые постоянными занятиями; собирает творческое внимание.

12. «Необходимые качества характера». Необходимо воспитывать в себе самодисциплину, волю, целеустремленность, психическая стабильность, ровность настроений, внимание, уверенность в своих силах, смелость.

13. «Поддерживать постоянно голосовую форму». Необходимо восстанавливать, контролировать свои условные рефлексy, певческие навыки, на которых базируется голосообразование. Сам исполнитель привыкает к звучанию своего голоса и не замечает потерь. В этом случае необходимо обращаться к своему педагогу для контроля.

14. «Надо уметь организовывать свои силы и время в день выступления».

15. «Очень важен ритм жизни». Вся жизнь человека строится на чередовании активной деятельности и отдыха, где задачей последнего является снятие утомления и восстановление работоспособности.

16. «Важна и проблема питания». В этой проблеме есть моменты, объективно вредные для всех: очень горячая, очень холодная, очень острая пища, которая травмирует слизистую оболочку. Ко всем видам пищи необходим индивидуальный подход, так как каждый организм по-своему все воспринимает [2].

Перед пением не стоит употреблять в пищу орехи, семечки, печенье, растительное масло, шоколад, виноград, так как мелкие частицы этих продуктов, осаждаясь в складках слизистой, могут помешать четкой работе голосового аппарата. Частицы пищи вызывают чувство щекотания, першения и желание откашляться, а это мешает процессу работы голоса [2].

Этот перечень необходимых условий и требований к жизни и профессиональному поведению человека, занимающегося голосовой практикой, необходимо усвоить тем, кто решил связать свою жизнь с музыкой, вокалом, а также хором.

Подтверждает важность «правил вокалиста» и медицина в лице врача-отоларинголога Г. М. Улезько. В своих «методических указаниях для лиц голосовых профессий» автор пишет о группе мероприятий, направленных на предотвращение заболеваний голосового аппарата. Помимо профессионально-технических и психологических вышеизложенных моментов добавляются и бытовые вопросы. А именно «запрет на выступления вокальных коллективов на открытом воздухе при температуре ниже + 15 град. С, пение в условиях шума движения городского транспорта; избегание контакта с пылью и вредными

химическими веществами; а также работа только в чистых помещениях с достаточной влажностью» [5].

В своей книге «Гигиена голоса и физиологические основы» А. М. Егоров делится некоторыми правилами гигиены голоса при выступлениях: «певец должен охранять свою нервную систему от излишних раздражителей и экономно тратить силы» [3, 144].

В концертном выступлении у артистов присутствует такое явление, как волнение. Причины возникновения волнения науке полностью не известны. Ряд гигиенических правил касается также вопроса борьбы с волнением при выступлении перед слушателями:

➤ «Нужно систематически тренировать и совершенствовать вокальную и артистическую технику.

➤ Важно усиленно концентрировать внимание во время выступления на разработке художественных сторон исполняемого произведения.

➤ При выходе на сцену не следует тотчас начинать петь. Необходимо некоторое время постоять, чтобы затормозилось действие посторонних раздражителей. При этом полезно сделать два-три вдоха через нос, ощутив напряжение мышц зева и глотки, а также области мышц живота.

➤ Прежде чем начать петь, полезно встать в позицию: правую ногу несколько выставить вперед, а тяжесть тела перенести на левую ногу» [3, 140-151].

Но одним из самых главных условий для сохранения голоса является то обстоятельство, правильно ли поставлен голос. «В случае, если голос слабеет, причем врач не находит при исследовании ничего такого, что могло бы объяснить такое изменение, надо обратиться к хорошему профессору пения, который найдет причину этого и сумеет исправить» [1, 126]. «Пение без техники правильного дыхания ведет к гипертонусу вспомогательной мускулатуры шеи и верхних отделов грудной клетки и нарушению смыкания связок» [1, 124].

В книге «Памяти Александра Васильевича Свешникова. Статьи. Воспоминания» сост. С. С. Калинина есть глава с названием «Уважайте голос!» С этого лозунга становится понятно, как относился к голосу великий хоровой дирижер, педагог и общественный деятель Александр Васильевич Свешников. Он считал, что «именно в неуважении к голосу – прекрасному, живому, беспредельно выразительному инструменту – и следует искать причины наших неудач» [4, 34-37]. Самой большой бедой Александр Васильевич назвал отсутствие единого метода преподавания пения. В едином методе, по мнению известного хормейстера, должны сочетаться «достижения национальной русской школы пения, а также все наиболее ценное, что дала итальянская школа» [4, 20].

Проблема гигиены голоса очень важная составляющая в профессиональном становлении артиста хора, певца. Чтобы сохранить свое здоровье и приумножить профессиональные успехи, нужно грамотно подойти к обучению вокалом. Во-первых, «преподавать эту дисциплину должны профессионалы, которые смогут привить любовь к пению и дать необходимые

знания» [4, 20]. Во-вторых, «репертуар должен соответствовать возрасту и мастерству артистов хора (вокалистов)» [4, 21]. А соблюдение правил гигиены голоса как раз придет на помощь в этом вопросе.

Список использованной литературы:

1. Кастекс А. «Гигиена голоса для пения и речи» [Электронное пособие]. – URL: https://azbyka.ru/kliros/wp-content/uploads/2022/09/skhp_a_kastex_gigiena_golosa_dlya_penia_i_rechi.pdf – 138 с. (дата обращения: 03.11.22)
2. Корэлли К. «Гигиена голоса и культура профессионального использования голосового аппарата» [Электронный ресурс]. - URL: <https://pandia.ru/text/77/477/12979.php> (дата обращения: 03.11.22)
3. Егоров А. М. «Гигиена голоса и его физиологические основы». – М.: Музгиз, 1962. – 172 с.
4. Памяти Александра Васильевича Свешникова. Статьи. Воспоминания / сост. С.С. Калинин. – М.: Музыка, 1998. – 328 с.
5. Улезько Г. М. «Методические указания для лиц голосовых профессий» [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.fonoped.ru/hygiene-of-voice.php> (дата обращения: 03.11.22)

Кузнецова Анна Сергеевна. Особенности и специфика работы в хоре Санкт-Петербургского университета

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский
государственный институт культуры»,
студент бакалавриата
kuzannas12@gmail.com
Научный руководитель:
Кротман Эдуард Евгеньевич

С.А. Казачков говорил: «Люди пели и поют хором, когда у многих возникает неодолимая потребность сообща всё это выразить для всех» [2. с.7]. Одна из основных задач любительского хора – удовлетворение существующей потребности участников в создании духовных ценностей. Каждый хорист имеет возможность музыкально самореализоваться, несмотря на его пол, возраст, профессию и т.д. Кроме того, исполнители знакомятся с сокровищами национальной и мировой музыкальной классики, фольклором; грамотно развиваются в качестве слушателей музыки, воспитывают искусствоведческий вкус, формируют единое творческое коллективное сознание.

С.А. Казачков писал: «Самодетельное искусство – не прихоть людей, которые не знают, куда девать свободное время, а потребность, вытекающая из общественно-социальной природы человека. Эта потребность не может быть удовлетворена пассивным восприятием готового продукта искусства. Многие хотят быть не только потребителями духовных ценностей, но и творцами их. Самодетельное творчество есть органичайший, древнейший способ удовлетворения этой потребности. Оно свободно от всяких утилитарных

соображений, питается чистой любовью и искренним интересом, а потому способно творить чудеса» [2, с.271-272].

В 19 веке хоровое пение стало популярным и среди студенческой молодежи. По некоторым данным любительский хор студентов Санкт-Петербургского университета существовал уже в 30-е годы XIX века. Несомненно, он преуспевал, как иначе объяснить получение этим хором официального статуса обязательного университетского коллектива в конце XIX–начале XX веков.

Петербургский университет вписал немало блестящих страниц в летопись отечественной науки и высшего образования. Неисчислимыми нитями он был связан с жизнью страны, испытывая на себе её многостороннее воздействие и, в свою очередь, оказывая влияние на те или иные процессы, происходившие за стенами университета. Одной из сторон деятельности университета, отразившей эти связи, являлась его музыкальная жизнь. Она прошла ряд этапов. Первый период (1842-1861гг.) связан с так называемыми «Музыкальными упражнениями студентов Санкт-Петербургского университета». Второй (1884-1902 гг.) - определяется деятельностью «Музыкального Комитета» университета. И, наконец, третий (1903-1916 гг.) охватывал время существования музыкального кружка студентов Петербургского университета. «Музыкальные упражнения» студентов и концерты оказали заметное влияние на музыкальную жизнь столицы. Не случайно их высоко оценивали современники (Ц.А. Кюи, А.Н. Серов, Д.В. Стасов и др.) [3. с.110].

Поскольку в основном студенты университета были мужского пола, то и хор являлся по составу мужским пока не были открыты высшие женские Бестужевские курсы. Конечно, репертуар смешанного хора стал более разнообразным. До революции хор численностью более 200 человек давал 5-6 концертов в сезон в самых престижных залах Санкт-Петербурга.

Руководителями университетского хора до революции были знаменитые музыканты: М. Штейнберг, Г. Майкапар, А. Гаук, А. Гладовский. Истинный расцвет хора в послевоенный период связан с именем Григория Моисеевича Сандлера (1912-1994), выпускника Ленинградской Консерватории, восстановившего хор в послевоенные годы. Григорий Моисеевич возглавил хор в 1949 году. За 45 лет руководства своим детищем Григорий Моисеевич воспитал любовь к хоровой музыке у тысяч молодых людей, певших в его хоре. Этот хор смело можно назвать еще одним факультетом университета.

Григорий Сандлер — исключительное, уникальное явление в музыкальной культуре России. «Царь музыки», «Маэстро экстра-класса» — так называли его и профессиональные музыканты, и любители хорового пения в стране и за рубежом. Творчество Г.М. Сандлера неразрывно связано с историей Ленинграда-Петербурга. Почти нет в Петербурге человека, который не пел бы сам в его хорах или не пели бы его родители, знакомые, друзья, либо не был бы он слушателем его хоров на концертах или по радио. У многих поколений Г.М. Сандлер воспитал любовь к музыке и тонкий вкус. Но самое главное, как блестящий мастер хорового искусства он создал «Школу Сандлера», школу

неповторимой красоты а капелльного звучания хора. Его тщательная вокальная работа с исполнителями стала фундаментом высочайшего исполнительского мастерства и безграничных возможностей интерпретации.

Природная музыкально-вокальная одаренность Г.М. Сандлера была преумножена опытом и мастерством его замечательных учителей — известных хоровых дирижеров — легендарного Н.М. Данилина, П.Г. Чеснокова, А.В. Александрова, Г.А. Дмитриевского, и он стал продолжателем славных русских традиций искусства хорового пения.

К 100-летию со дня рождения Г.М. Сандлера в Издательстве СПбГУ вышла из печати книга «Рыцарь хорового belcanto: Воспоминания о Григории Сандлере» (Составитель Е.Г. Родионова. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2011. — 292 с.).

С 1994 года руководителем становится выпускник хорового училища им. М.И. Глинки и Санкт-Петербургской консерватории Эдуард Евгеньевич Кротман⁴, до этого работавший хормейстером. Этот год поистине можно назвать вторым днём рождения хора, поскольку Э.Е. Кротман безусловно продолжая традиции своего учителя, идет в ногу со временем - подстраиваясь под молодежь нового времени, их мышление и вкусы.

Репертуар любого хорового коллектива, как и вообще в сфере художественного исполнительства, является его творческим лицом. По репертуару можно судить о вокально-хоровой культуре, исполнительском уровне и художественном направлении коллектива [6. с.15].

Хор СПбГУ всегда отличался и отличается разнообразным и ярким репертуаром: светская, духовная музыка, джаз. В репертуаре старейшего любительского хора России «Реквием» В.А. Моцарта, «Кармина Бурана» К.Орфа, «Литургия» П.Г. Чеснокова, Вторая и Восьмая симфонии Г. Малера и Месса С.Франка, «Освобождённый Прометей» Ф.Листа, «Половецкие пляски» из оперы А.П. Бородина «Князь Игорь», «Маленькая торжественная месса» Дж.Россини, «Exodus» польского композитора Килара, кантаты «Александр Невский» С.С. Прокофьева и «Москва» П.И. Чайковского и это лишь малая часть репертуара.

Во многом хор нацелен на исполнение крупной формы – так повелось исторически с 1889г, когда хор был большим и всегда пел с оркестром. Так же сейчас зачастую поступают заказы на конкретное произведение крупной

⁴ Эдуард Евгеньевич Кротман родился в Ленинграде. Окончил Хоровое училище им. Глинки с отличием в 1986г, а в 1992 году – Санкт-Петербургскую консерваторию по специальности «хоровое дирижирование», а в 1994 – ассистентуру-стажировку (класс профессора А. Никлусова). В 1991 году был удостоен диплома и специального приза на Международном конкурсе хормейстеров в Таллине. С 1994 года Эдуард Кротман возглавляет хор Санкт-Петербургского государственного университета. С 1995 по 1999 год работал главным хормейстером Музыкального театра Консерватории. С 2000 по 2004 год – художественный руководитель Камерного хора Смольного собора. В 2012 году Эдуард Евгеньевич окончил отделение оперно-симфонического дирижирования Санкт-Петербургской консерватории (класс профессора М. Кукушкина). В качестве дирижёра сотрудничал с оркестром Мариинского театра, Академическим симфоническим оркестром Санкт-Петербургской филармонии, Симфоническим оркестром Министерства обороны РФ, Губернаторским оркестром Петербурга, оркестром Капеллы «Таврическая» и другими коллективами.

формы, однако хоровая миниатюра также полюбилась хористам и часто исполняется коллективом.

«Поём всё. Самое главное, чтобы у хормейстера был интерес к данной партитуре, и он смог «заразить» этим интересом хористов. Так же очень важен баланс в репертуаре: спели зарубежное – приступаем к русской классике; спели старинный мотет – приступаем к современной музыке», - рассказывает Э.Е. Кротман.

«Репетиции начинались в семь часов вечера по вторникам и пятницам и в 10 часов утра по воскресеньям. Григорий Моисеевич приходил раньше, но ровно в назначенный час он давал неповторимый короткий звук в нос, в маску – «Хэ!». Этот звук летел через всю репетиционную комнату, вылетал во двор и везде был слышен; тех, кто стоял рядом, этот звук оглушал, и они вздрагивали, хотя могли и привыкнуть. На этот звук мы, хористы, шли через все певческое поле в Прибалтике, при этом на поле шумел 4-тысячный сводный хор. Кто знает, что такое праздник песни в Прибалтике, тот поймет. Вот этой позиции, которая дает возможность без напряжения петь и фортиссимо, и пианиссимо, и очень высокие ноты, и очень низкие, Сандлер добивался от своих хористов снова и снова, так как каждый год в университет поступали новые студенты, значит, и новые хористы» [1].

Так и сейчас Эдуард Евгеньевич огромное внимание уделяет интенсивным вокальным упражнениям, нацеленным на два самых главных аспекта: дыхание и резонаторы. Все партии распеваются вместе в максимальном большом диапазоне, таким образом партия альтов без проблем может исполнить партию сопрано и наоборот. Э.Е. Кротман обращает внимание на то, что хор должен быть озвученным и зычным, а для этого нужно четко уметь пользоваться резонаторами, а особенно головным, иначе хор не сможет зазвучать ярко на фоне оркестра.

За два месяца хор может подготовить сложнейшую программу. Разбор любого произведения начинается с разводных репетиций отдельно женским и отдельно мужским составом.

«Любое произведение читается с листа под рояль – это особенно важно, тк хористы слышат и впитывают гармонию, что в дальнейшем дает легкость в работе. Позже при «отказе» от фортепиано, главное, над чем ведется работа – фразировка и интонация», - поделился Э.Е. Кротман.

«Интонирование нот – ремесло, а вот интонирование слова– наивысшая сложность в нашем деле» - Кротман Э.Е.

Каждое сочинение с трепетом осмысливается, опираясь на литературный текст. Исходя из этого Э.Е. Кротман ведет кропотливую работу над фразировкой, звуковедением и смыслом произведения.

Чтобы попасть в хор СПбГУ нужно пройти конкурсное прослушивание, на котором руководитель проверяет наличие музыкального слуха, памяти и музыкальной подготовки в целом.

«Всего в нашем хоре около 100 человек, концертный состав — примерно 60–70 исполнителей. Происходит постоянная ротация артистов: кто-то из студентов на несколько месяцев уезжает на стажировку в другой вуз, потом

возвращается. В начале каждого учебного года приходит много первокурсников, желающих петь в хоре. Я никому не отказываю — все могут пройти собеседование и после него попасть на прослушивание. Многих из них беру в хор, но с испытательным сроком. Каждую неделю у нас по две основных репетиции, а еще бывают и дополнительные. Не все могут совмещать занятия в хоре и учебу, особенно на первых курсах обучения. К тому же уровень подготовки хоровых исполнителей растет с каждым годом: приходят молодые люди с музыкальным образованием, кто-то после музыкальной школы или училища, и тем самым они устанавливают определенную планку. Например, способный студент, не имеющий музыкального образования, зачастую просто не может угнаться за нами — темпы работы очень высокие» - рассказывает Э.Е. Кротман.

Одной из основных традиций хора является преемственность поколений. Огромную роль играют выпускники, которые не готовы расставаться с любимым делом. Именно они создают некий фундамент, на который, вновь пришедшие студенты могут с уверенностью положиться.

«Конечно, универсанты, которые после выпуска решают остаться в коллективе и продолжить свои занятия искусством, — одни из самых ценных людей в хоре. Они стали, по сути, мастерами хорового пения и ведут за собой тех, кто только приходит. Все передается с голоса. Если бы не было этого звена выпускников, постоянно приходилось бы обучать коллектив с нуля. А так новички быстро к ним подтягиваются.»

На вопрос «как же любительский хор справляется с такой сложной профессиональной программой» Эдуард Евгеньевич с улыбкой ответил: «Талантливые люди!»

«Многие университетские хористы — студенты-биологи, математики, физики, химики, юристы, филологи, занимаясь в хоре испытывают такое культурное обогащение, что уже не мыслят свою жизнь без музыки. Они не только математики теперь, но и люди искусства», - поделился Э.Е. Кротман.

Хор уникален и самобытен по своей натуре, со своей узнаваемой манерой и почерком. Одним из самых важных факторов, который отличает этот хор от других является то, что он невероятно заражен эмоционально.

Любительские артисты испытывают подлинную радость от соприкосновения с миром художественных образов, интерпретаторами которых они являются. Творческий контакт со слушательской аудиторией имеет очень большое значение для артистов хора [5. с.65].

Хор Санкт-Петербургского государственного университета сотрудничает с лучшими оркестрами и дирижерами. На его счету ежегодные победы в конкурсах любительских хоровых коллективов Санкт-Петербурга и российские премьеры сочинений М.Палмери и К.Дженкинса в Большом зале филармонии. Коллектив гастролировал во Франции, Польше, Испании, Италии, Америке, был удостоен участия в Папской мессе в Ватикане. Хор СПбГУ – первый среди непрофессиональных хоровых коллективов России, кто выступил в легендарном Карнеги-Холле в Нью-Йорке (в 2015 году).

Список литературы:

1. Двадцать лет в хоре Сандлера. Воспоминания дочери маэстро / сост. Родионова-Сандлер Е.Г.
URL: <https://studfile.net/preview/5848203/page:56/>
2. Казачков С.А. От урока к концерту. / С.А. Казачков - Казань, 1990. – 343 с.
3. Никольцева Г.Д, Штлов Л.А. Очерки по истории Ленинградского университета. / Ленинград, издательство Ленинградского университета, 1982. – 292 с.
4. Сагитов С. Методика музыкально-теоретического образования участников коллективов художественной самодеятельности / С. Сагитов – М.: Музыка, 1972. – 49 с.
5. Тараканов Б. И., Федоров А. Хор вам в помощь! Или занимательное хороведение / – М.: РГГУ. 2017. – 410 с.
6. Чабанный В.Ф. Музыкально-педагогическое руководство хоровым любительством как процесс: учебное пособие ч.2 / В.Ф. Чабанный – Спб. : СПбГУКИ, 2008. – 215 с.
7. Шамина Л.В. Работа с самодеятельным хоровым коллективом/ Л.В. Шамина – М.: Музыка, 1983. – 176 с.

Лобанова Анна Вадимовна. Освещение вопросов любительского хорового исполнительства в трудах педагогов кафедры академического хора СПбГИК

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский
государственный институт культуры»,
студент бакалавриата
annuta-lobanova@mail.ru
Научный руководитель:
Чернышева Татьяна Алексеевна,
кандидат искусствоведения, профессор

Немаловажным в процессе обучения студента в средних и высших музыкальных заведениях являются научные, учебные и учебно-методические издания, которые помогают им осваивать ту или иную дисциплину. Обучение будущего дирижёра хора – не является исключением.

За свою многолетнюю историю существования – 65 лет – кафедра академического хора СПбГИК сделала неоценимый вклад в развитие отечественного дирижёрско-хорового образования, создав многочисленные исследовательские и творческие труды – научные статьи, учебные и методические пособия, методические разработки, репертуарные нотные сборники и др. Особое значение имели труды, предметом исследования которых было любительское хоровое исполнительство и культурно-

просветительская деятельность. Именно они являются объектом нашего рассмотрения.

Целенаправленность этих исследований во 2-й половине 20 века на изучение самодеятельного (любительского) исполнительского искусства было оправданным и объяснялось тем, во второй половине прошлого века, а точнее 1 сентября 1957 года в институте создавалась специальная кафедра культурно-просветительской работы, где в штатный состав кафедры входили: И.И. Полтавцев, М.Л. Дубовенко, С.П. Козырев и другие. На кафедре существовали различные направления: хороведческие дисциплины, режиссура и актерское мастерство, клубоведческие курсы и др. Сюда поступали все творческие люди. Лишь в сентябре 1959 году произошло полное деление на специализации, и тогда кафедру хорового дирижирования возглавил И.И. Полтавцев.

Музыканты, хормейстеры и педагоги, работавшие на кафедре, способствовали формированию традиций изучения хорового любительства, процесса работы с самодеятельными хорами, исследования организационных вопросов, связанных с различными направлениями деятельности любительских хоровых коллективов, культурно-просветительской работой и др.

Обращение к исследовательским трудам (научным статьям, учебным и методическим пособиям, репертуарным сборникам), связанным с любительским хором или посвящённым освещению вопросов любительского хорового исполнительства и стало целью нашего доклада. Среди имён тех, кто оставил след в изучении этого вопроса можно назвать многих. Но остановимся на некоторых из авторов, исследовательская, просветительская и творческая деятельность которых известна каждому хормейстеру, т.к. многие из их работы по сей день актуальны. Среди них: И.И. Полтавцев, П.П. Левандо, Д.Н. Ардентов, В.П. Ильин, В.Ф. Чабанный, В.Е. Ровнер, О.П. Кеериг, С.Ф. Грибков.

Многие из них проработали на кафедре всю свою жизнь.

Как уже отмечалось, кафедра академического хора была основана известным деятелем хорового искусства, дирижёром и педагогом, заслуженным деятелем искусств России, профессором Иван Ивановичем Полтавцевым, который руководил ею более 20 лет с 1957 по 1977 гг.

С 1958 года по 2016 год работал на кафедре доцент Ардентов Дмитрий Николаевич.

Профессор Пётр Петрович Левандо работал с 1960 по 1993, с 1970 заведовал кафедрой хороведения, в период 1979 – 1993 гг. был заведующим кафедрой академического хора.

С 1965 по 2014 гг. в Санкт-Петербургском университете культуры и искусства трудился на кафедре профессор Владимир Фёдорович Чабанный.

С 1993 по 1994 гг. кафедрой заведовал заслуженный деятель искусств СССР, кандидат искусствоведения, профессор Валентин Петрович Ильин. На кафедре он работал с 1962 по 2003 гг.

Профессор Виталий Ефимович Ровнер работал на кафедре академического хора СПбГИК с 1968 по 2018 гг. Он преподавал различные дисциплины – хоровой класс, дирижирование, чтение хоровых партитур, вокально-ансамблевое исполнительство.

Кеериг Ольга Петровна – доцент кафедры академического хора СПбГИК. работала на кафедре с 1973 до 2011 гг.

Профессор Грибков Станислав Фёдорович с 1963 по 2019 гг. работал преподавателем на кафедре СПбГИК. Он посвятил большую часть жизни работе с детскими и самодеятельными коллективами.

Остановимся на некоторых достижениях в научной и творческой деятельности упомянутых нами авторов.

И.И. Полтавцев во время обучения в консерватории был связан с любительским хоровым коллективом. С 1937 года он проживал в Москве, где работал хормейстером в Доме культуры Красной Пресни. Так же он написал огромное количество хоровых обработок и аранжировок, которые исполняются по сей день. Так например: «Зачем тебя я, милый мой, узнала»; «Как пойду я на быструю речку»; «Степь да степь кругом»; «Что мне жить и тужить»; «Есть на Волге утес»; китайская народная песня «Золотой цветок»; немецкая песня «Строй Берлин») для хора без сопровождения.

Д.Н. Ардентов – хормейстер, педагог, историк, теоретик и практик хорового исполнительства, автор нескольких научных статей. Не все они связаны с любительством, но являются ценными и актуальными для хорового образования и исполнительства в целом. В 1958 году Д.Н. Ардентов был приглашен на работу на только что созданную кафедру хорового дирижирования в Библиотечном институте (ставшем позднее Институтом культуры), где он вел дирижерский класс, оставаясь на работе почти шестьдесят лет, до самого выхода на пенсию в 2016г. Ардентов искал возможности систематизации и совершенствования своего труда. В 1970г. вышло его учебное пособие "Музыкальная грамота и сольфеджио для хоровых коллективов художественной самодеятельности" [1]. Охватив своим вниманием детские и самодеятельные коллективы, в 1973г. он выпустил сборник "Сольфеджио" - для студентов музыкальных ВУЗов.[2]. Достаточно полные сведения об Д.Н. Ардентове содержатся в статье П. Трубинова, написанной в память о своём учителе [10].

П.П. Левандо – профессор, кандидат искусствоведения, учёный, общественный и хоровой деятель. Он написал более 200 научных и творческих работ. Среди его трудов есть и те, что посвящены вопросам хоровой самодеятельности. В частности, в 1981 г. П.П. Левандо совместно с Д.Н. Ардентовым был выпущен сборник научных трудов "Хоровая самодеятельность как средство воспитания", где они являлись научными редакторами [4]. Здесь же была размещена статья Д.Н. Ардентова «К вопросу о значении музыкальной грамотности для самодеятельных хоровых коллективов» [3]. П.П. Левандо являлся редактором еще одного замечательного в трудах, посвящённого хоровому самодеятельному искусству - "Профессиональная подготовка руководителя самодеятельного хорового коллектива" (1985). Здесь собрано большое количество статей о проблемах профессионализма в работе с самодеятельностью. В сборнике отражены некоторые стороны обучения и воспитания руководителя хорового коллектива [8].

Профессор, доктор педагогических наук В.Ф. Чабанный в течение двух лет преподавал музыкально-теоретические предметы (теорию музыки, сольфеджио и гармонию), а также хоровую аранжировку. По рекомендации И.И. Полтавцева, заведующего «Кафедрой хорового дирижирования» перешел работать на хоровое отделение. В этом качестве вел предметы хорового цикла. Принял предложение И.И. Полтавцева разработать курс лекций по «Методике работы с самодеятельным хором». Его труды сыграли огромную роль в развитии хоровой культуры нашей страны и ВУЗа. В.Ф. Чабанный написал несколько методических пособий для работы с самодеятельными, любительскими коллективами. Среди них: Управление самодеятельным хором [11]; Музыкально-педагогическое руководство хоровым любительством [12]; Организация вокальной работы в любительском академическом хоре [13] и др. В своих научных и методических трудах он затрагивал целый ряд вопросов, таких, например, как стили работы с хоровыми коллективами, подбор репертуара, а так же вопросы манеры исполнения, звукоизвлечения, психологические особенности, специфические черты самодеятельного хорового коллектива и многое другое.

В.П. Ильин – профессор. кандидат наук, автор многих научных и методических трудов, обработок для хора. Наиболее значительным был его труд в 2-х частях «Очерки истории русской хоровой культуры» (1 часть – 1985, 2 –я часть - 2003), без ссылок на который не обходится сегодня ни одна диссертация. В Искусство миллионов 1967Для ЛГИК им. Н.К. Крупской написал программу по специализации "Руководство самодеятельным хоровым коллективом(академическим)". В ней он подчёркивал, что "Хоровой класс" является ведущей дисциплиной специального цикла, направленного на подготовку руководителя самодеятельного хорового коллектива. Повышение требований к уровню профессиональной подготовки, предъявляемых к руководителю самодеятельного хорового коллектива, делает необходимым освещение ряда вопросов хорового исполнительства, компетентности руководителя, репертуара самодеятельного хора [5].

На протяжении своей многолетней педагогической деятельности профессор, кандидат искусствоведения В.Е. Ровнер преподавал различные дисциплины – хоровой класс, дирижирование, чтение хоровых партитур, вокально-ансамблевое исполнительство. Важным вкладом в научно-исследовательскую деятельность было издание его книги "Исполнительская традиция вокальных ансамблей в русской музыкальной культуре", где охватил историю формирования, развития вокальных ансамблей с XVII по XX века. В ней он немало внимания уделили любительскому ансамблевому исполнительству. В частности, он писал, что вторая половина XVIII века - период расцвета провинциально-усадебного музицирования в России. В то время появился *светский камерно-вокальный ансамбль любительски-бытового типа*. [9, с.27]. Любительское исполнение преобладало в музыкальных салонах, кружках, собраниях вплоть до половины XIX века, затем с ростом музыкальных учебных заведений стали исчезать [8, с 46]. В начале XX века стали преобладать профессиональные ансамбли и вытеснили любительские, из этого можно

сделать вывод, что для ансамблевого пения требуется больше мастерства от солистов, чем в хоре.

Кеериг Ольга Петровна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры академического хора СПбГИК, автор книг, научных статей, учебных пособий и методических разработок. Затрагивая тему о детских хорах, я не могу не упомянуть, что О.П. Кеериг отдала очень много времени для работы с детским хоровым коллективом и написала учебное пособие для студентов "Детский хор в системе музыкально-этнического воспитания подрастающего поколения". В пособии сделана попытка рассмотрения проблем с точки зрения теории, истории, методики детского хорового воспитания[7]. Так как детские хоры - это огромное количество любительских, непрофессиональных коллективов, это пособие важно для того, чтоб понять с чего начать в работе с такими коллективами. Детские голоса очень нежные и с ними нужно осторожно работать, чтобы не навредить им. Особенности постановки голосов, физиологические особенности, развитие слуха, и самое главное, подбор репертуара, чтобы развивать способности детей, психологические приемы для руководителя. Кеериг провела огромную работу над всеми этими аспектами. Так же она написала учебное пособие - "Детский хор: Методика работы в условиях самодеятельности" [6].

Грибков Станислав Федорович – профессор, заслуженный деятель искусств. Он посвятил большую часть жизни работе с детскими и самодеятельными коллективами. Будучи студентом консерватории С. Грибков работал в художественной самодеятельности. В Институте физкультуры им. Л.Ф. Лесгафта он возглавлял всю музыкальную жизнь. Многие известные спортсмены того времени пели в хоре, занимались в вокальных ансамблях, участвовали в концертах при его непосредственном руководстве. За время своей активной музыкальной деятельности, С.Ф. Грибков сделал огромное количество переложений для хора, а также для студентов написал программу курса по специализации "Руководитель академического самодеятельного хора" - 1983 год. Цели и задачи этого курса состояли в том, что бы современный руководитель в равной степени владел бы методикой работы с различными видами вокально-хоровой самодеятельности, в том числе вокальным ансамблем. Так же описаны проблемы, с которыми может столкнуться руководитель вокально-хоровой самодеятельности, прописана вся работа с коллективом и его репертуар. В это время создавалось незначительное количество произведений для вокальных ансамблей и поэтому использовались аранжировки. Чтобы решить проблему репертуара, для коллективов вокально-хоровой самодеятельности, в ВУЗе культуры имени Н.К. Крупской с 1975 года создают серию репертуарных сборников "Поет самодеятельный вокальный ансамбль" (Л."Музыка"), куда включены переложения и обработки различной степени трудности[15]. Так как наша статья связана с любительским творчеством я не могу не упомянуть детские хоры. Отдельная страница в творческой биографии С.Ф. Грибкова - работа с детским хором телевидения и радио Петербурга. До 1988 года С. Грибков работал хормейстером, а с июля 1988 года возглавил детский хор телевидения и радио Санкт-Петербурга. Надо

заметить, что это было время больших перемен в нашей жизни, но, несмотря ни на что, детский хор продолжал свою творческую деятельность. С.Ф. Грибков выпустил несколько сборников "Вместе с хором" (сост. С. Грибков : репертуар детского хора телевидения и радио Санкт-Петербурга). Репертуарный сборник "Вместе с хором" является продолжением серии сборников из репертуара Детского хора телевидения и радио Санкт-Петербурга, в которых показана многообразная музыкальная палитра разных эпох, стилей и жанров - произведений, проверенных исполнительской практикой в течение более чем пятидесятилетней истории хора. Основной отличительной чертой репертуара хора являются в основном аранжировки, выполненные педагогами хора с учетом возможностей и особенностей конкретного коллектива, а именно, концертной группы Детского хора телевидения и радио. Каждый сборник посвящен разным направлениям хоровой музыки, в них содержатся аранжировки произведений для различных составов исполнителей. Степень исполнительских трудностей так же различна [14].

Список литературы

1. Ардентов Д. Н. / Музыкальная грамота и сольфеджио для хоровых коллективов художественной самодеятельности / Л:Музыка,1970,112 с.
2. Ардентов Д. Н. / Сольфеджио: учебное пособие для студентов I курса ЛГИК / 1973,76 с.
3. Ардентов Д. Н. К вопросу о значении музыкальной грамотности для самодеятельных хоровых коллективов // Могучее средство воспитания. Сборник статей / Составитель П. П. Левандо. – Л.: Музыка, 1978. – С 107-114.
4. Хоровая самодеятельность как средство воспитания. Сборник научных трудов. / Левандо П. П., Ардентов Д. Н. Науч. ред // Том 63 /.— Л.: ЛГИК, 1981.— С. 81–88. [369].
5. Ильин В. П. Хоровой класс : учеб. программа для институтов культуры и искусств по специальности "культурно-просветительная работа" специализация "Руководство самодеятельным хоровым коллективом (академическим)" / В. П. Ильин ; Москва, 1987 -14с.
6. Кеериг О. П. Детский хор : Методика работы в условиях самодеятельности : учеб. пособие / О. П. Кеериг; Ленингр. гос. ин-т культуры им. Н. К. Крупской, Каф. теории музыки и хороведения, Каф. акад. хора. - Л. : ЛГИК, 1991. - 48с.
7. Кеериг О. П. Детский хор в системе музыкально-этнического воспитания подрастающего поколения : учеб. пособие для студентов по направлению подготовки "дирижирование"/ О. П. Кеериг ; СПбГУКИ. - Санкт-Петербург : ИздвоСПбГУКИ, 2013г. – 224с.
8. Профессиональная подготовка руководителя самодеятельного хорового коллектива / Левандо П. П. Науч. ред// - Л. : ЛГИК, 1988. - 158 с.
9. Ровнер В. Е. Исполнительская традиция вокальных ансамблей в русской музыкальной культуре / В. Е. Ровнер Ленингр. гос. ин-т культуры им. Н. К. Крупской. - Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1988. - 130,[2] с.
10. Трубинов П. Ю. // Русская хоровая культура: Научный журнал

/2021, том 224, 142с.

11. Чабанный В. Ф./ Управление самодеятельным хором. // М.: «Советская Россия», 1987.

12. Чабанный В. Ф. / Музыкально-педагогическое руководство хоровым любительством // Санкт-Петербург, 1999.

13. Чабанный В. Ф. /Организация вокальной работы в любительском академическом хоре. // Санкт-Петербург, 2005.

Электронные ресурсы:

14. Вместе с хором. выпуск 4. Нотный сборник. Репертуар детского хора телевидения и радио Санкт-Петербурга. Автор-составитель Грибков С. Ф. Изд. Союз художников. – 2007. – 60 с. //URL:<https://music-festivals.ru/catalog/noti/vmeste-s-khorom-vypusk-4-repertuar-detskogo-khora-televideniya-i-radio-sankt-peterburga>

15. Личности Петербурга : Грибков Станислав Фёдорович // URL:<http://seo.spb.ru/rus/music/gribkov.s.f/> (дата обращения 01.11.2022).

Мальцева Татьяна Александровна. Невербальные средства обогащения нравственно-этического опыта учащихся в процессе вокально-хорового обучения

кандидат педагогических наук,
заслуженный деятель искусств Краснодарского края,
ГБПОУ КК «Краснодарский музыкальный колледж
имени Н.А. Римского-Корсакова»,
хормейстер детской студии
Музыкального театра ТО «Премьера» имени Л. Гатова,
член Всероссийского хорового общества,
член российского музыкального союза.
maltseva-diriger@yandex.ru

Как средство воспитания личности, искусство (в том числе и музыка) вбирает в себя духовный и этический опыт человечества. В связи с этим мы рассматриваем вокально-хоровое обучение как педагогический процесс, организующий певческую деятельность, где главным объектом, центром внимания для нас оказывается духовно-нравственное развитие юного человека. В этом процессе, прежде всего, нас интересует механизм формирования нравственных убеждений учащихся подросткового возраста. Развитие личности невозможно без включения мощных эмоциональных компонентов психики, вовлекаемых в познание именно искусством (в том числе вокально-хоровым).

Известно, что процесс общения с музыкой может преследовать разные цели и в результате иметь разный ценностный смысл. Главной педагогической задачей в музыкально-хоровом образовании является ценностная основа певческого искусства, ориентированная на чувства и смысл.

Формирование мировоззрения личности в процессе взаимодействия с искусством (музыкой) имеет свои особенности. В практической музыкальной деятельности (вокально-хоровой) нравственное убеждение наделяется эстетической направленностью, что приводит к обогащению внутреннего мира учащихся.

Категорию "убеждение" мы рассматриваем как один из компонентов структуры мировоззрения личности. Данный феномен включает в себя сложную психическую систему, основанную на концентрации ("сгущении" по З. Фрейд) в сознании учащихся невербальных закономерностей постижения музыкального искусства. Любое искусство (в том числе музыкальное) невозможно разгадать и объяснить до конца. Нравственно-этический опыт в процессе обогащения музыкой приобретается учащимися через механизм интуиции, т.е. познание без видимого, осознанного участия, вербального рассуждения, логических доказательств. Интуиция становится незаменимым компонентом творческого процесса.

Постигая знаковую систему музыкального языка, в котором закодированы личностные смыслы бытия того или иного композитора и поэта, исполнитель должен приложить немалые интеллектуальные, эмоциональные, волевые усилия. «Если нет усилий – нет откровений духовной силы» (В. В. Медушевский), а значит, нет тех качеств, которые позволяют пережить и понять музыку». «Включённость человека через искусство в огромную сферу мирового духа – один из феноменов человеческого бытия» [4, С. 254].

Специфика хорового жанра заключается в одновременном произношении и пропевании музыкально-поэтического текста, в результате которого соединяется музыкальный (невербальный) и поэтический (вербальный) языки, представляющие собой самостоятельные виды звуковой речи.

Как системы знаков звуковые языки (музыкальный и вербальный) представляют собой набор символов, каждый из которых имеет определенное значение, семантику. Природа того и другого языка обнаруживает себя в звуке и его свойствах, и через них каждый язык выполняет свое коммуникативное назначение с помощью своих специфических знаков. Эти два языка имеют свои особенности, они таковы: в вербальном языке звуковую функцию выполняет слово, в музыкальном – знак выражает себя через интонацию.

Музыкальный язык, согласно Л. А. Мазелю, опирается на звуковысотную организацию, ступенчатую систему фиксированных и дифференцированных высот и их соотношений, называемую ладом, на основе, которой структурируется и оформляется интонирование. Через этот язык информация наполняется и передается с разнообразными эмоциями, переживаниями, что углубляет и уточняет смысл, обуславливает точность воспроизведения интонации.

Благодаря семантической функции звуковых структур происходит связывание звукового материала с миром действительности, с миром человеческих мыслей, идей, чувств, отношений, оценок, с темпераментом, характером, личностью композитора или исполнителя. Поэтому музыкальная

интонация стремится к структурированию, к типизации, обобщению, свертыванию отбираемых и закрепляемых в общественном сознании музыкальных сущностей в виде отдельных оборотов, смысловых единиц. Направленность и конкретность, вносимая поэтическим текстом в вокально-хоровой жанр, с одной стороны, усиливает переживание и реальную связь с жизнью, ускоряет понимание; с другой стороны, музыка расширяет объем, ракурс чувствования и охвата явления в окружающей среде.

Любое вокально-хоровое произведение является логическим комплексом, возникающим в результате воздействия человеческого восприятия и, в свою очередь, ему же адресовано. Для того чтобы управлять художественным восприятием, вокальной практикой выработан целый ряд приемов воздействия на исполнителя. С одной стороны, это приемы, направленные на то, чтобы в сознании поющего человека возникло ощущение убеждающей ясности музыки, естественности, простоты. С другой стороны, эта группа средств, направленных на максимальную активизацию внимания (как бы воспроизводятся ситуации, встречающиеся в жизни). Это происходит в момент объединения средств музыкального языка, обладающих семантическими и коммуникативными возможностями, ради выражения новой глубиной, неповторимой музыкальной мысли.

Кроме того, в вокально-хоровых произведениях, представляющих «сплав» музыкального и словесного языков, одновременно сочетаются специфически выраженные для одного и другого языка «обобщения» и конкретность, абстрактное, рационально-интуитивное, понятийно-логическое и интонационно-образное виды мышления.

В процессе изучения любого хорового сочинения, а в дальнейшем его исполнения к словесному (вербальному) содержанию произведения присоединяются невербальные средства выразительности. К ним мы относим: чувства, ощущения, эмоции, психофизическое состояние певца (в том числе в концерте), передающихся ему через мимику, жесты, пластику.

Итак, невербальный способ обогащения нравственно-этического опыта учащихся в процессе вокально-хорового обучения имеет ряд положений:

- 1) отсутствие прямолинейного "лобового" воздействия;
- 2) активное внутреннее преобразование - усилие души;
- 3) концентрация ("сгущение") эмоционально-пережитых процессов;
- 4) объединение множества закономерностей, дополняющих друг друга.

Любое вокально-хоровое сочинение не может иметь однозначного вербального объяснения. На каком этапе (слушания, разучивания или исполнения, а может быть, спустя некоторое время) нравственно-этические символы, заложенные в интонацию того или иного сочинения, переходят в нравственно-этический опыт человека?

Скорее всего, это зависит от общего и музыкального развития личности. На начальной стадии обучения учащийся может быть не готов к осознанию того, что происходит в его душе. Постепенно он начинает постигать градацию чувств, оттенков, тонов и полутонов на бессознательном уровне. И, наконец, он может достичь более высокого уровня в постижении духовно-нравственного

содержания музыки, когда полученный нравственный опыт будет осознанно интимно сохранен в тайниках его души.

Рассмотрим, как осуществляется на практике механизм воздействия невербального способа обогащения нравственно-этического опыта учащихся старшего возраста (15-17 лет).

С этой целью обратимся к опыту работы над сочинением русской народной песни Валерия Калистратова «Плач невесты – сироты на могиле родителей» для женского хора из цикла «Пять русских народных свадебных песен». Это яркий пример стилизации русской народной песни.

Знакомство с ним осуществлялось не только на уровне слова, но, прежде всего, на уровне выразительной интонации. Мы предложили студентам прослушать произведение без слов и ответить на следующие вопросы:

1. Послушайте и определите характер и содержание данного сочинения.
2. Какие чувства оно вызвало у Вас?
3. Как выражает себя композитор в музыке?

После прослушивания произведения учащиеся (девушки) определили его настроение: в нем - печаль, тепло, грусть, трагичность, отчаяние...

На первый вопрос они ответили, что музыка о душевной боли, личных переживаниях, т.е. лирико-драматического характера.

На второй вопрос ответили, что музыка вызвала у них глубокую грусть, жалость, страдания, возможно в момент потери человеком своих близких людей.

Третий вопрос вызвал двойственное чувство: с одной стороны в произведении много простых интонаций, с другой – резкие диссонансы, в виде кластеров, наложение интонации плача, что вызывает неоднозначное «многослойное» чувство восприятия данного сочинения.

За внешней простотой интонаций учащиеся обнаружили в них тайну, загадку, сплав прошедшего, настоящего и будущего. Дискуссия привела их к выводу о том, что в музыке, как и в жизни, нет простых решений, каждый человек открывает для себя в ней жизненные вечные проблемы, опираясь на свое мироощущение и свое мироощущение. В этом её загадочность и богатство. Ответы на поставленные вопросы нам удалось отыскать в изучении свадебного обряда, в историческом экскурсе данного жанра.

В «Плаче невесты-сироты на могиле родителей» автор воспроизводит фрагмент обряда трагической части свадебного цикла, когда невеста прощается с девичьей жизнью – и в случае, если она потеряла родителей до свадьбы, идет за благословением на кладбище.

Здесь воссоздается типичное для русской музыки двойственное состояние «радостопечалия» (термин регента хора Киево-Печерской Лавры – Михаила Литвиненко).

В русском свадебном обряде прощание с девичьей жизнью напоминает панихиду, а вступление в роль жены – праздник. Когда же невеста - сирота, обряд окрашивается в трагические тоны. Здесь соединяются свадебные напевы и плачевые интонации, контраст подчеркивается двухрегистровым исполнением музыкального материала женским хором с солисткой, безусловно

тембрально обогащает возможности однородного хора.

Однако даже после достаточно подробного вербального анализа оказалось невозможно точно и окончательно определить, о чем это произведение. Если в одном слове можно прочувствовать множество оттенков, то, как распознать до конца духовный шифр интонации, её нравственно-этический посыл?

Мы не можем точно дать характеристику таким категориям, как добро, любовь, сострадание и др. И даже если нам удастся приблизиться к истинному пониманию этих понятий, нет уверенности в том, что учащийся, разобравшись в этом, станет тотчас добрее, научится любить и сострадать.

Для того чтобы стать лучше, необходимо подключить внутренний источник - усилие души. Это так необходимо в хоровом пении! Без затраты душевных качеств нельзя добиться правдивой интонации, пережить то или иное чувство. Через наполнение хорового звука смыслом учащийся начинает проявлять свое соучастие, свое понимание бытия, становится открытым для себя и людей.

Познание художественного образа русской народной песни Валерия Калистратова «Плач невесты – сироты на могиле родителей» происходило с помощью поиска певческой звуковой палитры. В первую очередь, необходимо было понять, как и каким звуком должно исполняться данное произведение?

В поиске верной интонации происходил ценностный выбор певческого звука - светлого, легкого, удаленного в прошлое с одной стороны с другой - более плотного, наполненного сочувствием, горестью, печалью, интонациями плача.

Мы постарались привнести в исполнение небольшое сценическое действие, театрализацию хорового произведения. Главная героиня – невеста, исполняет свою партию на переднем плане в окружении своих подруг, а на последней фразе «Да благословите же вы меня...» уходит за кулисы и её голос слышится вне сцены, что придает печальный оттенок в интерпретацию данного сочинения.

Известно, что от внутреннего душевного состояния человека (радость, горе, гнев, печаль, сарказм и др.) зависит его настроение, эмоциональное состояние, оказывающие влияние на интонацию, как в разговорной речи, так и в пении. Спроецированное на мыслительное творчество, во всей художественной полноте в сознании подростка вокально-хоровое произведение порождает мысли, чувства – все то, что может быть соотнесено с мыслями, переживаниями, чувствами персонажей, самого автора. Следовательно, расширяется ракурс видения новых граней предмета, смысла исполняемого произведения. Причем гораздо глубже и основательнее в музыкальном отношении (невербальный способ обогащения), чем просто в процессе слушания или прочтения текста, что в исполнении вокально-хоровых произведений создает колоссальную силу воздействия на другого человека. Мы полагаем, что духовно-личностный контакт подростка с хоровой музыкой возникает на тонком энергетическом уровне в тот момент, когда через музыку, с помощью такого тонкого инструмента, как человеческий голос, каждый

участник хорового коллектива способен выразить свое отношение к миру, осмыслить познаваемое, оценить его с эстетической, нравственной точек зрения. В этот момент сам процесс певческой деятельности превращается для учащегося в процесс-состояние духовно-нравственного обогащения. Именно через это состояние осуществляется невербальное общение певцов друг с другом, музыкой, слушателями, дирижером. Происходит формирование художественного образа с помощью слов, обогащенных выразительной певческой интонацией, через главный принцип искусства: «видеть мир своими глазами, ощущать его биением своего сердца» [4, С. 170].

Искреннее высказывание студентов о том, что сочинение «Плач невесты-сироты на могиле родителей» необходимо исполнять с большой душевной теплотой, трепетностью, сочувствием, затратой духовных сил не сразу удалось им выразить в пении. Понимание наступило после того, как мы многократно проинтонировали музыку В. Калистратова и почувствовали, как открыто, распаивает перед нами свою душу композитор в широком мелодическом охвате, пронизывая любовью и болью каждый интервал, каждое созвучие, фразу и все произведение.

Спустя некоторое время, наш академический хор специальности «Вокальное искусство» (солистка специальности «Хоровое дирижирование» - Епремян Эльвира) исполнил данное замечательное хоровое сочинение на Всероссийском конкурсе «Поющая Россия» (5 декабря 2010 год).

В звучании женских голосов (полипластового сочетания двух контрастных народных песен условными двумя женскими хорами с наложением третьего – тесситурно самого высокого «слоя» - плача невесты) оно наполнилось особым колоритом. В первую очередь это выразилось в мягком, трепетном звуке, с элементами «радостипечалии», в особом возвышенном состоянии, которое отражалось на лицах поющих с осознанным отношением к исполняемой музыке, выраженное через комплекс средств музыкальной выразительности: певческий звук, мимику, взгляд, пластику, способность на сопереживание.

Главной наградой для артистов были продолжительные аплодисменты публики и просьба повторить рожденное нами сочинение еще раз на бис. После концерта мы в беседе со своими воспитанниками задали им вопросы:

- Что вы чувствовали во время выступления?

Ответы: «Трудно объяснить словами, но что-то такое, что хотелось бы пережить еще раз»; «Я чувствовала себя счастливой от того, что пела моя душа»; "У меня такое чувство, что это происходило не со мной. Ощущение, что меня загипнотизировали, так как периодически мое тело пронизывали невидимые «токи». Мы уверены, что именно эмоциональные переживания, возникающие в момент исполнения подлинно художественного произведения хорового искусства, концентрируются во внутреннем мире человека, что, несомненно, способствует изменению нравственной сферы растущего организма, подтверждая тем самым вечную истину о том, что «прекрасное пробуждает доброе».

Итак, подводя итог сказанному, обозначим некоторые существенные приемы, которые мы используем в своей практической работе с целью обогащения нравственно-этического опыта учащихся в процессе вокально-хорового обучения, относящихся к невербальным средствам коммуникации:

- сравнения, сопоставления и ассоциации с явлениями жизни и произведениями искусств (обращение к живописи, литературе, кинематографу);
- развитие у учащихся актерских навыков;
- задания на развитие фантазии;
- исполнение произведений на иностранных языках;
- вокализация, интонирование хоровых партий с изменением характера звука, темпа, динамики, штрихов и т. д.;
- использование элементов театрализации, хореографии, выразительной пластики и др.

Общаясь с учащимися подросткового возраста на хоровых занятиях, мы обращаем их внимание, прежде всего на выразительно-смысловую и содержательную сущность разучиваемых произведений. Разнообразие музыкальных образов, опирающихся на многообразие духовного мира человека, что требует от поющих в процессе обучения новых фантазий, которые воплощаются в звучании их голосов.

Таким образом, мы предполагаем, что формирование нравственно-этического опыта учащихся в вокально-певческом процессе осуществляется благодаря приобретенному вокально-хоровому опыту и закреплению в их сознании невербальных закономерностей постижения музыкального искусства.

Литература:

1. Выготский Л. С. Психология искусства. - М., 1968. - 578 с.
2. Лосев, А. Ф. Философия. Мифология. Культура [Текст] / А. Ф. Лосев. – М., 1991. – 526 с.
3. Мазель, Л. А. Вопросы анализа и эстетики музыки [Текст] / Л. А. Мазель. – М., 1972. – 256 с.
4. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. - М., 1993. - 262 с.
5. Назайкинский, Е. В. О психологии музыкального восприятия [Текст] / Е. В. Назайкинский. – М., 1972. – 84 с.
6. Неменский, Б. М. Познание искусством [Текст] / Б. М. Неменский. - М. : Изд-во УРАО, 2000. – 192 с.
7. Фрейд З. Толкование сновидений. - СПб., - 1998. - 663 с.
8. Целковников Б. М. Мировоззрение педагога-музыканта: в поисках смысла. Исследование / отв. ред. Э. А. Абдуллин. - М., 1999. - 212 с.

Михайлова Екатерина Владимировна. «Основы дирижирования» в учебных программах ДШИ. Цели и задачи в обучении

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский

государственный институт культуры»,
магистрант
mihailova-ek@yandex.ru
Научный руководитель:
Яруцкая Лариса Николаевна
зав. кафедрой академического хора СПбГИК,
доцент, заслуженный работник культуры РФ
Чернышева Татьяна Алексеевна
кандидат наук, профессор

*«Любителями и знатоками музыки не рождаются, а становятся...
Любите и изучайте великое искусство музыки. Оно откроет вам мир высоких
чувств, страстей, мыслей. Оно сделает вас духовно богаче, чище, совершеннее
» Д. Д. Шостакович.*

Музыкальное воспитание в детских школах искусств ставит перед собой задачу развития в человеке духовного богатства творческих сил и музыкальных способностей, а также воспитания любви к музыкальному искусству. Образовательные программы детских школ искусств могут различаться между собой, но есть перечень дисциплин, который присутствует во всех учебных процессах. Так, например, на хоровом отделении учащиеся обязательно посещают хоровой класс, сольфеджио, слушание музыки, музыкальную литературу, фортепиано, вокал и основы дирижирования.

Дисциплина «Основы дирижирования» в рабочих программах детских школ искусств (ДШИ) появилась относительно недавно, но в важности и необходимости её нет сомнений. Дирижирование - профессия актуальная и востребованная, но необходимо заметить, что ей обучаются всю жизнь. И так как данная специальность «Дирижер хора» в совокупности составляет огромный комплекс профессиональных знаний и навыков, таких как управляющая, исполнительская, репетиционная и организационная, освоение данной профессии рекомендуется с раннего возраста. Обучение данной специальности предполагает трехзвенную систему: получение образования в музыкальной школе, в среднем специальном учреждении и высшем учебном заведении. В данной статье мы рассмотрим обучение дисциплине «Основы дирижирования» в детских школах искусств.

Предмет «Основы дирижирования» — одна из дисциплин учебного плана, направленная на развитие потенциальных способностей и навыков учащегося, раскрытия в нем творческой индивидуальности, расширения его музыкального кругозора и ознакомления с профессией «дирижер хорового коллектива». По составленной рабочей программе уроки техники дирижирования появляются с 7 класса по 9 (выпускной). Форма проведения учебного предмета – индивидуальная: по 0,5 академических часа в неделю для 7-8 класс и по 1 академическому часу в неделю для 9 класса, но также могут проводиться групповые занятия по усмотрению педагога. Срок реализации программы учебного предмета - 2 года (7- 8 классы), три года (7-9 классы).

Цель данной дисциплины — обучить начальным техническим навыкам дирижирования, чтению хоровых партитур однородного хора, анализу хоровых произведений и расширению музыкального кругозора ученика, а также, что немаловажно, подготовку ученика к поступлению в средние профессиональные учебные заведения. Стоит отметить, что навыки дирижирования, полученные в школьном возрасте, значительно помогают учащимся при поступлении в учреждения среднего звена профессионального образования и обеспечивают их дальнейшее обучение на более качественном и высоком уровне.

Так как специфика школьного обучения дисциплине «Основы дирижирования» изучается, рассматривается и встречается в методической литературе не так часто, как, например, обучение в средних специальных заведениях - тема данной статьи актуальна.

Подготавливаясь к урокам по предмету «Основы дирижирования» можно использовать литературу, предназначенную для начального обучения азам дирижирования, например:

1. Казачков С. А. «Дирижёрский аппарат и его постановка» [2].

Как известно, вопросы дирижерской техники могут быть рассмотрены с различных сторон: художественно-выразительной, эмпирической (описание приемов дирижирования), методической (анализ способов преподавания), и научно-теоретической (исследование общих закономерностей). В данной книге делается попытка использовать некоторые из них для выявления общих закономерностей, связанных с так называемой "постановкой дирижерского аппарата".

2. Мусин И.А. «Техника дирижирования» [1].

Данная методическая литература - актуальная и полезная книга как для преподавателей, так и для студентов. В ней содержится ценнейшее практическое руководство по освоению техники дирижирования. Состоит из 2 разделов - подробной классификации элементов дирижерской техники и анализа приемов выразительного дирижирования. Информация доступна и понятна не только для преподавателей, руководителей самодеятельных оркестров и ансамблей, но и для учащихся. Также интересными и полезными для ознакомления послужат 12 примерных планов начальных уроков.

3. Колесникова Н.А. Основы теории и методики обучения дирижированию [4].

В данной учебно-методической литературе раскрываются не только специальные вопросы искусства дирижирования, но и вопросы музыкальной педагогики, эстетики и психологии музыкального восприятия. Книга состоит из 6 глав. Разделы пособия освещают теоретические и практические вопросы, связанные с дирижерской профессией, улучшением подготовки молодого поколения хормейстеров, дирижеров хора к будущей исполнительской и педагогической деятельности. Даны сведения и теоретические понятия об основных элементах и закономерностях дирижерско-исполнительского искусства, которые обязан знать каждый, обучающийся дирижированию.

4. Ольхов К.А. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров 1 часть [7].

В первой части книги представлена оригинальная разработка вопросов дирижерской техники. Вторая часть посвящена методике начального этапа обучения хоровых дирижеров, содержит рекомендации по организации коллективных и индивидуальных занятий и советы по устранению наиболее типичных недостатков у начинающих.

5. Красотина Е. Хрестоматия по дирижированию хором. [6]

В первом выпуске опубликованы произведения для дирижирования в трех-, четырех- и двухдольном размерах, а также произведения на разграничение функций рук и показ несложных фермат. Под каждым музыкальным номером есть авторские указания над какими элементами дирижерского жеста необходимо работать в данном произведении.

Конечно, это далеко не весь перечень учебной литературы для подготовки к занятиям по дисциплине «Основы дирижирования», а лишь базовый маленький список ценных учебно-методических материалов для накопления педагогического опыта.

Уроки «Основы дирижирования» начинаются с момента, когда дети уже хорошо владеют сольфеджио, нотной грамотой, теоретическими знаниями музыкальной литературы и вокально-хоровыми навыками, тем самым приобретенная база должна практиковаться и развиваться на данной дисциплине. Занятия проводятся индивидуально и по группам.

Групповой вид деятельности на уроке помогает детям видеть не только свою работу, но и других учащихся, тем самым анализировать, перенимать знания и умения других учеников. Уроки проходят в классе, где учащиеся дирижируют произведения, написанные в простом размере, поют голоса всех партий, играют хоровую партитуру, анализируют как свои произведения, так и музыкальный материал других учеников.

Также занятие проходит и в индивидуальной форме, что позволяет в первую очередь преподавателю лучше узнать ученика, понять его музыкальные возможности, трудоспособность, эмоционально-психологические особенности и в соответствии с этим построить содержание программы, которая будет направлена на развитие его способностей.

Именно на индивидуальных уроках необходимо ставить дирижерский аппарат, так как постановка рук - одно из важнейших составляющих дирижерской техники. Предпочтительнее учить правильному положению рук без музыкального сопровождения, так как оно может отвлекать учащегося и когда эта задача будет усвоена, можно тренироваться на музыкальном фрагменте. Огромное внимание необходимо уделять постановке корпуса, положению головы, положению рук и дирижерскому аппарату.

Помимо освоения техники дирижирования, дети учатся грамотно петь голоса хоровых партий, используя выразительное тактирование, составлять анализ произведения и исполнять его на инструменте. Но педагогам необходимо помнить, что это только начальные шаги учеников, поэтому все, что они делают должно происходить под чутким контролем преподавателя.

На начальном этапе обучения, прежде чем приступить к дирижированию, необходимо тщательно изучить партитуру произведения. Оно должно быть не

сложным, небольшим по объёму, в простом размере и умеренном темпе, с основным звуковедением в штрихе legato, для того, чтобы ученик сразу старался понимать и учиться дирижировать не просто метрическую сетку, а наполнять ее внутридолевым движением - пульсацией.

На первых уроках «Основы дирижирования» необходимо рассказать ученику о значимости выразительного исполнения всех голосов. При их пропевании должна быть не только чистая интонация, но и выразительное исполнение всех нюансов, только тогда можно приступить к дирижированию всей фактуры сочинения.

Один из сложнейших видов деятельности - игра хоровой партитуры на фортепиано - является важнейшим навыком, который необходимо развивать на уроках дирижирования! При обучении игре партитуры необходимо рассказывать о специфике звучания этого произведения в хоре: особенности звуковедения, дыхания, тесситурных условиях голосов и фразировки. Ведь игра на инструменте напрямую отображает понимание ученика хорового произведения.

Если профессионально и грамотно подойти к составлению методического урока и к выбору репертуара, то помимо успехов в обучении своих учеников педагог сможет проследить и собственный профессиональный рост.

Список литературы:

1. Мусин И.А. Техника дирижирования / И.А. Мусин. – Ленинград : Музыка, 1967. – 352 с.
2. Казачков С.А. Дирижёрский аппарат и его постановка : учеб. пособие /С.А. Казачков. – Москва : Музыка, 1967. - 110 с.
3. Андреева Л.М. Методика преподавания хорового дирижирования/ Л.М. Андреева, Москва: Музыка, 1969, - 127 с.
4. Колесникова, Н. А. Основы теории и методики обучения дирижированию : учеб. - метод. пособие / Н. А. Колесникова ; Владим. гос. ун-т имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2012. – 351 .
5. Красотина Е., Рюмина К., Левит Ю. Хрестоматия по дирижированию хором: учеб пособие/Е. Красотина, К. Рюмина, Ю. Левит. – Москва: Изд-во Музыка, 1968. – 258 с.
6. Красотина Е. Хрестоматия по дирижированию хором. В четырех выпусках. Выпуск 1. Изд. 3-е, испр. и доп. / сост. Е. А. Красотина, К. Р. Рюмина, Ю. Е. Левит. — М.: Музыка, 1991. — 128 с.
7. Ольхов К.А. Вопросы теории дирижёрской техники и обучения хоровых дирижёров / К.А. Ольхов. – Ленинград : Музыка, 1979. – 200с.
8. <https://nsportal.ru/shkola/raznoe/library/2016/03/22/osnovy-dirizhirovaniya> (интернет-источник). Дата посещения - 26.10.22
9. http://glinkaschool.spb.ru/images/annotations/2022/b/Annotations_Khorovoe_Penie.pdf (интернет-источник). Дата посещения -27.10.22

10. http://glinkaschool.spb.ru/images/programmi/2022/r/b/2022-2023_Rab_HOROVOE_PENIE_8.pdf (интернет-источник). Дата посещения - 27.10.22

Пецевич Александра Анатольевна. Особенности музыкального языка в духовных сочинениях Леонарда Бернштейна на примере «Чичестерских псалмов»

Белорусская государственная академия музыки,
студент бакалавриата
Научный руководитель:
Бодяко Инесса Михайловна, доцент

Личность Леонарда Бернштейна, выдающегося композитора, дирижера, просветителя XX века, многогранна. Он известен как автор мюзиклов «Вестсайдская история», «Кадид», «Чудесный город» и в то же время многих духовных сочинений. Леонард Бернштейн дирижировал ведущими оркестрами мира, был главным дирижёром Нью-Йоркской филармонии и проводил лекции известного популяризаторского цикла «Концерты для молодежи».

Мировоззрение композитора формировалось в семье талмудистов, его прадед был рукоположенным раввином. Кроме этого, возникающие контркультурные течения, идеи экуменизма, события Второй мировой войны, войны во Вьетнаме оказали влияние на его творчество. В принципе, как отмечает Панкова А.И.: «В искусстве XX века возникают процессы, которые ознаменованы отходом от традиционных духовных оснований. Результатом такого отхода является утрата связи с высшим началом бытия, что приводит к утрате метафизического пласта в искусстве».⁵ В своих духовных сочинениях Бернштейн размышляет о кризисе веры и её возможном дальнейшем пути, понятиях добра и зла, жизни и смерти. Он является автором симфонии №1 «Иеремия» (1942), где использует строки книги «Плач Иеремии», №3 «Кадид» (1963) на еврейские молитвы и собственные тексты, «Чичестерские псалмы» (1965) на тексты из Псалтыря, театральной пьесы «MASS», где включает в канонические стихи мессы стихи Стивена Шварца.

Сочинение Л. Бернштейна «Чичестерские псалмы» неоднозначно. С одной стороны, композитор стремится с помощью музыкальных средств выразительности к усложнению в отношении формы, тонального плана, вариантного типа развития мелодического материала, с другой, автор будто играет теми же музыкальными средствами выразительности.

Общая форма произведения – циклическая (3 части) и следует отметить, что формой второго плана является рондо. Тема вступления, являющаяся

⁵ Панкова Алёна Игоревна «Преломление духовных традиций в музыкальном искусстве Америки и России 1960-х–1980-х годов (на материале творчества Л. Бернштейна и Р. Щедрина)

рефреном вариантного типа, преобразовывается в зависимости от контекста каждой части. Так, например, в конце I части (109-116 тт.) тема звучит в расширении. В начале III части гармонически преобразовывается, наполняется драматизмом под влиянием II части. Последний рефрен, звучащий в финале III части (60-65 тт.) синтезирует в себе два предыдущих.

Такая специфика выстраивания музыкальной драматургии обусловлена использованным литературным текстом. Впервые тема рефрена звучит на текст из 56 псалма «Urah, hanevel, v'chinor! A-irah shahar!» («Воспрянь, псалтирь и гусли! Я встану рано»). Дальнейшие преобразования темы вступления при последующем повторении связано с использованием нового литературного текста. При первом повторении используется текст «Kitov Adonai!» («Ибо благ Господь») из 99 псалма, в третье повторение звучит в партии оркестра, в финале звучат строки из 132 псалма «Hineh mah tov, Umah nayim, Shevet ahim, Gam yahad («Как хорошо и как приятно жить братьям вместе!»). Также следует отметить, что влияние на преобразование рефрена оказывает не только непосредственно звучащий текст в теме, но и общее настроение части в целом. Таким образом, смысл темы вступления наполняется подтекстом, внутренним конфликтом, оставаясь при этом неизменным.

В основе I части «Чичестерских псалмов» 99 хвалебный псалом Давида. Композитор создал своеобразный музыкальный праздник, наполненный множеством звуковых красок, игрой оттенков, гимничностью и радостью. Это выражено прежде всего в мелодическом развитии, контрастной смене тональностей и динамики, несимметричному, сложному размеру, яркой ритмике и смене фактурных приёмов.

Мелодия I части тесно переплетена с литературным текстом. Призыв в тексте «Iv'du et Adonai» («Служите Господу»), «D'u ki Adonai Hu Elohim» («Познайте, что Господь – Бог наш») выражен следующим сопоставлением чистых интервалов и большой секунды. Масштабность и весомость текста «Urah, hanevel, v'chinor! A-irah shahar!» («Воспрянь псалтирь и гусли! Я встану рано!») передаётся за счёт использования скачков на малую септиму и чистую октаву, а большая секста и терция используется автором в мелодиях протяжённых и лирических на текст «Hu asanu, v'lo anahnu. Amo v'tson mar'ito» («Он сотворил нас, а не мы; мы же-народ Его и овцы паствы Его»). Прослеживается ещё одна характерная особенность сочинения – тематическое ядро мелодии составляет один – два интервала, сочетание которых экспонируют весь диапазон мелодии в целом. Такой подход к развитию мелодического материала присутствует на разных уровнях структуры музыкального произведения с соответствующим ему масштабам. Подобно тому как один-два интервала являются ядром одной темы, так и сама тема вступления является интонационным ядром для всей I части.

Тема вступления состоит из четырёх предложений. Второе предложение является секвенционным повторением первого, благодаря чему музыкальный материал звучит более масштабно. Достигнув высшей точки в начале третьего предложения, мелодия вновь спускается вниз. Четвёртое предложение практически полностью повторяет материал третьего за исключением

каденции, в которой мелодия вновь поднимает вверх на малую терцию и чистую кварту будто запрыгивая в первый раздел.

Стоит отметить, что в «Чичестерских псалмах» нередко можно столкнуться с музыкальными примерами преобразования как в мелодическом материале, так и в общей форме. Впервые она встречается в мелодическом материале первой части. Каждый последующий тематический материал является вариантом предыдущего. За основу построения, как правило, может браться интервал, составляющий ядро предыдущей мелодии, либо полностью мелодический материал в зеркальном проведении.

Первый рефрен является завершением I части и вступлением ко II части, что также является примером преобразования только уже на уровне формообразования. Об этом свидетельствует звучание в расширении его мелодического материала (что более характерно для второй части) ощущение незавершенности и открытого финала первой части за счёт последнего оркестрового двутакта. Введение партии солиста в переключке с партией мужского хора в репризе I части соответствует II части, основной материал которой написан для солиста.

II часть (псалом 22) – это размышление человека, оставшегося наедине со своими мыслями и верой. Соло дисканта олицетворяет собой душу человека, чистого и искреннего, подобного ребёнку. В данной части характерна прозрачная оркестровая фактура, темп *Andante con moto, ma tranquillo*, на теме соло дисканта построены лирические разделы II и III частей. Однако вторая часть не лишена контрастности. Во втором разделе, на тексте «*Lamah rag'shu goyim Ul'umim ueh'gu rik?*» («Зачем мятутся народы, и племена замышляют тщетное?», псалом 2) можно наблюдать резкую смену фактуры, темпа *Allegro feroce* и динамики. Мужской хор прерывисто и акцентно врывается в умиротворённое звучание предшествующего раздела.

III часть соединяет в себе музыкальный материал I и II частей. Тема вступления из I части звучит вначале и в конце, тем самым обрамляя форму, в середине – материал из II части (псалмы 22, 130, 132).

«Чичестерские псалмы» рассматриваются некоторыми музыковедами как извинение Бернстайна за текст, прозвучавший в симфонии №3 «Кадиш». В симфонии автор задаётся вопросом о смысле испытаний человечества. В I части он спрашивает у Бога: «Ты просишь веры, но где Твоя вера?». В третьей части утверждает, что человек стал Богом, ведь современные технологии позволяют совершать чудеса. Сейчас нет смысла надеяться на появление «радуги в небе», человек сам способен её создать.

III часть «Чичестерских псалмов» является своеобразным выводом симфонии «Кадиш» и «Чичестерских псалмов» в целом. «*Adonai, Adonai, Lo gavah libi, V'lo ramu einai, V'lo hilachti Big'dolot uv'niflaot Mimeni. Im lo shiviti V'domam'ti, Naf'shi k'gamul alei imo, Kagamul alai naf'shi. Yahel Yis'rael el Adonai Me'atah v'ad olam*» («Господи! Не надмевалось сердце моё и не возносились очи мои, и я не входил в великое и для меня недосыгаемое. Не смирял ли я и не успокаивал ли души моей, как дитяти, отнятого от груди матери? Душа моя была во мне, как дитя, отнятое от груди. Да уповает Израиль

на Господа отныне и вовек») – данный текст автор помещает в сердцевину третьей части, тем самым, по правилам золотого сечения, ставя главную кульминационную точку.

В произведении ярко прослеживается специфический тип развития музыкального материала Л. Бернштейна, который можно назвать пикообразным. Для него характерна структура, образуемая тремя точками. При изображении в линейной диаграмме, его форма напоминает пику, что и послужило основанием для соответствующего названия. Мелодии отличаются быстрым взлётом и падением. Они ярко подчеркнуты несимметричным сложным размером и динамикой: частые сопоставления *p* и *f*, стремительное разрастание и затухание динамики. В фактуре поочередно передан тематический материал от нижних голосов к верхним (Бас, Тенор, Альт, Сопрано).

Такой тип развития используется во всех частях «Чичестерских псалмов». I часть написана в концентрической форме. Введения темы соло и мужского хора, что в свою очередь является примером ранее упомянутого преобразования, но не формообразующим фактором. II часть написана в сложной трёхчастной форме с резко контрастным эпизодом. III часть – сложная трёхчастная форма.

Таким образом, подводя итог всему вышесказанному можно сделать следующий вывод: Леонардо Бернштейн является ярким представителем своего времени, в творчестве которого отражены основные тенденции XX века. Особый интерес представляют его духовные сочинения, ведь в них прослеживается актуальный в то время поиск дальнейшего пути в области веры. Как человек мыслящий и стремящийся к объективности в данном вопросе, Бернштейн порой занимает противоположные позиции. Для него характерно непостоянство утверждений, а одно произведение порой является ответом либо разъяснением предыдущего. В «Чичестерских псалмах» Л. Бернштейн поднимает вопросы об общности в вере и индивидуальной вере в сердце каждого конкретного человека, о его сомнениях, решимости и преодолении, о его смирении, надежде и любви.

В области музыкального языка «Чичестерских псалмов» были выявлены следующие характерные особенности: преобразование (чего?) как внутри каждой части, так и между частями, сочетание одного-двух интервалов как ядро всей мелодии, тема вступления как интонационное ядро для мелодического материала всей I части; тема рефрена приобретает вариантность при последующем повторении, пикообразный тип развития музыкального материала. Подобно мысли человека музыкальный материал «Чичестерских псалмов» не стоит на месте, а преобразовывается в соответствии с контекстом содержания псалмов. Но суть, а именно интонационное тематическое ядро сочинения, остаётся неизменной, как и человеческое стремление узнать истину.

Литература

1. «About Leonard Bernstein» [электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.leonardbernstein.com/about/composer>

2. Панкова А. И. «Преломление духовных традиций в музыкальном искусстве Америки и России 1960-х–1980-х годов (на материале творчества Л. Бернштейна и Р. Щедрина)

3. Кротько Т. А. «Канонические духовные тексты в прочтении Л. Бернштейна на примере «Чичестерских псалмов» для смешанного хора, солиста и оркестра/ Т.А. Кротько//Искусствознание: теория, история, практика Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского. 2019 С.57-64

4. Leonard Bernstein «Chichester psalms (in three movements) for mixed choir (or male choir), boy solo and orchestra»/ Amberson Enterprises/ 1965 76 с.

Синиченкова Евгения Васильевна. Вокальная работа с детским хором, как важный элемент постановки хоровой звучности

Художественный руководитель и дирижер
Концертного хора «Радость»
ДМШ им. Р. М. Глиэра г. Калининграда
e.sinichenkova@gmail.com

На протяжении нескольких десятилетий, являясь хормейстером профессионального хорового коллектива, когда-то существовавшего в Калининградской области, и общаясь с взрослыми хоровыми коллективами разных уровней, не догадывалась, что существуют такие хоровые коллективы, в которых хормейстер вынужден учить своих хористов с нуля, всему.

6 лет назад, возглавив детский хоровой коллектив, я столкнулась с данным феноменом.

Перечислю острые особенности, составившие для меня непростые задачи и остро отличающие детский хор от взрослого:

- Отсутствие хоровой звучности (потока звука хора) по объективным причинам: отсутствие природной или стихийно приобретенной академической постановки голосов, а также постановки голоса в результате учебной деятельности. И вытекающая из этого факта невозможность осуществлять работу над элементами хоровой звучности⁶ до момента её получения.

- Острая необходимость любви и безграничного доверия к возглавляющему певческий коллектив: психологический процесс, завязанный на детскую возрастную особенность и определяющий процесс звукоизвлечения в каждом без исключения участнике детского хорового коллектива.

В данном докладе я не рассматриваю вопросы мотивации участия в хоровом коллективе, как факторы определяющие хоровую звучность, но и не упомянуть об этом в докладе считаю не правильным.

⁶ П.Г. Чесноков «Хор и управление им», издание третье, Москва, Государственное музыкальное издательство 1961 стр. 25 «Хор – это такое собрание поющих.....»

Детские предпрофессиональные хоры, состоящие из учащихся ДМШ и ДШИ – самый сложный сегмент хорового исполнительства. Количество и качество певцов в хоре не дает никакой надежды на успех. Состав хоровых коллективов Калининграда и малых городов области строго детский. Та же ситуация и в Концертном хоре Радость, который я имею честь возглавлять. Подушка безопасности в четвертом ряду хора отсутствует. Наличие иллюстраторов (дополнительного состава) из средне-специальных и высших учебных заведений исключено. Эти коллективы строго детские, что снижает их конкурентную способность на всероссийском рынке хоров.

Репетиционный процесс для получения хоровой звучности полностью подстроен под задачу воспитания качественной составляющей звука детского голоса. Репетиции нашего хора - это массовое обучение вокалу без возможности персонального контроля за каждым обучающимся, что для детей начального звена не есть плохо, а даже хорошо. Не испытывая персонального надзора при пении (в отличие от работы в классе вокала), они не испытывают психологических и физиологических зажимов от тотального контроля.

Три кита распевания хора:

1. Длительность распевания - 30-40 минут.
2. Все упражнения ставят поющего в объективные условия вынуждения соблюдать нужную технологию при извлечении из себя звуков.
3. Хормейстер не играет упражнения на фортепиано. Распевка проходит а capella.

Три группы распевок, входящих в процесс распевания хора:

1. Дыхательные и физиологические упражнения:
Задачи, решаемые в этой группе упражнений:
 - управление и поддержка мышечного тонуса тела, не ослабевающее к концу процесса пения;
 - автономное управление группами мышц, находящихся в разных частях тела;
 - развитие умения сброса – мгновенного механического выдоха силой диафрагмального скачка для минимального сокращения времени между двумя фразами⁷.

к данным упражнениям также относятся тренировочные (пустые, без пения) разминочные пристроечные манипуляции.

2. Распевки на удержание рта в раскрытом состоянии:

Задачи этого комплекса:

- контроль над нижней челюстью, ее расслаблением и развитием ощущения ее пластичной работы;
- контроль за упругостью губ и мышц лица.

3. Распевки, вынуждающие учащихся выходить на близкую позицию звука и вынуждающие удержать эту позицию

Задачи этого комплекса:

⁷ Яковенко, С.Б. «Зара Долуханова в искусстве и жизни» Издательство: М.: Реалии-Пресс 2003 г. С. 124-128.

- развитие ротоглоточного пространства и развития контроля движения мышц, направленных на его увеличение⁸, в частности:
 - контроль положения языка, в особенности его корня;
 - контроль эластичности глотки, манипуляция глоточных мышц.
- удержание «верхней позиции»;
- направление внимания поющего на верхнюю часть лица и верхнюю челюсть, ее работа при пении;
- удержание внутренней улыбки при пении.

Три правила распевания (для учащихся):

- Соблюдение правильной стойки при пении:
 - стопы ног находятся на ширине плеч, они могут находиться не на одной линии, но не более на чем на полстопы;
 - грудная клетка «открыта» за счет лопаток – низ лопаток направлен навстречу друг к другу.
 - Напряжение ног и бедер:
 - мышцы частей тела, находящихся ниже линии диафрагмы, находятся в тонусе.
 - Расслабленное положение плечевого пояса и шеи:
 - расслабление достигается за счет круговых вращений плечами (по очереди и назад).

В результате осмысления учебного процесса вверенного мне хора я пришла к выводу, что для формирования общего и частного вокального ансамбля эффективнее будет воспитывать в участниках хора академическую постановку голоса, в основе которого лежат взрослые практики. Но в меру. Не увести детей в женский звук, неестественный для них. Меру устанавливает моё ухо.

Изложенные в данной статье «киты», «группы» и «правила» известны и хорошо усвоены каждым хористом нашего коллектива. Соблюдение данных правил четко регламентировано, контролируется и обязательно. В течение последних шести учебных годов они являются основополагающими и базовыми в деле обучения и развития учащихся нашей ДМШ средствами хорового пения.

А также, данные принципы работы и формируют коллектив, имя которому Концертный хор «Радость» ДМШ им. Р.М. Глиэра г. Калининграда.

Список литературы:

1. Егорычева М.И. Упражнения для развития вокальной техники – Киев, 1977.
2. Емельянов В.В. Развитие голоса. Координация и тренаж. – СПб., 1997.
3. Левандо П.П. Хоровая фактура. - Л., 1984.
4. Огороднов Д.Е. Музыкально-певческое воспитание детей в

⁸ Яковенко, С.Б. «Зара Долуханова в искусстве и жизни» Издательство: М.: Реалии-Пресс 2003 г. С.136.

общеобразовательной школе. — Л., 1972.

5. Птица К.Б. Подготовительная работа хорового дирижера//Работа в хоре.- М., 1977.

6. Соколов В.Г Работа с хором. 3-е изд. - М., 1987.

7. Стулова Г.П. Хоровой класс. (Теория и практика вокальной работы в детском хоре). - М., 1981.

8. Чесноков П.Г. Хор и управление им. (Под ред. К.Б.Птицы). 3-е изд. - М., 1961.

9. Яковенко, С.Б. «Зара Долуханова в искусстве и жизни»
Издательство: М.: Реалии-Пресс 2003.

Тугушева Анастасия Вячеславовна. Вклад Л.Г. Вохмянина в хоровое искусство Самарской области

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский
государственный институт культуры»,
студент бакалавриата
nastyahanteeva@gmail.com
Научный руководитель:
Жукова Елена Юрьевна, доцент

Самарская организация «Союз композиторов России» начинает свою историю с 1941 года, когда Дмитрий Дмитриевич Шостакович основал в нашем городе Самара (бывш. Куйбышев) «Куйбышевский союз советских композиторов». Тогда Куйбышев стал запасной столицей СССР и сюда были эвакуированы работники Большого театра, многие выдающиеся композиторы и музыканты [1, с.40]. С тех пор в истории города начало появляться все больше имен, которые мы теперь знаем, как имена наших родных земляков-композиторов. Многие из них приобрели известность и за пределами города, такие как Марк Левянт, Григорий Файн, Павел Плаксин, Вячеслав Шевердин, Илона Дягилева, Олеся Витковская, Елена Лиманская [3]. Многие из них писали хоровую музыку, чем повышали интерес в области хорового искусства. Особенно стало привлекать композиторов детское творчество. И когда начинаешь говорить о самарских композиторах, которые с особой любовью относились к хоровому искусству, конечно же, в первую очередь вспоминают имя гениального Леонида Григорьевича Вохмянина.

Вохмянин Леонид Григорьевич, заслуженный деятель искусств России, профессор, декан факультета культуры и искусства Поволжской государственной социально-гуманитарной академии (ныне СГСПУ), пианист и композитор. Он родился 9 ноября 1942 года в г. Куйбышевка-Восточная Амурской области в семье военнослужащего. И только в 1948 г. переехал с семьей в Самару, где и остался жить. Окончив общеобразовательную и музыкальную школы с отличием, он выбирает совсем не музыкальную профессию и поступает в Куйбышевский авиационный институт, который он заканчивает в 1961 г. И волею судьбы он сразу же поступает в Куйбышевское

музыкальное училище на фортепианное отделение в класс Л.А. Муравьевой, где уже в 1964 году становится лауреатом II степени конкурса молодых пианистов им. Д. В. Кабалевского. На тот момент конкурс был исключительно фортепианным и проходил в три тура. Отборочный тур для иногородних участников проводился по их месту жительства при участии представителей куйбышевского оргкомитета. Второй и третий туры проходили в Куйбышеве. В третьем туре конкурсанты играли на сцене филармонии в сопровождении симфонического оркестра. Для исполнения на конкурсе Кабалевский специально написал «Рапсодию для фортепиано с оркестром». В состав жюри входили известные на всю страну пианисты, педагоги, музыковеды, композиторы. Председателем жюри первых десяти конкурсов был сам Дмитрий Кабалевский.[7]

Валентина Бацун, музыковед:

– Впервые я услышала, как играет Вохмянин, на конкурсе имени Кабалевского. Он тогда был студентом музыкального училища. Прошло уже почти пятьдесят лет, а у меня до сих пор в памяти это выступление. Меня покорило глубочайшее проникновение в эмоциональный строй исполняемых им произведений. У него была необыкновенная манера тонкого интонирования на фортепиано!

Инна Касьянова, музыковед, член Союза композиторов России:

– Помню, как мы гуляли с Марией Израилевной Гринберг по набережной, и она рассказывала о том, как записывала в то время на фирме «Мелодия» сонаты Бетховена. Это самый сложный материал! Она восхищалась, как Лёня смог драматургически точно подать Тринадцатую сонату! Он не случайно тогда победил в конкурсе имени Кабалевского. У него был удивительно совершенный звук! Жаль, что он не развил активно в своём творчестве исполнительскую линию. Композиторская линия в музыкальной жизни Леонида Вохмянина стала ведущей.

После такого успеха Л.Г. Вохмянин решает продолжать свое профессиональное обучение и поступает в Нижегородскую консерваторию как пианист и как композитор. В 1971 году он впервые выступает в качестве композитора и за написание кантаты «Детство» для солистов, хора и симфонического оркестра ему присуждается премия им. Ленинского комсомола. После выпуска он решает вернуться в родной город, в Самару, где начинается его плодотворная деятельность в педагогике, театре и сочинительстве.

Из воспоминаний Галины Торуновой, советского и российского театроведа, кандидата филологических наук, доцента, члена Союза театральных деятелей Российской Федерации: «Познакомились мы с Леонидом Вохмяниным давно, в начале семидесятых. Он учился заочно в Горьковской консерватории, а я – в Ленинградском институте театра, музыки и кино. Лёня работал в Куйбышевском ТЮЗе, заведовал музыкальной частью. Это был короткий, но очень яркий период истории театра, которым руководил тогда Лев Яковлевич Шварц – ученик Г. А. Товстоногова. В труппе появилась целая группа молодых талантливых артистов. Выпускались один за другим яркие,

запоминающиеся спектакли. Почти все они были наполнены музыкой, сочиненной или скомпилированной Вохмяниным.

Тогда появился первый мюзикл на тюзовской и, по-моему, на самарской сцене, «РВС» по А. Гайдару, полностью сочиненный Леонидом Вохмяниным. Зрители, в том числе и подростки, самая сложная зрительская аудитория, с восторгом впечатлялись подвигами юных революционеров, притоптывая в такт зажигательным песням. Детские хоровые коллективы растаскивали музыкальные номера из спектакля, а педагогическая и прочая общественность громко гневалась в средствах массовой информации на несерьезность по отношению к великим революционным делам.

Сейчас я понимаю, что он был очень театральным композитором, те арии, которые он написал для героев «Кошкиного дома», были готовыми зарисовками характеров, и в то же время мелодии создавали единое, целостное сценическое действие. Спектакль был хорош, но позже, когда я слушала его в записи или в концертном исполнении, я все равно воспринимала это произведение как драматически-музыкальное, игровое. [2]

С 1971 по 2003 год Леонид Вохмянин работал заведующим музыкальной частью Театра Юного Зрителя. Написал за это время музыку более чем к 80 спектаклям. Из последних – «Конек -горбунок», «Клоп», «Ромео и Джульетта», «Деревья умирают стоя», «Вольпоне», «Колобок, колобок...», «Il Mostro Turchino» (Чудовище синее), «Аленький цветочек». [6] Он не просто подбирал музыкальное оформление для новых спектаклей, не просто писал музыку, он был одним из создателей нового театра для детей и молодёжи.

Казалось, Вохмянин не знает творческих кризисов. Его музыка звучала за пределами России – в Японии, Англии, Франции, Италии, на Кубе. [5]

Когда в педагогическом институте был создан музыкально-педагогический факультет, Леонид Вохмянин стал преподавать. На факультете он проработал 47 лет, прошёл путь от ассистента до профессора и декана. Много внимания уделял научно-исследовательской, методической и концертно-исполнительской работе, постоянно занимался просветительской деятельностью. Коллеги и друзья ценили в Леониде Григорьевиче не только талант композитора и педагога, но и человеческие качества. Дверь в кабинет декана музыкального факультета всегда была открыта. Сюда к Вохмянину мог войти любой преподаватель, любой студент.

Сегодня в любой энциклопедии можно прочесть о том, что поэт Олег Бычков и композитор Леонид Вохмянин являются авторами гимна Самарской области. Бычков и Вохмянин дружили, но никогда не думали вместе писать гимн.

Внешне гимн выглядит просто: три куплета, в каждом из них по три изменяемых строчки и по одной неизменяемой. По условиям объявленного конкурса гимн Самарской области должен был звучать ровно три минуты. Десятки поэтических текстов, сотни мелодий. Конкурс шёл трудно. В первом туре в отличие от музыки ни один из представленных текстов не был принят конкурсной комиссией. Во втором туре текст подбирали на мелодию Леонида

Вохмянина. В результате выбор был сделан в пользу текста Олега Бычкова. Леонид Вохмянин (из интервью 2010 года):

– Дали текст для образца, обратились к жителям губернии с просьбой присылать тексты. Я получил ещё около пятидесяти текстов. Многие из них не совпадали с музыкой. Люди сочиняли гимн, писали то, что хотели. И всё-таки вариант текста, который сделал Олег Бычков, остался самым подходящим, наиболее соответствующим этому сложному жанру...

Леонид Вохмянин был одним из ведущих деятелей музыкальной культуры региона. С 1980 года он был членом жюри Всероссийского конкурса молодых музыкантов в номинациях «фортепиано» и «композиция». [4] С 1987 по 2005 год возглавлял Самарское отделение Всероссийского музыкального общества. Член экспертного совета при губернаторе Самарской области, член комиссии Министерства культуры и молодёжной политики Самарской области по присуждению Губернских грантов и премий в области культуры и искусства.

Вохмянин Леонид Григорьевич - один из ведущих деятелей музыкальной культуры Самарского региона. В его творческой биографии есть все - и премии, и грандиозные премьеры, и заслуженно присужденные ему звания. Творчество Л.Г. Вохмянина охватывает почти все музыкальные жанры. Горячий отклик слушателей филармонических концертов вызвали его крупные сочинения: Симфония-концерт для фортепиано с оркестром «Девятый день мая», Скерцо для баритона и симфонического оркестра «Монологи Фаддея Пруткова». Фантазия для фортепиано с оркестром «Ностальгия», «Симфонические эскизы», Соната для баяна и ударных. Их исполняют лучшие профессиональные коллективы Самары, ведущие солисты.

Значительную часть творчества композитора составляет музыка для детей. Это прежде всего песни. Хоровые и сольные, лирические и шуточные с 7 частушечными интонациями, острым ритмом и современной гармонией. Песни и произведения для хора прочно вошли в репертуар и учебно-воспитательный процесс школ, средних и высших музыкальных заведений Самары. Их разучивают начинающие пианисты и студенты, готовящиеся стать профессиональными музыкантами. Вокальные сочинения Вохмянина Л.Г. - хоровые и сольные, с увлечением поют молодые вокалисты и хористы, постигая премудрости вокала и хорового исполнительства. Детские и молодежные хоры с удовольствием исполняют хоровые сочинения Вохмянина: кантаты «Детство», «Мир. Любовь. Весна», «К 400- летию Самары», «Нам - 50», «Романтическую поэму» на стихи Ш. Бодлера, песню-кантату «Жди письма» на стихи Б. Свойского. На юбилейном концерте, посвященном 70-летию композиторской организации в Самаре, прозвучали два хора Вохмянина Л.Г. «Лодочка» и «Самарская Лука», которые произвели на меня огромное впечатление и оставили в сердце теплый отклик и долгую приятную память. И Конечно, вспоминая Леонида Григорьевича Вохмянина, надо, необходимо говорить в первую очередь о нем как о композиторе хоровом , чьи хоры исполняющихся далеко за пределами нашего города и даже страны; авторе, в конце концов, Гимна Самарской области. О Вохмянине как об общественном

деятели, который несомненно внес вклад в развитие хорового движения Самарской области, как об профессиональном общественном деятеле возглавлявшем много лет «Хоровое общество», члене жюри в различных хоровых конкурсах, многие из которых он сам же и организовывал, а также всяческих культурных комитетов и комиссий для развития хорового искусства области.

1. Бацун В. Н., Касьянова И. А., Миловидова Н. С., Эскина Н. А. Композиторы и музыковеды Самары / Альманах «Таланты Земли Самарской». — Самара: ЗАО «Типография» „Союз - Т“, 2003. — С. 40.

2. **Игнашов, А. Леонид Вохмянин: Самарские мелодии.** – Самара, 2014г. URL:Леонид Вохмянин. Самарские мелодии — Самарские судьбы (samsud.ru) (дата обращения 23.10.2022)

3. Историко-культурная энциклопедия Самарского края. Персоналии. - Самара: Самарский Дом печати, 1995г. URL: Вохмянин, Леонид Григорьевич — Letopisi.ru (дата обращения 28.10.2022)

4. Самарская организация: Союз композиторов России. – Самара, 2020г. URL: Самарская организация Союза композиторов России — Википедия (wikipedia.org) (дата обращения 27.06.2019)

5. Самарские композиторы – наши современники: Это надо сберечь. – Самара, 2014г. URL:Вохмянин Леонид Григорьевич (muzkulturasamara.ru) (дата обращения 27.10.2022)

6. СамАрт – театр юного зрителя. Люди. URL:Вохмянин Леонид | САМАРТ - Самарский театр юного зрителя (samart.ru) (дата обращения 27.10.2022)

7. Торунова, Г. Культура. Свежая газета, №9. – Самара, 2015г. URL:Недосказанное. Памяти Леонида Вохмянина – СамКульт (samcult.ru) (дата обращения 23.10.2022)

Чуркина Виктория Евгеньевна. «Влияние европейских традиций вокальных школ на развитие русской хоровой культуры»

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский
государственный институт культуры»,
студент бакалавриата
viktoriatchurkina@yandex.ru
Научный руководитель:
Чернышева Татьяна Алексеевна
профессор, кандидат искусствоведения

Как говорил знаменитый советский писатель, поэт, публицистик М. Горький: *«В каждом деле нужно знать историю его развития»* [цит. по кн.: 5, с.10].

В полной мере это необходимо учитывать при обращении к теме нашего доклада, посвящённого рассмотрению европейских традиций вокальных школ, оказывающих то или иное влияние на русскую хоровую культуру в различные исторические периоды её развития.

Главной целью доклада является изучение традиций европейских вокальных школ, оказавших влияние на русской хоровой культуру, которая воспринимала и синтезировала их опыт на основе собственных представлений о традициях отечественного хорового пения.

Исходя из этой цели *объектом* исследования являются традиции европейских вокальных школ второй пол. 17 - 19 вв., прежде всего итальянских, а также французских, немецких и южнославянских.

Предметом – изучение влияния их на русскую хоровую культуру сер.17 – 20 вв. с точки зрения использования в России европейских методик вокального искусства, изучения исследовательских трудов по этой теме, изучение практического опыта западноевропейских мастеров.

Для современного хорового искусства актуальность темы очевидна, так как многие певцы интересуются историей нашей вокально-хоровой культуры, истоками академического пения и зачастую спорят о правильности обучения искусству пения, используя тот или иной западноевропейских опыт.

Обращаясь к истории русской хоровой культуры, необходимо подчеркнуть, что особую роль на всех этапах её развития играла Санкт-Петербургская Придворно-певческая капелла. В связи с этим мы ограничили рассмотрение влияний европейских традиций вокальных школ на примере именно деятельности Капеллы.

Много ценных сведений о влиянии итальянской школы *bel canto* на индивидуальную подготовку певца в Придворной певческой капелле содержится в диссертации Н. С. Дробышевской⁹. Рассматривая историю Государственной академической Капеллы, она выделяет три основных этапа: 1) 1479-1763 гг.; 2) с 1763 г. до 1883 г.; 3) 1883 – 1917 гг. В каждом из них автор выделяет основные исторические вехи в становлении Капеллы.

Известно, что история Капеллы уходит в глубь веков - в эпоху Древней Руси и русского хорового барокко. Важную роль в организации певческого дела играли князья и цари. Например, при Московском князе Иване III в 1479 году был создан хор Государевых певчих дьяков, просуществовавший до середины 18 века; при царе Иване IV Грозном, который не только покровительствовал хоровому искусству, но и сам пел в хоре, служба государевых певчих дьяков при дворе была неотъемлемой частью представительской жизни государственной власти. Хор сопровождал монархов в богослужениях, военных походах, пел на различных торжествах [2, 9].

⁹ Дробышевская Надежда Семёновна (19 января 1967) - солистка хора Капеллы, сопрано; педагог по вокалу в Хоровом училище; кандидат искусствоведения. Тема диссертации: Специфика индивидуальной вокальной подготовки певца в профессиональном хоровом коллективе (из истории Придворной певческой капеллы).

В середине XVII века - в эпоху правления царя Алексея Михайловича и патриарха Никона - в ходе реформирования старых церковных обрядов, возникает новый многоголосный партесный стиль хорового пения. Возник он благодаря влияниям украинско-белорусского просветительства. Особую роль в распространении нового стиля композиторского творчества и хорового исполнительства сыграл труд выдающегося теоретика и композитора эпохи русского хорового барокко Николая Дилецкого - «*Музыкальной грамматики*» (1675)¹⁰. Партесный стиль хорового пения с середины XVII века (с 1668 года) предполагал новый тембровый состав хора, имеющего в своём составе четыре тембра – дискант, альт, тенор, бас. Количество голосов в партесных композициях было от 3-х до 48-ми голосов. Появление нового стиля пения сопровождалось и появлением новых жанров хоровой музыки – духовных (партесный концерт, гармонизации знаменного распева) и светских (псалмы, канты). Во время правления великого Петра I, стиль русского хорового барочного пения достиг своего расцвета. Хор государевых певчих дьяков, следуя за «самодержцемъ всероссійскимъ» Петром I, перебазировался в Санкт-Петербург и преобразовывается в Придворный хор. Певчим уделялось особое внимание и забота, при царе у «капельян» было множество привилегий. Сам царь Петр Великий обладал хорошим голосом и любил петь в церковном хоре.

В 30-40 гг. XVIII века, во времена правления на Руси Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны, особое влияние оказала деятельность итальянского оперного композитора, придворного капельмейстера Франческо Арайя (1709-1770), которому было назначено возглавить итальянскую оперную труппу приглашённых певцов в Санкт-Петербурге. Также, важно отметить, что именно при Анне Иоанновне в России активно развивалась светская культура. Императорский двор становится «пышным», наполненным праздниками и торжествами. Музыка в это время составляет важную часть придворного быта. Она сопровождает как повседневную сторону жизни императрицы, так и парадную (приёмы, балы и маскарады). Роскошные празднества чередуются с камерными концертами и музыкальными спектаклями. Подобные «музыкальные увеселения» устраивались при русском императорском дворе для того, чтобы подражать европейским монархиям. Культура России начинает перенимать европейские образцы, чем становится новым, непривычным для страны. Ярким украшением императорского двора становится опера seria, пришедшая к нам из Италии. Героическое содержание, перекликающееся с торжественностью итальянской оперы, значительно привлекло широкую русскую публику того времени. Позже, благодаря деятельности Джованни Паизиелло, в Россию пришла итальянская комическая опера-буффа, а практически одновременно с ней, русская культура знакомится с французской комической оперой, заинтересовала русский императорский двор и немецко-австрийская музыкальная драма – зингшпиль.

¹⁰ «Музыкальная грамматика» (1675), автор Николай Дилецкий – первый труд по музыковедению, объясняющий суть линейной, нотной системы, партесного пения и партесной композиции.

Важно отметить, что из немецкой певческой школы в Россию пришёл не только зингшпиль. О влиянии немецких традиций вокальных школ на русскую хоровую культуру подробно говорится в диссертации Э. К. Петри «Взаимодействие немецкой и русской хоровой традиции в контексте культуры России XVII – XIX веков».¹¹ Эльвира Корнеевна особое внимание уделяет истокам немецкой вокальной школы – устоявшимся образцам народной песни. Один из таких традиционных жанров национальной немецкой вокальной школы – «песня странствия». В России родственным жанром стала песня о Родине или «патриотическая песня», но немецкая «песня странствия» включает в себе самобытность и другие истоки. В первую очередь – это солдатская песня, песня «духовного братства», на становление которой значительно повлияла немецкая поэзия XVII века и подобию которой нет в русской музыке. Но автором диссертации был обнаружен сборник хоровых миниатюр «Баян» для хора а cappella, посвящённый «хору студентов Императорского Московского университета» (Россия, 1898 г.). В этом сборнике авторские обработки немецких народных песен, в том ч. и «песен странствия». «Отмечается характерность контаминации текстов и некоторые черты «лидертафельного» стиля – мужской состав хора, гармонический склад с включением несложных полифонических элементов» [7, 16.].

Великая императрица Екатерина II переименовала хор из Придворного в Императорскую придворную певческую капеллу, директором которой назначила М. Полторацкого. В эту эпоху был расцвет творческой деятельности в Капелле ярких итальянских мастеров – Бальдассаре Галуппи, Томмазо Траэтта, Джованни Паизиелло, Доменико Чимароза, Джузеппе Сарти. Рядом с именами итальянцев, приобретали известность и имена русских придворных музыкантов – мастеров первой русской профессиональной композиторской школы – Березовского, Бортнянского (сер. XVIII – нач. XIX вв.), Дегтярёва, Пашкевича, Фомина, Веделя и др. Уже на начальном этапе становления Капеллы было заложено накопление и сохранение особых традиций русского вокально-хорового мастерства. Поэтому данный этап очень важен в истории русской хоровой культуры.

Сильное влияние на Русскую хоровую культуру оказала деятельность Д. С. Бортнянского¹². Его творчество интересно своей синтетичностью. Очень важен тот факт, что Дмитрий Бортнянский был воспитанником украинской Глуховской певческой школы. Находясь в Капелле, он продолжил обучение в итальянских музыкальных школах, которые были центрами европейской музыки того времени. В своём музыкальном развитии Д. С. Бортнянский выбирает не только методики вокального мастерства украинских педагогов,

¹¹ Петри Эльвира Корнеевна – кандидат искусствоведения, преподаватель, Арзамасский музыкальный колледж (г. Арзамас, РФ). Диссертация на тему: ««Взаимодействие немецкой и русской хоровой традиции в контексте культуры России XVII – XIX веков»».

¹² Дмитрий Степанович Бортнянский (28 октября 1751, Глухов, Киевская губерния — 10 октября 1825, Санкт-Петербург) — русский композитор, дирижёр, певец. Воспитанник, позднее директор Придворной певческой капеллы в Санкт-Петербурге. Действительный статский советник. Наряду с М. С. Березовским считается создателем классического типа русского хорового концерта. Сочинял также светскую музыку — оперы, клавирные сонаты, камерные ансамбли.

традиции хорового пения европейских вокальных школ, но и достижения отечественных композиторов-предшественников. Будучи певчим в Придворной певческой Капелле, он с раннего возраста впитал культуру многоголосного хорового пения, а именно, элементы полифонического стиля «русского барокко», но переосмысленного через призму европейского стиля классицизма. Работая в капелле в качестве придворного композитора и дирижёра, Д. С. Бортнянский создал свой стиль, при помощи которого он смог совершить настоящий прорыв в вокально-хоровом творчестве, как в Капелле, так и русской хоровой культуре в целом.

Д. С. Бортнянский учился композиции у итальянского мастера Бальдассаре Галуппи, который работал в те годы в Петербурге (интересен факт, что именно в эти годы, Б. Галуппи был создан «цикл песнопений для православной Литургии»). Когда мастер поехал в Италию, он взял с собой своего ученика. Существуют сведения, что Бортнянский брал уроки у падре Мартини (учителя В. А. Моцарта). Но, в первую очередь, Бортнянский - русский композитор, писавший русскую музыку. Именно русские традиции и черты прослеживались в его творчестве, особенно в духовной музыке, в частности, в жанре гармонизаций древних роспевов и духовного хорового концерта, неразрывно связанным с православным богослужением.

Следует отметить, что в XVIII – XIX в Капелле работало огромное количество итальянских певцов, педагогов. Они полагали, что русская и итальянская школы часто перекликаются в своих методиках обучения, но у каждой из них есть своя индивидуальность, равная красоте звучания человеческого голоса. Был выявлен некий «синтез творчески переработанных принципов итальянского *bel canto* и русского духовного пения, посредством значительного вклада итальянских и отечественных мастеров пения в формирование национальной хоровой певческой школы» [2, с. 9].

Так замечательный труд «*Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыки*» Винченцо Манфредини, положивший начало существованию синтеза двух национальных школ, оставил яркое отображение принципов русской певческой школы, активно развивающейся в то время в Петербурге, а также личный опыт работы с певчими в Капелле. Труд был переведен с итальянского на русский язык С. Дегтярёвым¹³ в начале XIX века. В дальнейшем именно на это пособие опирался при обучении вокально-хоровому пению М. И. Глинка и другие педагоги певческого искусства.

Особое влияние на развитие хоровой культуры в России оказал труд Мануэля Гарсия (младшего)¹⁴ – «*Полный трактат об искусстве пения*». Является самым значимым музыкальным исследованием эпохи бельканто. Эта

¹³ Дегтярёв [Дехтерёв, Дехтярёв] Степан Аникиевич (1766, слобода Борисовка Хотмыжского у. Белгородской губ., позднее Грайворонского у. Курской губ. - 23.04.1813, Москва), русский композитор, один из значительных мастеров хоровой музыки рубежа XVIII и XIX вв., продолжатель традиций школы Д. С. Бортнянского.

¹⁴ Мануэль Патрисио Родригез Гарсия, более известный, как Мануэль Гарсия-младший (17.03.1805 – 1.06.1906) – испанский певец, музыкальный просветитель и учитель пения. Работал в лучших музыкальных учебных заведениях мира, воспитал множество певцов и вокальных педагогов. Также был доктором медицины, первым создал ларингоскоп.

пособие — основополагающий труд новой европейской певческой школы. По певческой методике М. Гарсиа были воспитаны многие поколения певцов и вокальных педагогов.

Отечественное музыкознание и история музыки зачастую упускают довольно значимые факты биографии многих деятелей хоровой культуры. Можно увидеть огромный ряд итальянских творцов, вокальных педагогов, которые отдали годы и десятилетия воспитанию русских хоровых певцов: А. Тамброни, А. Вакари, Г. Фачиотти, Л. Пиччиоли, Д. Рубини, Дж. Кавалли. К сожалению, отсутствуют и важные труды об учителях церковного пения, которые преподавали в то время в Капелле вместе с иностранными педагогами пения.

Интересен и тот факт, что воспитанники Д. Бортнянского пели в Вене в капелле русского посла графа Разумовского. Их мастерством восхищался сам Л. Бетховен, именно поэтому Бетховен передал в Петербург ноты своей «Торжественной мессы», после чего поручил хору Бортнянского исполнение её мировой премьеры. Это ещё раз подтверждает синтез западноевропейской и русской певческих школ, но в то же время подчёркивает полное признание и интерес Европы к самобытности русской хоровой школы.

Когда директором Придворной певческой Капеллы становится А. Ф. Львов¹⁵, с его приходом на смену итальянским влияниям пришли немецкие. Александр Федорович находился в дружеских отношениях с Ф. Мендельсоном и Мейербером, был тесно связан с немецкой певческой культурой, считал немецкую музыку высшей культурой. Поэтому Львов, будучи директором Капеллы старался как можно больше обогатить русскую хоровую культуру традициями немецких вокальных школ. «Немецкое влияние сказалось в трёх важных пунктах: гармонии (что затрагивало и мелодику), использовании полифонических приёмов развития и секуляризации самого характера музыки» [7, 19].

Огромный вклад в развитие Русской хоровой культуры внёс труд А. Е. Варламова (1801-1848)¹⁶. В «Полной школе пения» он сумел изложить основные, фундаментальные принципы русской вокально-хоровой школы, опираясь на соединение русской и итальянской манер пения.

Русские певцы, композиторы и педагоги воспринимали итальянскую методику пения естественно, что прослеживается в общих, особенных чертах русской и итальянской культур, в сходстве интонационных особенностей языков (плавность, открытость, эмоциональность, непринужденность и пр.). В результате овладения техникой *bel canto* русские певцы могли умело преодолевали все трудности итальянских оперных партий, не мешая

¹⁵ А. Ф. Львов (1798-1870) - директор Придворной певческой капеллы. Создатель музыки гимна «Боже, Царя храни!»; тайный советник, обер-гофмейстер, сенатор; скрипач-виртуоз, композитор, дирижёр, музыкальный писатель и общественный деятель.

¹⁶ Александр Егорович Варламов (27 ноября 1801 – 27 октября 1848) был композитором 19-го века, певцом, педагогом, дирижером и одним из отцов-основателей жанра [Русская художественная песня](#). Он записан как один из первых российских авторов, который разработал технический процесс пения в своей монографии, *Полная школа Пения - Полная школа пения* (Москва, 1840).

привнесению в них «русской» теплоты и сердечности. Вместе с тем отличия русской и итальянской певческих традиций стали причиной не только сохранения своеобразия русской вокальной школы, но и периодов борьбы с засильем итальянской оперной культуры. Для итальянской школы самым важным было не наличие в певчем природных голосовых данных, а развитие в нем соответствующих «механизмов», «создание инструмента» как условия овладения певческим звуком (Д. Лаури Вольпи, П. Гуэта и др.). Русское вокально-хоровое искусство и педагогика совершили в этом направлении достаточно быстрый эволюционный скачок, что и нашло отражение в первом в России печатном вокально-методическом труде А. Е. Варламова «Полная школа пения» (1840). В предисловии к этому труду автор указывает на изложение в своей работе личного педагогического опыта, опыта его учителя Д. С. Бортнянского, а также использование лучших теоретических трудов европейских авторов. «Чтобы при обучении пению поступать не безотчетно, - писал А. Варламов, - необходимо основывать его на точном знании дыхательного и голосового механизма и почерпать основные правила из физиологии сих органов» [1, с.174].

Неотъемлемой частью обучения певчих Капеллы являлась богослужбная практика, причём несмотря на большое количество участников хора, пристальное внимание уделялось не только качественному общехоровому звучанию хора, но и присутствию индивидуального подхода обучения вокальному мастерству каждому певчому Капеллы. Здесь необходимо упомянуть о «важном лице» Капеллы – Г. Я. Ломакине¹⁷, который был не только замечательным хормейстером, но и педагогом. Ломакин был заинтересован в каждом певчем хора и абсолютно с каждым занимался отдельно постановкой голоса. Вся жизнь композитора была напрямую связана с церковной хоровой культурой. В труде Г. Я. Ломакина «*Краткая методика пения*»¹⁸ последовательно излагается полное обучение вокально-хоровому искусству. В работе с хором, Г. Я. Ломакин использовал устоявшиеся методические приемы XVII века:

- пение по «гвидоновой руке»;
- применение наглядных графических схем;
- использование вспомогательных приемов для освоения мелодических интервалов;
- применение специальных певческих упражнений в виде различных типов «распетых азбук».

¹⁷ Гавриил Якимович (Иоакимович) Ломакин (25 марта [6 апреля] 1812, слобода Борисовка, Курская губерния — 9 [21] мая 1885, Гатчина) — русский хоровой дирижёр и музыкальный деятель. Родился 25 марта (6 апреля) 1812 года в семье крепостного крестьянина, был отпущен на волю графом Д. Н. Шереметевым. С 1822 пел в хоровой капелле графа Д. Н. Шереметева, где обучался также пению и хоровому искусству у А. Сапиенцы-сына.

¹⁸ Г. Я. Ломакин создал уникальное методическое пособие по обучению элементарной теории музыки, хоровому пению и индивидуальному вокалу (1837). Хормейстер совершенствовал свою «Краткую методу пения» десятилетиями: окончательный вариант увидел свет в 1882 году. Помимо исторической ценности, пособие обладает известной практической значимостью. При этом оно доступно для ознакомления лишь в библиотеках Москвы и Санкт-Петербурга.

Крепостной крестьянин, который благодаря своему усердию и труду смог достичь особых вершин, внести огромный вклад в становление Капеллы и, самое главное, показать сильнейшую взаимосвязь итальянского певческого мастерства с русским духовным пением.

В XIX веке великий русский композитор М. И. Глинка (1804-1857) усердно работал над развитием и совершенствованием русских методов обучения вокальному мастерству. Сам М. И. Глинка, будучи композитором, имел хорошие природные вокальные данные, усердно занимался развитием голосового аппарата человека, анализировал различные методики обучения пению и создавал собственные традиции, проводил занятия вокалом с многими певцами того времени. *«Глинка подходил к каждому певцу индивидуально и давал именно то, что необходимо для данного артиста, для данного голоса»* [5, с. 402].

На протяжении всей своей жизни, М. И. Глинка горячо интересовался постоянным усовершенствованием голоса. Так появился его знаменитый труд: «Упражнения для усовершенствования гибкости голоса». М. И. Глинка первый в мировой практике применил «концентрический» метод развития голоса, начав с «натуральных тонов — без всякого усилия берущихся», с последующей постепенной обработкой и доведением «до возможного совершенства и остальных звуков». В его «Вокализах» (названных им этюдами), «Упражнениях для усовершенствования голоса», записанных в интонациях русской народной музыки, и кратких, но весьма содержательных методических указаниях по постановке голоса заложены основы русской вокально-хоровой школы [5, с. 205].

Несмотря на то, что в то время в России было активное стремление к созданию собственных традиций вокально-хорового искусства – Глинка, Даргомыжский, Чайковский, Римский-Корсаков считали, что от вокально-певческой культуры каждой страны можно выявить общие принципы, основы пения и создать единый метод профессионального художественного пения, на основе которого подбирать индивидуальные методики для каждого типа голоса, для каждого артиста, а также применять данный метод в общем хоровом звучании. Так появились важнейшие методические основы русской вокальной школы, на которых основывалось и развивалось искусство русских певцов:

- единство художественного и технического развития певца;
- последовательность, как главный принцип в овладении мастерством пения;
- индивидуальный подход к обучающемуся;
- постоянное совершенствование.

Замечательный итальянский педагог Луиджи Пиччиоли, который немалое время трудился в Капелле, был учеником Наццари (учителем у М. И. Глинки), всегда говорил: «Надо твёрдо различать понятия – постановка голоса и усовершенствование голоса» [2, 11].

Методика Л. Пиччиоли состояла из двух актов воспитания голосового аппарата (в первом акте заключалась вся подготовительная работа

звукообразования и выработка правильного звучания, а второй акт методики содержал в себе усовершенствование навыков звукоизвлечения, гибкости и масштабности звучания певческого голоса).

Эти ведущие принципы вокального мастерства сохраняются как традиции русской вокально-хоровой школы в настоящее время, как фундамент для дальнейшего становления певческих голосов. Они продолжают развиваться, на новых идейных основах нынешнего времени.

Однако уже А. С. Даргомыжский, во многом определивший стиль исполнения русской музыки и русских певцов, отстаивал неоспоримость существования русской национальной школы и отмечал её «естественность и благородство», которые «не могут не произвести отрадного впечатления посреди вычур нынешней итальянской, криков французской и манерности немецкой школ...» [3, с. 59].

Из вышеперечисленных исторических фактов важно то, что именно в Капелле произошел синтез западноевропейских и русских традиций вокально-хорового искусства, который применяется и в нынешнее время.

Известный итальянский педагог Франческо Ламперти писал: *«В России испокон века пению учили итальянцы: певцы, педагоги, их ученики и последователи. На итальянскую школу пения «наложились» традиции русского церковного пения. Именно эта совокупность итальянской школы и русского духовного пения, в сочетании с колоссальной мощью русского драматического театра, вырастила певцов, которые составили цвет русской вокальной школы. Это Шаляпин, Собинов, Обухова, Нежданова и другие»*¹⁹. [цит. по кн.: 4, с.3]

XX век стал новым этапом совершенствования в жизни Капеллы. Часто менялось руководство, приходили новые певчие, полностью обновлялся состав хора. Но несмотря даже на такие существенно важные моменты в жизни Капеллы, как мастера пения, так и певчие смогли сохранить основополагающие традиции вокально-хоровой певческой школы и донести их до наших дней.

Под «гнётом» советского времени Капеллой стал руководить М. Г. Климов (1881 – 1937), который, в первую очередь, занимался индивидуальной вокальной подготовкой каждого артиста хора, с сохранением традиций русской вокально-хоровой школы, при этом нужно учитывать, что в это непростое для всего мира время, в Капелле зачастую пели люди без каких-либо навыков певческого искусства и должной вокально-хоровой подготовки.

В период, когда за дирижерский пульт встал А. В. Свешников (1890-1980) – Капелла существовала в экстремальных условиях. Из-за военных действий были огромные потери певчих, постоянно менялся состав академического хора, что значительно сказывалось на качестве общего хорового звучания, так как новых хористов приходилось обучать заново. В хоровой работе у А. В.

¹⁹ Франческо Ламперти (1813- 1892) — выдающийся вокальный педагог своего времени. Профессор пения в Миланской консерватории. Ламперти Ф. Ф. «Искусство пения» («L'arte del canto»). Технические правила и советы ученикам и артистам.

Свешникова сложились собственные представления о вокально-хоровой подготовке певца.

Практическая работа была для А. В. Свешникова определяющей в подготовке хористов. На собственной практике он всегда уделял особое внимание звуку, интонации, гигиене певческого голоса, отношению к каждому звуку. С трепетом относился к смысловой, художественной составляющей хорового произведения. В его творчестве в совокупности господствовала теория, история и практика хорового дела.

После А. В. Свешникова, Главным дирижёром в это очень тяжёлое время была Елизавета Петровна Кудрявцева (1914-2004) – «выдающийся педагог, первая женщина-дирижёр профессионального хора в России. Перестроив репертуар, Капелла в составе 50-60 артистов выступала с концертами в воинских частях, госпиталях, на фабриках и заводах, в концертных залах многих городов. С сентября 1941 по июль 1943 года Капелла дала 545 концертов» [13].

Позже руководителем Капеллы становится Г. А. Дмитриевский (1900-1953), главной задачей которого было возродить коллектив, даже в жестоких условиях того времени. Капелле удалось устоять и выдержать все натиски тяжелого жизненного периода того времени.

С приходом В. А. Чернушенко (1974- по наст.вр.), Капелла начала свой профессиональный рост, появилась стабильность, постоянный коллектив певчих хора и яркий, выдающийся руководитель. Как отметила М. Г. Рыцарева: *«В.А.Чернушенко «сумел вернуть старейший хор России на его исторические позиции. Под его руководством возрождается мировая слава знаменитого русского хора».*

В. А. Чернушенко продолжает традиции русской вокально-хоровой певческой школы и возобновляет духовные истоки русского певческого искусства. Расширяет репертуар хора (добавляет в репертуар множество хоровых произведений, которые в то время находились под запретом; использует сочинения современных композиторов, напр. Произведения С. Слонимского, в которых присутствует знаменитое четвертитоновое пение, заимствованное русскими композиторами из Венгрии), организывает гастроли, при этом, как и педагоги на начальном этапе становления Капеллы, продолжает вокальные занятия с каждым певчим. Владислав Чернушенко смог найти особый комплекс вокально-слуховых упражнений, благодаря которому хор звучал безупречно и смог вернуть признанную мировую славу. Позже В. Чернушенко начал включать в репертуар произведения современных композиторов, соответственно, перед певчими предстают новые вокальные трудности и технические задачи, которые успешно реализуются благодаря умелым руководителям и преподавателям. Капелла в настоящее время продолжает демонстрировать безупречное хоровое исполнение, в котором сохраняются и совершенствуются основные традиции вокально-хоровой школы.

В заключении важно подчеркнуть актуальность выбранной мною темы. Из доклада выяснилось, что западноевропейская вокально-хоровая школа

безусловно повлияла на устоявшиеся традиции русской хоровой культуры пения. Огромную роль в Русской хоровой культуре сыграло историческое становление Капеллы. Россия на протяжении веков смогла взять от иноязычных вокальных школ фундаментальное обучение вокально-хоровому искусству, но и наша русская певческая школа существенно повлияла на западноевропейскую. Соответственно, благодаря взаимодействию множества певческих культур, в каждой из них, в том числе и в нашей русской хоровой культуре сложились основные, фундаментальные принципы, традиции вокально-хорового мастерства, которые продолжают своё развитие и совершенствование на сегодняшний день.

Список литературы:

1. Дмитриев Л. Б. «Основы вокальной методики». - М., «Музыка», 1996, - 367 с.;
2. Дробышевская Н. С. «Специфика индивидуальной вокальной подготовки певца в профессиональном хоровом коллективе: из истории Придворной певческой капеллы». - автореферат канд.дис.- Санкт-Петербург, г. 2013, - 9, 11 с.;
3. Даргомыжский А. С. Избранные письма. – М., 1952, - 77 с.;
4. Ламперти Ф. «Искусство пения по классическим преданиям». – М., «Музыка». – 3 с.;
5. Назаренко И. К. «Искусство пения». - М., 1963. – 624 с.;
6. Никольская-Береговская К. Ф. «Русская вокально-хоровая школа от древности до XXI века». - Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. -М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 256-301 с.
7. Петри Э. К. «Взаимодействие немецкой и русской хоровой традиции в контексте культуры России XVII – XIX веков». – автореферат канд.дис. – Н. Новгород, г. 2005. – 19 с.;

Электронные ресурсы:

8. Бортнянский.Д.С./Хоровое творчество/ URL: https://otherreferats.allbest.ru/music/00518187_0.html#text
9. Бортнянский Д. С. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Бортнянский,_Дмитрий_Степанович
10. Варламов А. Е. URL: [https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.d16fc5da-636068d6-bca35fdf-74722d776562/https/en.wikipedia.org/wiki/Grass_\(Varlamov_song\)](https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.d16fc5da-636068d6-bca35fdf-74722d776562/https/en.wikipedia.org/wiki/Grass_(Varlamov_song))
11. Взаимодействие русской и итальянской певческих школ в вокальном искусстве и педагогике/ URL: <https://izron.ru/articles/o-nekotorykh-voprosakh-i-problemakh-psikhologii-i-pedagogiki-sbornik-nauchnykh-trudov-po-itogam-mezh-sektsiya-6-teoriya-i-metodika-professionalnogo-obrazovaniya-spetsialnost-13-00-08/vzaimodeystvie-russkoy-i-italyanskoj-pevcheskikh-shkol-v-vokalnom-iskusstve-i-pedagogike/>
12. Влияние западноевропейской системы обучения и воспитания на музыкальное образование в России/ URL:

https://studopedia.ru/14_38110_tema--vliyanie-zapadnoevropeyskoy-sistemi-obucheniya-i-vospitaniya-na-muzikalnoe-obrazovanie-v-rossii.html

13. История Капеллы. URL: <https://capella-spb.ru/ru/o-kapelle/istoriya-kapelly>