

**Казанский Федеральный университет
Институт филологии и межкультурной коммуникации**

Дыганова Е.А., Шириева Н.В.

**Самостоятельная подготовка
студента-музыканта
к практической работе с хором**

Казань 2020

Печатается по решению Учебно-методической комиссии Ученого совета Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского (Приволжского) федерального университета

УДК 371.31:78.087.68

ББК 74.05:85.314

Д 87 Дыганова Е. А., Шириева Н. В. Самостоятельная
Ш 64 подготовка студента-музыканта к практической работе с
хором: учебно-методическое пособие для студ. высш. учеб.
заведений. Изд. 2-е, дополн. / Е. А. Дыганова, Н. В. Шириева. –
Казань: изд-во «Контрл П», 2020. – 83 с.

В пособии представлены материалы по теории и практике вокально-хоровой работы с певческим коллективом. Рассмотрены вопросы подбора репертуара, предварительной и репетиционной работы над хоровым произведением, подготовки к концертному выступлению.

Учебно-методическое пособие предназначено для студентов вузов музыкального и музыкально-педагогического профиля, изучающих дисциплины дирижерско-хорового цикла. Пособие также может быть использовано в работе хормейстеров-практиков, преподавателей музыкальных и общеобразовательных школ, занимающихся проблемами вокально-хорового воспитания учащихся.

Рецензенты: **З. М. Явгильдина**, доктор педагогических наук, профессор, проректор по научной работе Казанского государственного института культуры
Г. И. Батыршина, кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой татаристики и культуроведения Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского (Приволжского) федерального университета
В. Г. Лукьянов, профессор, заслуженный деятель искусств РФ и РТ, заведующий кафедрой хорового дирижирования Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова

© Дыганова Е. А., Шириева Н. В., 2020

ВВЕДЕНИЕ

«Хоровой класс и практическая работа с хором» является одной из основных исполнительских и практических дисциплин специального цикла профессиональной подготовки будущих педагогов-музыкантов, которая состоит из тесно взаимосвязанных и при этом достаточно самостоятельных двух разделов. В разделе «хоровой класс» студент, являясь членом хорового коллектива, учится и поет в хоре под руководством педагога; в разделе «практическая работа с хором» этот же хоровой коллектив служит базой для приобретения студентом практических умений и навыков управления хором, где студент выступает уже в качестве дирижера.

Осуществляя учебно-профессиональную деятельность *в качестве певца, студент* наращивает вокально-хоровые и певческо-слуховые навыки, которые в дальнейшем будут выполнять две функции: личное владение вокальной техникой и технологией постановки и развития детского голоса. Необходимо обратить внимание на тот факт, что внутренняя мотивированность студента на собственное развитие способствует становлению таких профессионально необходимых навыков как:

- формирование технологического мышления педагога-музыканта (в процессе работы над вокально-хоровым сочинением у студента вырабатывается осознанное внимание к процессам вокального звукообразования и звуковедения, певческой дикции и другим параметрам вокально-хоровой звучности);

- формирование оценочно-аналитических навыков (в процессе пения студентом-музыкантом ведется

целенаправленная работа по выявлению, сопоставлению и сравнению качественных параметров собственного и коллективного звучания);

- выработка навыков контроля и саморегуляции (осознанное пение в хоре способствует совершенствованию индивидуальных певческих ощущений студента-музыканта, среди которых слуховые, мышечные, вибрационно-резонаторные ощущения, выполняющие функции контроля и регуляции вокального процесса);

- выработка навыков педагогического контроля и диагностики (в процессе хоровой деятельности у студента-музыканта развивается важнейшее качество слуха педагога-музыканта – вокальный слух, призванный контролировать качество пения по таким параметрам, как: единая вокальная манера и принципы звукообразования, владение певческим дыханием и звуковедением, единообразие тембровой окраски, правильность певческой дикции, различные виды хорового ансамбля и т.д.);

- формирование творческой самостоятельности и художественно-артистической воли (при исполнении хорового репертуара, художественной целью которого выступает донесение художественно-образной идеи сочинения, происходит выработка широкого спектра индивидуальных качества личности, среди которых творческая воля исполнителя, активная личностная позиция, самостоятельность и пр.).

Работа с хором как хормейстер, студент приобретает следующие репетиционные навыки:

- навыки технологии работы над вокально-хоровым произведением (поэтапное разучивание вокально-хорового произведения с постановкой педагогических и исполнительских целей, последовательной их реализацией, диагностики хоровой звучности, применения адекватных методов устранения недочетов);

- навыки коммуникации в следующих сферах:

- визуальная (установка межличностного взаимодействия дирижера и хора, непрерывное сообщение информации по визуальному каналу, получение ответной реакции хористов на действия дирижера, поддержка коллективного внимания и исполнительского тонуса);

- вербальная (организация вокально-хоровой работы, риторическое воздействие на участников хорового коллектива, передача методической информации, оценка результатов репетиционной работы);

- мануальная (организация исполнительского процесса, управление хоровой звучностью, выражение эмоционального состояния, показ приемов исполнения);

- пантомимическая (эмоциональное воздействие на хор);

- волевая (создание и поддержка активного эмоционального состояния у певцов хора, психоэмоциональное воздействие на коллектив исполнителей);

- слуховая (циркуляция аналитических слуховых оценок);

- музыкально-выразительная (устремление творческих проявлений исполнителей в единое русло).

Позиция, когда студент-музыкант занимает место хорового дирижера, позволяет ему апробировать и применить полученные теоретические и практические знания, умения и навыки в реальной музыкально-педагогической деятельности. В процессе репетиционной деятельности студенты реализуют свой творческий и артистический потенциал, проявляют и развивают организационные и педагогические способности, исполнительскую волю, приобретают умение находить психологический и творческий контакты с каждым из участников хора и с хоровым коллективом в целом.

Как показывают многолетние наблюдения за хормейстерской работой студентов над школьной песней и практической работой с хором, часто даже при достаточном владении специальными умениями и навыками, студенты, как правило, испытывают сложности, как с учебным студенческим хоровым коллективом, так и в работе с детьми в условиях педагогической практики в школе. Несмотря на то, что дисциплины дирижерско-хорового цикла охватывают широкий круг видов деятельности в сфере хорового исполнительства, не все они могут развиваться в равной степени. Например, до высокого уровня доводятся мануальная техника, освоение хоровой партитуры, создание исполнительской концепции, дирижерское, вокальное и инструментальное исполнение, вокальные навыки, однако формы и методы разучивания произведения с хором, управление хоровым звучанием, способы педагогического и художественного воздействия, закладываются в виде исходных позиций. Необходимо заметить, что выбор хорового репертуара, репетиционные

умения и навыки, распевание хорового коллектива, задавание тона хорового произведения осваивается студентами-музыкантами только с позиции хорового исполнителя.

Среди проблем, которые вызывают затруднения у студента-хормейстера или остаются не разрешенными, можно перечислить следующие:

1) организация и планирование репетиционной работы (определение этапов репетиции, распределение репетиционного времени);

2) определение технических ошибок и неточностей исполнения (интонационные, ритмические, артикуляционные, отклонения в темпе, погрешности в ансамбле и т.д.);

3) определение исполнительских недочетов (несоответствие средств художественной выразительности жанровой, стилистической принадлежности вокально-хорового произведения, отсутствие осмысленности во фразах, неорганичность динамических решений в подведении к кульминационным вершинам и т.д.);

4) выявление причин неточности исполнения (фактор случайности, ошибка в нотном тексте, следствие непонимание исполнителями структуры произведения, результат технологических трудностей – чтение с листа, завышенный темп, регистровые сложности, результат неточности дирижерского жеста и т.д.);

5) нахождение способов устранения ошибок и недочетов (внедрение в распевание хора упражнений, исключая определенных виды ошибок; применение специальных приемов репетирования – рабочий темп,

работа по голосам, по группам и т.д., выбор оптимального дирижерского жеста).

Наибольшую сложность для студента-хормейстера представляет работа над качественной стороной вокально-хорового звучания, которое, в свою очередь, зависит от наличия у дирижера внутренних представлений и ясного понимания задач и способов достижения поставленной цели.

Проблема недостаточной подготовки будущих педагогов-музыкантов к практической работе с хоровыми коллективами повлекла за собой создание учебно-методического пособия, которое разрабатывалось на основе изучения трудов теоретиков и практиков дирижерско-хорового исполнительства, таких, как А. А. Егоров, В. Л. Живов, А. П. Иванов-Радкевич, С. А. Казачков, В. И. Краснощеков, Н. А. Малько, К. А. Ольхов, В. Г. Соколов, П. Г. Чесноков и др.; учебных пособий следующих авторов: М. Н. Осеневой, К. Б. Птицы, В. А. Самарина, А. В. Яковлева и др.; собственного педагогического опыта авторов в качестве руководителей студенческих и детских хоровых коллективов, педагогов-кураторов хормейстерской практикой студентов Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского (Приволжского) федерального университета и Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова.

ХОРОВОЙ КОЛЛЕКТИВ И ЕГО РАЗНОВИДНОСТИ

В характеристике музыкального исполнительства принято различать три составляющих – композитор, исполнитель, слушатель, при этом во внимание не берется еще один важный элемент исполнительского акта – музыкальный инструмент, с помощью которого реализуется авторский замысел. Вероятно, это обусловлено тем, что музыкальный инструмент в данном случае рассматривается как техническое средство. Однако в хоровом исполнительстве, хор как исполнительский «инструмент»¹ представляет собой живой организм-коллектив певцов. Одухотворенность «хорового инструмента» требует к нему особого отношения, так как эта особенность делает его одновременно самым восприимчивым и чутким, и при этом самым нестабильным. По справедливому замечанию В. Л. Живова, качественные параметры (яркость и красота звука, чистота интонирования, слитность ансамбля, тембровое богатство, громкость, общий вокально-хоровой диапазон, артикуляционный «механизм») не могут быть зафиксированы надолго, они воссоздаются и обновляются на каждой репетиции дирижером-хормейстером².

В литературе по хороведению понятие «хоровой коллектив» имеет множество трактовок: от многочисленной группы певцов, исполняющих вокальное

¹ Живов, В.Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений [Текст] / В. Л. Живов. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – С. 51.

² Там же.

произведение (А. С. Егоров) до творческого коллектива, основная цель которого – идейно-художественное и эстетическое воспитание народа (К. К. Пигров). С позиции практической работы наиболее убедительна следующее определение: ***хор** – это вокально организованный исполнительский коллектив, основу которого составляет ансамбль интонационно, динамически и темброво слитных групп, обладающих художественно-техническими навыками, необходимыми для воплощения в живом звучании музыкально-поэтического текста произведения*³ (В. Л. Живов).

Разновидности хоровых коллективов определяются их творческой направленностью: академической, народной, эстрадной и особенностями функционирования: профессиональный, самодеятельный, учебный или детский хоровой коллектив.

Академический хор (капелла) – профессиональный хоровой коллектив, которому подвластно исполнение самого широкого репертуара, от хоровых миниатюр до масштабных сочинений кантатно-ораториального жанра.

Народный хор (ансамбль) – это коллектив, который репертуаром и манерой пения обязан народному искусству. Многообразии составов и исполнительских манер зависит от разности местных певческих культур. Этническая направленность подчеркивается национальными костюмами, характерными движениями (притопами и приплясами), некоторой театрализацией

³ Там же. С. 52.

исполняемого сочинения, сопровождением национальных музыкальных инструментов.

Эстрадный хор (ансамбль) – это коллектив, исполняющий музыку эстрадного или эстрадно-джазового направления. Особенностью такого хора являются яркие сценические постановки номеров, сопровождение пения танцами и движениями.

Учебный хор организуется из учащихся и студентов музыкальных вузов и вузов. Его спецификой служит ежегодное обновление состава. Репертуар учебных хоров состоит в основном из хоровых миниатюр.

Самодетельный хор составляют певцы-любители, для которых пение не является профессией. Самодетельные коллективы создаются в средних и высших учебных заведениях неспециального профиля (студенческие хоры), при домах и дворцах культуры, сельских клубах и т.д. Идеей создания таких коллективов является музыкальное развитие их участников и организация культурного досуга всех слоев населения.

Детский школьный хор – это коллектив, существующий в музыкальных или общеобразовательных школах. Певцами школьного хора являются учащиеся данного учебного заведения. Для школьного хора характерны неравномерность состава, оказывающая влияние на качество звучания, и специфика репертуара: как правило, это небольшие двух или трехголосные произведения, четырехголосные сочинения может исполнять только очень подготовленный коллектив.

Вопросы для самопроверки:

1. Дайте определение понятию «Хоровой коллектив».
2. Выявите специфику академического хора.
3. От чего зависит многообразие составов и исполнительских манер народных хоров?
4. Дайте характеристику эстраднему хору.
5. В чем специфика учебного, самодеятельного и детского хоровых коллективов?

ПОДБОР ХОРОВОЙ ПАРТИТУРЫ

Прежде, чем приступить к практической работе с хором, студент-хормейстер должен выбрать хоровые произведения. Подбор репертуара – это не одномоментный акт, а сложный творческий процесс: с одной стороны, в нем фокусируются музыкально-эстетический вкус и культура хорового дирижера; с другой стороны, подбор произведений в репертуар имеет педагогический характер, так как он обусловлен особенностями исполнителей и репетиционными условиями.

При подборе репертуара для конкретного хорового коллектива хормейстер обязан учитывать состав хора, уровень его технической оснащенности, исполнительские возможности. Кроме того, необходимо иметь в виду перспективы роста технического и исполнительского мастерства хорового коллектива. Итак, при подборе хоровых произведений в репертуар хора студент-хормейстер должен руководствоваться следующими педагогическими принципами:

- художественная ценность и значимость хорового

произведения; соблюдение этого принципа предполагает воспитание и развитие музыкально-эстетического вкуса каждого участника хора, повышение музыкально-исполнительской культуры исполнителей;

- *доступность*, т.е. соответствие хоровой партитуры возрастному, количественному составу хора, степени его подготовленности;

- *полезность*, т.е. пригодность партитуры для решения технических и исполнительских задач, способствующих росту исполнительского уровня хорового коллектива.

Кроме того, репертуар должен, *во-первых*, состояться в соответствии с традициями, творческой направленностью коллектива; *во-вторых*, быть разнообразным по историческим эпохам, стилям, жанрам, характерам и т.д.; *в-третьих*, иметь достаточное количество произведений а cappella (без сопровождения), освоение которых позволяет наиболее интенсивно формировать хоровое мастерство; *в-четвертых*, быть интересными исполнителям, что позволит активно и сознательно осваивать репертуар и будет способствовать достижению высокого художественного результата.

Хоровые партитуры для изучения и исполнения подбираются, исходя из направленности коллектива. Так, репертуар академического хора составляют духовные и светские хоровые произведения западноевропейских и русских композиторов-классиков, обработки и переложения народных песен, современные сочинения. Репертуар народного коллектива формируется из песен местной традиции, певческого фольклора разных областей, обработок народных песен и авторских

сочинений в народном стиле, написанных по канонам классического композиторского письма. Основой репертуара эстрадного хорового коллектива являются эстрадные песни, джаз, современные обработки произведений в других стилях (эстрадно-джазовые интерпретации классических произведений и фольклора).

Репертуар профессиональных коллективов обусловлен их творческой направленностью, ведомственной принадлежностью, спецификой функционирования и регламентируется концертным графиком.

Репертуар учебного хора подчинен учебно-воспитательным задачам. На его основе участники коллектива приобретают и совершенствуют специфические навыки хорового исполнения, овладевают технологией репетиционного процесса, изучают методику художественной интерпретации произведения, осваивают искусство концертно-исполнительской деятельности.

Репертуар самодеятельных коллективов обусловлен спецификой окраски звука (академической, народной или эстрадной), количественным составом хора, его техническим мастерством, возрастом участников и т.д. Наряду с образцами классического и народного наследия в репертуаре самодеятельных хоровых коллективов большое место отводится песне – как плоду профессионального композиторского творчества, так и авторскому жанру.

При отборе произведений для детского хора необходимо учитывать законы восприятия детьми тех или иных музыкальных произведений как по отдельности, так и в их взаимосвязях и сочетаниях; учитывать специфику развития певческого голоса учащихся разных возрастов и

строить репертуар, основываясь на прогнозировании этого развития; принимать во внимание репертуарные предпочтения детей разного возраста.

Вопросы для самопроверки:

1. Назовите основные педагогические принципы, которыми должен руководствоваться хормейстер при подборе репертуара хора.

2. Какие произведения должны входить в репертуар академического хора?

3. Из чего формируется репертуар народного и эстрадного хорового коллектива?

4. Какова репертуарная политика самодеятельного хора?

5. В чем специфика подбора репертуара для учебного и детского коллективов?

ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ РАБОТА ДИРИЖЕРА НАД ХОРОВОЙ ПАРТИТУРОЙ

Опираясь на понимание, что хоровое произведение для дирижера является не просто нотным и поэтическим текстом, не абстрактной схемой, а самой музыкой, которая должна быть «оживлена», хоровому дирижеру необходимо раскрыть суть творческой работы композитора и поэта, приблизиться к ним, понять их творческие задачи и мысленно пройти вместе с ними путь по их решению, то есть найти соответствие композиционных решений замыслу.

В отличие от хорового дирижера у музыкантов-

исполнителей других специальностей постижение произведения протекает одновременно с процессом репетирования, с процессом усвоения произведения в условиях, аналогичных условиям его исполнения. Бóльшая же часть работы дирижера – это предварительная работа над хоровым произведением, которая проводится до встречи с коллективом исполнителей и включает в себя три основных раздела: ознакомление, изучение и подготовка к репетиционной деятельности.

1 этап: Ознакомление с хоровым произведением

Работа над произведением начинается с общего знакомства с хоровым сочинением, где основной задачей является создание первого впечатления от музыкального и поэтического текста, позволяющего ощутить степень выразительности музыки и слова.

По мнению ведущего оперного дирижера А. М. Пазовского: «От остроты, глубины и свежести впечатлений, рожденных первым знакомством с партитурой, зависит многое. Прежде всего – степень активности своего отношения к произведению, свободное, согретое непосредственным чувством и воображением представление о нем»⁴.

Начальная работа над поэтическим текстом состоит из прочтения текста с интонацией, выявления смысла, создания первого эмоционального впечатления.

Способы первого прочтения музыкального материала

⁴ Пазовский, А. М. Записки дирижера [Текст] / А. М. Пазовский. – М.: Советский композитор, 1968. – 559 с.

могут быть различными:

- *Исполнение хоровой партитуры на фортепиано.* Данный способ позволяет услышать всю хоровую фактуру, но не дает полного представления о ее звучании, так как раскрывается в одном инструментальном тембре (в хоре четыре разнотембровые вокальные партии: сопрано, альты, тенора, басы), без слов, и, следовательно, передает лишь ритмические и звуковысотные соотношения отдельных элементов хоровой фактуры. При этом не передается адекватный звуковой объем: в сравнении со звучностью фортепиано, хоровая звучность акустически является более объемной, что обусловлено количеством исполнителей и тембровым разнообразием.

- *Вокальное исполнение ведущих голосов.* При применении этого способа дирижер способен лично «на себе» испытать все выразительные возможности каждой хоровой партии, однако, одnogолосное исполнение лишает восприятия всей хоровой фактуры и вырабатывает однолинейное мышление.

- *Работа внутреннего слуха.* При использовании данного способа происходит активизация всех слуховых представлений хорового дирижера, что способствует созданию «полной картины». Следует заметить, что являясь высшей формой восприятия, данная способность приобретается с достаточным опытом практической работы с хором.

- *Прослушивание нового хорового произведения с нотным текстом в руках в «живом» исполнении или в записи.* Записи произведений в исполнении хоровых коллективов под руководством опытных дирижеров,

безусловно, являются для начинающего дирижера прекрасным учебно-воспитательным пособием, направляющим его вкус и требовательность в отношении строя, ансамбля, баланса и т.п. Такой способ может помочь в формировании представлений, но прибегать к нему рекомендуется после использования вышеперечисленных способов, для подтверждения правильности собственных выводов.

Итак, полноценное впечатление о новом хоровом произведении зависит от творческого воображения дирижера, от его музыкально-слуховых представлений и умения использовать все способы прочтения музыкально-текстового материала интегрировано. Как отмечают теоретики и показывает практика, чем полнее и ярче первое впечатление о произведении, тем плодотворнее будет протекать вся последующая работа, тем легче увидеть в ней контуры будущего исполнительского плана.

2 этап: Изучение хоровой партитуры

Изучение хоровой партитуры процесс весьма трудоемкий, он осуществляется по нескольким направлениям, к *первому* мы относим *изучение нотного текста хоровых партитур с помощью фортепиано*.

Для хорового дирижера фортепиано является средством для прочтения, отличного понимания и свободного знания текста, так как в предварительной работе, в отрыве от своего «инструмента» – хора – дирижер может представить звучание хоровой партитуры только внутренним слухом и в звучании фортепиано. Исполнение партитуры на фортепиано является

важнейшим средством исполнительского постижения, при котором происходит анализ действием. Необходимым условием для подобного изучения хоровой партитуры является медленный темп, так как он при расшифровке музыкального текста не играет решающей роли. Подобный исполнительский анализ позволяет пробным путем и путем повторений шлифовать отдельные детали и фрагменты партитуры с параллельным исследованием всех ее особенностей.

На этапе предварительная работа над хоровой партитурой фортепиано служит дирижеру своеобразным «тренажером», который позволяет как бы «репетировать» хоровую партитуру. Хоровая партитура представляет собой вид нотно-словесной записи хоровой музыки, при которой вокальные партии помещаются на отдельных строках, расположенных одна над другой, а ноты, соответствующие звукам, одновременно исполняемым участниками хора, помещаются на одной вертикали.

Студент, изучая хоровую партитуру на фортепиано, сталкивается с многонаправленностью и многомерностью музыкального языка: *во-первых*, сам нотный текст представляет собой систему графических знаков (ноты, длительности, штрихи, нюансы, ключи, знаки альтерации и пр.), которая требует расшифровки и комплексного сочетания полученных результатов; *во-вторых*, необходимо соотносить логику развития музыкального и поэтического текстов произведения.

Начинать освоение хоровой партитуры на фортепиано следует с выбора аппликатуры, по мнению хорового дирижера и педагога С. А. Казачкова, «каждый палец

играющего подобно партии в хоре, имеет свои выразительные особенности, которые нужно правильно использовать, то добиваясь ровности их звучания, то, наоборот, выявляя характерные тембровые и артикуляционные особенности каждого пальца»⁵.

Второе направление – вокальное освоение голосов хоровой партитуры. Данное направление для хорового дирижера имеет особое значение. Дирижерская профессиональная подготовка студента – будущего педагога-музыканта – в отличие от других музыкальных специальностей (инструменталистов, певцов) проводится в течение ряда лет под фортепиано. Самостоятельная (предварительная) работа студентов с нотным текстом хоровой партитуры выполняется также с помощью фортепиано. Темперированный строй, «готовое» звучание, однотембровость звучания хоровых голосов не формируют у студента умения слышать горизонтальные и вертикальные интонационные соотношения звуков, так необходимые хоровому дирижеру, тормозят формирование звуковысотных и тембровых представлений, нарушают воспитание певческих исполнительских навыков.

А. П. Иванов-Радкевич, занимающийся вопросами воспитания дирижера, отмечал, что даже осмысленный нотный текст, воспроизведенный на фортепиано, для дирижера является «репродукцией» и только огромная работа воображения может приблизить его к реальному

⁵ Казачков, С. А. От урока к концерту [Текст] / С. А. Казачков. – Казань: изд-во Казанского ун-та, 1990. – 344 с.

хоровому звучанию⁶.

Учитывая вышесказанное, значение вокально-интонационного изучения голосов хоровой партитуры трудно переоценить. Пение – эта та деятельность, в которой формируются и развиваются музыкально-слуховые представления – один из ведущих компонентов музыкального слуха. Способность произвольно пользоваться слуховыми представлениями, отражающими звуковысотные движения, музыкальные звуки и их соотношения, входит содержание понятия «внутренний слух».

При вокально-интонационном изучении партитуры студент-хормейстер выявляет характер вокального дыхания, связанного с длиной фразы, выразительными свойствами регистрового и тембрового звучания, штрихов и способах вокальной атаки; определяет взаимосвязи тесситуры, динамики, вокальной артикуляции, дикции и др.; выявляет логику развития каждого голоса и прочее. Для выявления напряжения голосового аппарата, независимо от типа голоса студента, хоровые партии следует петь обязательно в указанной композитором тесситуре, что помогает осознать выразительные регистровые и тембровые возможности певческих голосов.

Наличие в хоровой партитуре нескольких партий требует синтезирующего мысленного представления их гармонического сочетания по вертикали, осознания особого колорита, который получается от сочетания

⁶ Иванов–Радкевич, А. П. О воспитании дирижера [Текст] / А. П. Иванов-Радкевич. – М.: Музыка, 1973. – 79 с.

различных по тембру партий в общем хоровом звучании. В данном случае речь идет о способности к мысленному представлению звучания хоровой партитуры, которое зависит от творческого воображения дирижера, от его способности и умения слышать внутренним слухом хоровую ткань, используя при этом весь свой опыт и знания.

Третье направление – комплексный анализ хоровой партитуры, создание интерпретации. Анализ хорового произведения имеет свою специфику и является важной составляющей в предварительной работе дирижера над хоровым произведением. Для создания высокохудожественной интерпретации дирижеру хора необходимо владеть комплексным анализом, позволяющим выявить и сформировать концентрированный идеальный образ, который будет выступать и как внутренняя опора, и как целевая установка для будущей исполнительской практики.

Комплексный анализ включает в себя музыкально-теоретический, вокально-хоровой, дирижерско-исполнительский анализ. Целью такого анализа является выявление, обоснование и обобщение всех выразительных элементов, которые обнаружены в результате тщательного музыкально-теоретического анализа хоровой партитуры и исполнительского анализа (вокального и фортепианного изучения партитуры).

Подобный анализ предполагает глубокое понимание системы средств выразительности в ее связях с исторической эволюцией дирижерско-хорового искусства. Анализ хорового произведения должен учитывать

многочисленные сведения о содержательно-выразительных и формообразовательных возможностях различных сторон и элементов музыки и слова, то есть большой материал, накопленный в области семантики, грамматики, стилистики и исторической эволюции музыкального и поэтического языка.

Основатель Казанской хоровой школы С. А. Казачков считает, что при анализе хоровой партитуры необходимо искать подтекст, который возникает из литературно-поэтического и музыкального контекстов в сложном взаимодействии обоих элементов⁷. При таком подходе к анализу «изнутри» дирижер находит соответствие композиционных решений замыслу.

Время, когда дирижер способен представить хоровое произведение мгновенно, как некий целостный образ, можно считать моментом завершения анализа. При этом, овладев целостным постижением хорового произведения, совершенствуя и шлифуя его во время репетиции, дирижеру время от времени полезно возвращаться к фрагментарному, а порой и к элементарному анализу, уточняя детали, пропорции и т.д.

Итогом проделанной работы является создание исполнительской интерпретации хорового сочинения, которая далее будет выступать и как внутренняя опора, и как целевая установка для исполнительской практики хорового дирижера. Подтверждением служат слова А. М. Пазовского: «Пока пытливая мысль и чуткое сердце

⁷ Казачков, С. А. От урока к концерту [Текст] / С. А. Казачков. – Казань: изд-во Казанского ун-та, 1990. – 344 с.

дирижера не ощутят за нотными знаками живую душу композитора, эти знаки останутся не более, как условным, мертвым шифром. Только после того, как дирижер раскроет для самого себя таящийся в нотной записи авторский замысел, он сможет средствами своего искусства, через вдохновленный им творческий коллектив, зажечь и слушателя»⁸.

Четвертое направление – дирижерское освоение хоровой партитуры. Роль дирижерского показа чрезвычайно важна на всех этапах разучивания партитуры с хором и возрастает по мере выучивания текста хорового произведения, а к моменту концертного исполнения остается единственным способом воздействия на хоровой коллектив. Поэтому в разделе предварительная работа над партитурой дирижерское освоение носит обязательной характер. На данном этапе необходимо не только освоить дирижерские схемы, сетки и определенные виды ауфтактов, необходимо также найти меру и характер дирижерского жеста в опоре на результаты предшествующей работы.

Дирижерское освоение хоровой партитуры включает в себя два этапа: первый – дирижерское управление голосами хоровых партий, второй – управление хоровой фактурой.

На первом этапе хормейстер осуществляет параллельно вокальное исполнение голосов хоровых партий и дирижерское управление реальной звучностью.

⁸ Пазовский, А. М. Записки дирижера [Текст] / А. М. Пазовский. – М.: Советский композитор, 1968. – 559 с.

Здесь выверяются и отрабатываются показы вступлений и снятий, характер певческого дыхания и цезур. Во внимание берется показ темпа и темповой агогики внутри фразы и на стыках разделов; метра, внутридольевой пульсации, ритмического рисунка, фермат; динамики и ее изменений (*crecendo*, *diminuendo*), фразировки, кульминаций; штриха и его изменений.

На втором этапе работа хормейстера опирается на сформированные слуховые представления звучания хорового сочинения и наработанные дирижерские жесты. Руководствуясь результатами комплексного музыкально-теоретического анализа и итоговое интерпретационное решение, студент-хормейстер создает целостную систему дирижерских жестов и мимических средств для решения исполнительских задач, связанных с эмоционально-волевой сферой.

3 этап: Подготовка к репетиционной деятельности

Заключительный раздел предварительной работы дирижера – подготовка к репетиционной деятельности. Он основывается на полученных результатах первого и второго разделов и предполагает создание рабочего исполнительского плана, планирование вокально-хоровой работы и организации репетиционного времени.

Для успешной репетиционной деятельности сначала необходимо выявить вокально-хоровые трудности в разучиваемой партитуре, требующие особого внимания в процессе разучивания хорового произведения:

- интонационные трудности;
- метроритмические трудности;

- трудности в работе над мелодическим и гармоническим строем;
- хоровой баланс;
- трудности по выравниванию тембрового ансамбля в каждой хоровой партии;
- трудности в распределении певческого дыхания каждой хоровой партии;
- штриховые трудности;
- трудности в работе над темпом и агогикой;
- трудности в работе над динамикой и фразировкой;
- тесситурные и регистровые трудности;
- дикционные трудности.

Далее следует перейти к созданию рабочей партитуры – хоровой партитуры, в которую внесены все выявленные в результате целостного анализа сведения, отмечены вокально-хоровые трудности, проставлены такты или цифры для координированной работы дирижера и хористов. Для малоопытного хормейстера наличие рабочей партитуры имеет особое значение.

Завершается предварительная работа дирижера над партитурой составлением репетиционного плана. План репетиционной работы включает в себя: определение основных задач в работе с хором над разучиванием произведения, учет проблемных моментов, нахождение целесообразных репетиционных приемов, способствующих эффективности репетиции, учет уровня и технических возможностей хора. Следует заметить, что план репетиционной работы должен быть кратким и достаточно гибким, позволяющим студенту-хормейстеру быстро реагировать на реальную ситуацию и вносить

изменения в работу по ходу репетиции.

Вопросы для самопроверки:

1. Как осуществляется знакомство с поэтическим текстом хорового сочинения?
2. Назовите способы первого прочтения музыкального материала партитуры.
3. Что включает в себя комплексный анализ хорового произведения?
4. Какова роль дирижерского освоения партитуры?
5. В чем состоит специфика подготовки хормейстера партитуры к разучиванию хором?

РЕПЕТИЦИОННАЯ РАБОТА С ХОРОВЫМ КОЛЛЕКТИВОМ

После всестороннего и тщательного изучения партитуры хорового произведения и его анализа дирижер хора приступает к разучиванию данного произведения с хоровым коллективом.

Этап: Распевание хора

Как показывает хоровая практика целесообразно начинать репетицию с настройки и распевания хора. Распевание хора следует проводить перед началом репетиции, отводя на него не более 10–15 минут, желательно в режиме *a cappella* или при минимальной поддержке инструмента. Время распевания может быть увеличено, что определяется общим тоном участников коллектива. Например, на распевание имеет смысл

потратить больше времени, если хор испытывает усталость после концерта или был длительный перерыв в занятиях, либо репетиция проходит в утреннее время, когда голоса певцов еще не «проснулись».

Хоровое распевание, *во-первых*, это подготовка голосового аппарата певцов, его «разогревание»; *во-вторых*, – формирование и развитие определенных певческих навыков; *в-третьих*, это настройка хора как «инструмента» по мелодическому и гармоническому строю, по ансамблю (унисонному, тембровому), по балансу звучания хоровых партий, по режиму певческого дыхания и т.д., подготавливающая хоровой коллектив к репетиционной работе над хоровыми сочинениями.

Упражнения для распевания продумываются и подбираются хормейстером заранее, в определенной последовательности и с нацеленностью на решение конкретных вокально-хоровых задач. При помощи систематически разработанных вокально-хоровых упражнений дирижер имеет возможность направлять и улучшать звучание, как отдельных хоровых партий, так и всего хора. Количество упражнений, используемых в распевании, и степень их сложности зависят от уровня вокальной подготовки коллектива, конкретного типа репетиции, технических трудностей разучиваемых сочинений. Нецелесообразно часто менять упражнения, т.к. их постоянное присутствие в работе позволяет вырабатывать и закреплять необходимые певческие навыки.

На начальном этапе воспитания хорового коллектива вокальные упражнения нацелены на решение узко

ограниченных задач, в которые входят: освоение навыков певческого дыхания, правильное формирование вокально-хорового звучания, устранение вокальных недостатков у хористов, освоение различных видов вокальной техники. При формировании вокальных навыков в условиях коллективного распевания в первую очередь обращается внимание на тембральные свойства звучания голосов певцов. Критерием правильного звукоформирования для каждого хориста является ощущение «удобности» пения, свободы голосового аппарата, способность «протягивать» звук, однотембровость звучания голоса на всем диапазоне. Хормейстеру важно осознавать, что формирование певческих навыков необходимо осуществлять в центральной зоне голосового диапазона певцов, не выходя за пределы свободно и удобно звучащих тонов. В этот период необходимо обращать внимание хористов на сознательное отношение к приобретению и фиксации вокальных навыков. На последующих этапах воспитания хорового коллектива ведется системная работа по постановке певческого голоса и развитию комплекса вокально-хоровых навыков.

Распевание можно осуществлять по различным вариантам: совместное распевание хорового коллектива, распевание групп голосов, распевание отдельных хоровых партий, индивидуальное распевание.

Процесс распевания начинается с демонстрации (проигрывания или пропевания) вокально-хорового упражнения дирижером, затем подробно объясняется его построение (интервалика, размер, ритм), ставятся

вокально-технические задачи, после этого задается тон и по управлению дирижера хор приступает к пению.

Хоровое распевание включает в себя такие виды упражнений, как:

1) *упражнения унисонно-октавного порядка* и их схемы:

- а) $\left. \begin{array}{l} C - A \\ T - B \end{array} \right\} \rightarrow$ унисонные
- б) $\left. \begin{array}{l} C - A \\ T - B \end{array} \right\} \rightarrow$ унисонно-октавные
- в) $\begin{array}{l} A - T \rightarrow \text{унисонные} \\ C - B \rightarrow \text{унисонно-октавные} \end{array}$

Примеры упражнений унисонно-октавного порядка



Нотный пример 1



Нотный пример 2

Allegro

Нотный пример 3

Allegretto

Нотный пример 4

Allegretto

Нотный пример 5

Allegro



Нотный пример 6

Allegretto



Нотный пример 7



Нотный пример 8

Andantino



Нотный пример 9



Нотный пример 10

Allegro

Нотный пример 11

Allegretto

Нотный пример 12

Moderato

Нотный пример 13

Нотный пример 14

Andante

Нотный пример 15



Нотный пример 16

Хоровые распевания унисонного и унисонно-октавного порядка рекомендуется начинать со среднего регистра хоровых партий, как наиболее способствующего естественному нормальному образованию звука, и постепенно вести их в хроматическом восходящем порядке к верхнему регистру, а затем в нисходящем – к нижнему. Пение должно осуществляться в заданном динамическом оттенке.

Предлагаем последовательность работы над упражнениями данного вида:

- пение «закрытым ртом» – как наиболее удобный прием для собирания звука, при котором каждый певец может с наибольшей точностью направлять свой звук. Однако необходим слуховой контроль за направлением звучности, так как попадание звука в носовую полость влечет за собой появление «носового» или «гнусавого пения»;

- пение на открытые гласные звуки; рекомендуется определенная последовательность гласных: А-Э-И-О-У и У-О-И-Э-А. При исполнении гласных необходимо

наблюдать за правильным выполнением артикуляции и правильной атакой звука;

- пение на отдельные слоги, составленные с применением одного согласного звука (Ма-мэ-ми-мо-му, Ла-..., Та-..., Ба-... и т.д.) и в различных комбинациях двух согласных звуков: звонкого и глухого (например, Да-дэ-ди-до-ду и Та-тэ-ти-то-ту), двух звонких (Бра-брэ-бри-бро-бру). В данном случае необходимо следить за правильной артикуляцией, четким произношением и атакой звука.

После того, как будет проведено унисонное или унисонно-октавное распевание, следует перейти к двух- или трехголосным упражнениям, которые позволяют постепенно включить каждого певца хора в гармоническое общехоровое звучание.

2) *двух- и трехголосные упражнения* и их схемы:

- | | | | |
|----|---|--------------------------------|--|
| а) | $\left. \begin{array}{l} C - A \\ T - B \end{array} \right\}$ | \rightarrow | терции |
| б) | $\left. \begin{array}{l} C - A \\ T - B \end{array} \right\}$ | \rightarrow | сексты |
| в) | $\begin{array}{l} C - A \\ T - B \end{array}$ | \rightarrow
\rightarrow | унисонно-октавные секстаккорды
терции |

Примеры двух- и трехголосных упражнений

Example 17 is a two-voice exercise in 3/4 time. The treble clef part begins with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef part begins with a quarter note G3, followed by a quarter rest, then a quarter note A3, and a quarter note B3. The exercise continues with chords and rests in both staves.

Нотный пример 17

Example 18 is a two-voice exercise in 3/4 time. The treble clef part features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter rest. The bass clef part features a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) followed by a quarter rest. The exercise continues with chords and rests in both staves.

Нотный пример 18

Example 19 is a two-voice exercise in 2/4 time. The treble clef part features a series of sixteenth notes: G4, A4, B4, G4, A4, B4, G4, A4, B4, G4, A4, B4. The bass clef part features a series of sixteenth notes: G3, A3, B3, G3, A3, B3, G3, A3, B3, G3, A3, B3. The exercise continues with chords and rests in both staves.

Нотный пример 19

Example 20 is a two-voice exercise in 3/4 time. The treble clef part begins with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef part begins with a quarter note G3, followed by a quarter rest, then a quarter note A3, and a quarter note B3. The exercise continues with chords and rests in both staves.

Нотный пример 20

Example 21 is a two-voice exercise in 3/4 time. The treble clef part begins with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef part begins with a quarter note G3, followed by a quarter rest, then a quarter note A3, and a quarter note B3. The exercise continues with chords and rests in both staves.

Нотный пример 21

3) гармонические упражнения

Если упражнения унисонного и унисонно-октавного порядка являются горизонтальной настройкой хора, то гармонические упражнения направлены на настройку хоровой вертикали. Практика показывает особую целесообразность гармонического хорового воспитания только *a cappella*.

Примеры гармонических упражнений



Нотный пример 22



Нотный пример 23

Каждый вид упражнений имеет свои определенные цели и задачи, поэтому при распевании хора рекомендуется использование всех видов упражнений. Вокально-хоровые упражнения нацелены в первую очередь на развитие определенных технических навыков, но при этом необходимо осознавать, что каждое упражнение является фрагментом музыки и должно исполняться интонационно выразительно и музыкально.

Этап: Задавание тона

Среди многочисленных обязанностей дирижера хора задавание тона имеет свое особое место. Правильно задать тон – это значит ввести хоровой коллектив в тональность произведения и организовать помощь в «приеме» тона каждой из хоровых партий. Интонационно чистое, спокойное и уверенное умение дирижером задавание тона определяет интонационную точность дальнейшего исполнения хором сочинения.

В хоровой практике дирижерами применяются различные методы задавания тона. Одни, выходя на эстраду и становясь на дирижерское место, задают тон непосредственно перед хоровым коллективом. Другие обходят хоровой коллектив или проходят между отдельными голосовыми группами и в это время по несколько раз задают тон. Как показывает опыт многих хоровых дирижеров, преимущество остается за первым методом.

Задавание тона возможно следующими способами: голосом дирижера с помощью камертона и с помощью фортепиано или другого инструмента. При исполнении хором произведений *a cappella* желательно задавать тон голосом, пользуясь камертоном. Камертон используется как на репетициях, так и в концертном выступлении. Технический процесс работы с камертоном требует следующих умений: дирижер, приведя в колебательное состояние вилки камертона и воспринимая полученный звук камертона на слух, уверенно и точно передает голосом звуковую высоту, задерживаясь на ней непродолжительное время. Затем, окружает его двумя

звуками (например, б.3 вверх и м.3 вниз) и определяет тонику произведения, необходимый звук или аккорд, с которого начинается хоровое сочинение. При распределении порядка звуков начального аккорда произведения по отдельным хоровым партиям дирижер в первую очередь обращает внимание на те партии, которые должны принять основной тон аккорда, далее задает тон терции и затем квинты основного аккорда.

В настоящее время в практике используются способы задавания тона (на различных инструментах, чаще – фортепиано) как для хоровых произведений *a cappella*, так и произведений с сопровождением.

Этап: Разучивание хорового произведения с хором

Следует заметить, что репетиционный процесс довольно продолжительный и сложный, охватывающий различные стороны изучения музыкального материала. Репетиционный режим, формы и методы репетиционной работы с хором могут быть самыми разнообразными и выбираются в зависимости от особенностей изучаемого репертуара, от индивидуальности и квалификации дирижера, от условий труда хорового коллектива, от уровня подготовки данного хора и других обстоятельств.

Для организации системной репетиционной работы над хоровыми произведениями студенту-хормейстеру необходимо знать следующую классификацию хоровых репетиций:

а) *по составу исполнителей:*

- репетиции по голосам хоровых партий (сопрано, альты, тенора, басы);

- репетиции по группам (женский состав, мужской состав или первые голоса, вторые голоса);

- сводные репетиции (общехоровые, с концертмейстером, с оркестром или другими составами исполнителей);

б) *по этапам работы над репертуаром:*

- репетиции предварительного разбора (знакомство с произведением, чтение с листа, первичный анализ);

- репетиции детальной работы над хоровым произведением;

- репетиции по «впеванию» хорового произведения;

в) *по характеру деятельности:*

- рабочие;

- прогонные;

- генеральные.

Следует заметить, что репетиционная работа основывается на результатах предварительной работы дирижера над хоровой партитурой. Весь многосторонний и многообразный репетиционный процесс условно делится на следующие основные фазы репетиционной работы:

- 1) эскизная или начальная;

- 2) технологическая или подготовительная;

- 3) художественная или заключительная.

Рассмотрим каждую из предложенных фаз подробно.

Целью эскизной или начальной фазы является общее ознакомление хорового коллектива с произведением. Дирижер предваряет начало музицирования вводной краткой и информативной беседой, в которой сообщает о содержании произведения, раскрывает основной художественный образ, музыкальные и текстовые

особенности данного произведения и т.д.

Следующий шаг – исполнение хоровой партитуры на фортепиано самим дирижером или аудио-демонстрация. Исполнение партитуры на фортепиано должно соответствовать исполнительской интерпретации, созданной в результате предварительной работы дирижера. После этого произведение «читается с листа» всем хоровым коллективом 1–2 раза. Таким путем хоровой коллектив получает первичное представление о произведении.

Вторая технологическая фаза предусматривает кропотливую, детальную, трудоемкую работу по изучению хоровой фактуры. Сначала рекомендуется сольфеджирование по хоровым партиям (при наличии в партитуре *divisi* каждая партия сольфеджируется отдельно). Дирижер обращает свое внимание и внимание исполнителей на правильную и точную интонацию, ритмическую четкость. Далее рекомендуется общехоровое сольфеджирование хорового произведения, однако, при совместном сольфеджировании возникает «фонетическая разноголосица», которая не позволяет певцам слышать друг друга. В данном случае эта существенная сторона репетиционной работы может быть восполнена пропеванием каждой партии единого слога, например, «лю», «лѐ», «та», «ди» и подобных им слогов, способствующих правильной атаке звука.

Закончив эту сторону изучения хоровой партии, следует перейти к ее изучению в союзе с поэтическим текстом. На данном этапе дирижеру необходимо обращать внимание на правильное единообразное звукообразование,

следить за тембровой слитностью каждой хоровой партии, за ясностью произношения как отдельных согласных звуков, так и слогов, и целых текстовых фраз. Параллельно с этой работой осуществляется работа по выравниванию общей звучности, сглаживанию регистров, отработке певческой атаки и штрихов, динамики, музыкальной фразировке и т.д.

Проведя детальную работу по партиям, хормейстер переходит к «склеиванию» всех элементов в единую общехоровую звучность, регулируя ее в соотношении с исполнительским замыслом, переходя к художественной фазе разучивания произведения. На данном этапе работы дирижер ведет тщательную работу над мелодическим и гармоническим строем, работает над всеми видами хорового ансамбля (метроритмическим, темповым и агогическим, динамическим, штриховым, тембровым, ансамблем хора и сопровождения, ансамблем хора и солиста). Одновременно осуществляется работа над налаживанию взаимосвязей между содержанием хорового произведения и формой его исполнения. Именно этот творческий процесс по созданию художественного образа является самым интересным и ответственным моментом, где раскрываются «ум и душа» дирижера. По мнению А. А. Егорова, на данном этапе дирижер подобен «живописцу-художнику, выбирая любые хоровые и свободно распоряжаясь ими, создает надолго запоминающиеся художественные образы»⁹.

⁹ Егоров, А. А. Теория и практика работы с хором [Текст] / А. А. Егоров. – Л.: Музгиз, 1951. – 238 с.

Завершается весь репетиционный процесс заключительной или генеральной репетицией, где подводятся итоги, проверяются достигнутые результаты технической подготовки и художественная зрелость исполнения. Цель заключительной репетиции – репетиция концертного выступления, так называемый «прогон», на котором определяется хронометраж каждого произведения и всей программы, утверждается порядок хоровых произведений в концертной программе, определяется точное местоположение хорового коллектива и других исполнителей (солистов, концертмейстера, ансамбля, оркестра) на сцене, отрабатывается вход и выход исполнителей.

Вопросы для самопроверки:

1. Охарактеризуйте этап распевания хора и выявите его значение в работе с коллективом.
2. Какие вокально-хоровые задачи решаются в ходе отработки упражнений?
3. Назовите способы задавания тона. В чем состоит их отличие?
4. Какова классификация хоровых репетиций?
5. Охарактеризуйте фазы репетиционной работы.

КОНЦЕРТНОЕ ВЫСТУПЛЕНИЕ

Завершающим этапом работы дирижера и хорового коллектива, конечным результатом всех предшествующих усилий является концерт. К. П. Кондрашин отмечает, что из всех этапов работы дирижера концерт самый приятный, по его мнению – это «пожинание плодов»¹⁰.

Хоровое пение – это коллективный вид исполнения, требующий руководителя, роль которого заключается в координировании и объединении устремлений хористов в единое целое. Сам хор обладает большой инерцией, чтобы сдвинуть его с «мертвой точки» (С. А. Казачков), нужен сильный творческий импульс, который должен исходить от дирижера и чем сильнее и ярче будет импульс, чем убедительнее будет дирижерская трактовка, тем быстрее возникнет художественно-исполнительская инициатива хора.

Исполнительские переживания рождаются и развиваются у дирижера и хора задолго до концертного выступления во время репетиционной работы. Действия творческих сил дирижера и хора в концерте, имеют свои особенности, отличные от их проявлений на репетициях. Общеизвестны случаи, когда яркие результаты, достигнутые в репетиционной работе, затем не реализуются в условиях концерта. Публичные выступления всегда оцениваются со стороны других людей, которые могут повысить или понизить самооценку

¹⁰ Кондрашин, К. П. Мир дирижера (Технология вдохновения) [Текст] / К. П. Кондрашин. – Л.: Музыка, 1976. – 192 с.

исполнителя. В условиях концертного выступления студента-хормейстера помимо публики оценивает квалификационная комиссия, что создает дополнительное психологическое напряжение.

Поэтому, считаем необходимым обратить внимание именно на психологическую подготовку студента-хормейстера к концертному выступлению, которая заключается в преодолении следующих барьеров концертного исполнения, выделенных С. А. Казачковым¹¹.

Барьер обыденности знаком всем исполнителям. Переход к концертному состоянию, требующему приподнятости, обостренного музыкально-поэтического воображения и чувства очень непрост. Нужно научиться отстранять себя от обыденности и настраиваться на высокую концертную атмосферу. Например, для дирижера К. П. Кондрашина в день концерта: «Важно только быть одному и привести себя в особое состояние – готовиться к действию. Перед непосредственным же выходом на эстраду, мне нужно включиться в мир предстоящих звуков первого исполняемого произведения»¹².

Так как дирижер ответственен не только за себя, но и за коллектив, то для хора также необходима творческая настройка, таковой является тщательная распевка непосредственно перед концертом. Ее цель – сосредоточить внимание хора, разогреть воображение и чувства, укрепить исполнительскую волю, напомнить о

¹¹ Казачков, С. А. От урока к концерту [Текст] / С. А. Казачков. – Казань: изд-во Казанского ун-та, 1990. – С. 323-327.

¹² Кондрашин, К. П. Мир дирижера (Технология вдохновения) [Текст] / К. П. Кондрашин. – Л.: Музыка, 1976. – 192 с.

наиболее ответственных и трудных местах в программе, приспособиться к акустике зала, провести настройку хорового строя, ансамбля, режима дыхания. Задача дирижера – предельно сосредоточить коллектив перед выходом на эстраду.

Стартовый барьер. Общеизвестно, как трудно начинать исполнение концертной программы. Период с момента подготовки к выходу и до начала звучания хорового произведения проходит в нарастающей внутренней мобилизации душевных сил всех исполнителей. Создается инерция молчания и внутренней сосредоточенности, от которой обычно трудно перейти к действию. Дирижеру, прежде чем начать дирижировать, нужно «включить» себя в верное музыкально-психологическое состояние, которое было найдено в предварительной работе. Внутренняя настройка дирижера в самый начальный момент – от заданного тона произведения и до ауфтакта к началу исполнения характеризуется воссозданием в памяти целостного характера звучания, окрашенного в эмоциональный тон, свойственный данному произведению. Этот тон мы воспринимаем как настроение, состояние, атмосферу.

Однако малоопытный дирижер достаточно трудно вводит себя в мир музыкально-художественных образов еще до момента звучания музыки. В данном случае, студенту-хормейстеру необходимо, во-первых, во время предварительной работы над хоровой партитурой находить больше ассоциаций, вызывающих творческое состояние; во-вторых, во время репетиционной работы упражняться в преодолении стартового барьера.

Барьер застенчивости. В процессе перевоплощения есть особо трудный момент, возникающий при переходе из своего «Я» в музыкально-поэтический образ. Сколько хоровых певцов и дирижеров, не умея преодолеть барьер застенчивости, стеснительности на пути к перевоплощению поют и дирижируют ниже своих возможностей. Застенчивость обычно проходит с исполнительским опытом, для ее преодоления можно посоветовать следующее:

- быть готовым к концерту на 200 % в знании партитуры;

- выходя к хору, помнить, в чьих руках судьба музыки и хора;

- не фиксировать внимание на собственной особе;

- не фиксировать внимание на неудачах и случайных ошибках;

- не анализировать то, что уже прозвучало, т. к. такой анализ в концерте разрушает художественную целостность исполнения.

Барьер усталости. Как бы удачно не шел концерт, у хора наступает момент усталости: недостаточно чисто выстроился сложный аккорд, какая-то партия смазала вступление, кое-где не прозвучали крайние звуки верхнего или нижнего регистра и т.п. Обычно усталость возникает во второй половине концерта (после исполнения кульминационного, сложного произведения). Вот почему в этом месте программы целесообразно исполнять произведения нетрудные, удобные по фактуре, хорошо впетые.

Несмотря на то, что концертное выступление для

дирижера является результатом проделанной работы, оно ни в коем случае не должно превращаться в механическое воссоздание заученного на репетициях. В концерте постоянно присутствуют элементы импровизации. Дирижер во время выступления как бы раздваивается: с одной стороны, он лидер, обеспечивающий реализацию отрепетированной музыки, с другой – творец, который ощущает музыку, как бы знакомясь с ней первый раз, то есть создающий ощущение сиюминутного рождения произведения.

Средствами воздействия дирижера на хоровой коллектив в момент концертного выступления являются дирижерский жест, взгляд и пантомимика. Так как в специальной литературе дирижерскому жесту уделяется достаточное внимание, поэтому в наших рекомендациях, считаем необходимым, обратить внимание студента-хормейстера на то, что жест и музыка взаимообусловлены, то есть музыка определяет выразительность дирижерского жеста, жест конкретизирует сущность музыки, помогает раскрыть ее смысл.

Дирижерская практика имеет достаточно примеров, когда жесты хормейстера при всей их отточенности могут оказаться неясными по смыслу, если они не освещены выразительным взглядом, мимикой и пантомимой. Взгляд дирижера является визуальным контактом с исполнителями, без которого невозможно добиться тонкого и глубокого понимания намерений дирижера со стороны коллектива. Взгляд дирижера, обладающий волевой силой, должен использоваться осмотрительно, в нужный момент, в определенном направлении, не сковывая и не подавляя

исполнителей. Он может быть направлен на весь коллектив, на одну какую-либо группу, хоровую партию, солиста или концертмейстера.

Мимика для дирижера также является средством управления: его лицо отражает и передает исполнителям чувства и переживания, которые испытывает дирижер. У опытного музыканта мимика возникает как естественное проявление эмоциональности, как отклик на его внутренние переживания. Воспитать выразительность мимики нелегко, при малоподвижном и скованном от природы лице необходимо отрабатывать отдельные элементы лицевой выразительности, знать, какими мимическими движениями можно достигнуть того или иного выражения лица. Особо следует заметить, что для хорового дирижера недопустимо, чтобы его лицо выражало растерянность, испуг, замешательство, недовольство или какие-либо иные состояния, не связанные непосредственно со смыслом и характером исполняемой музыки.

Пантомимика (выразительность корпуса) также связана с выражением определенного эмоционального состояния. Например, движение корпуса в сторону предмета (объекта) выражает физическое усилие, откидывание тела назад – соответственно, ослабление. Опытными дирижерами замечено, что эстетически оправданные движения дирижерского корпуса и головы усиливают выразительность дирижерского жеста. Так, например, в момент показа нарастания динамики, воодушевления постепенное распрямление корпуса с небольшим отклонением назад усиливает эффект; небольшое скручивание

корпуса с незначительным наклоном вперед позволяет усилить передачу затаенного, скованного, концентрированного, интимного состояния. Голова, несколько откинута назад свидетельствует о гордости, радостных чувствах, мечтательности; наклоненная набок – о кокетстве, умилении, легкой задумчивости; слегка опущенная на грудь – передаем чувства грусти, раздумья, смирения.

Заметим, что выразительный диапазон всех средств дирижерской выразительности весьма широк и выбор того или иного средства определяется целесообразностью и соответствием стилю, жанру, характеру конкретного произведения.

Вопросы для самопроверки:

1. Как преодолеть барьер обыденности в концертном выступлении?
2. Что такое стартовый барьер и каковы способы его преодоления?
3. Назовите способы преодоления барьера застенчивости у дирижера.
4. Как справиться с барьером усталости коллектива во время концерта?
5. Дайте характеристику средствам воздействия дирижера на хоровой коллектив в момент концертного выступления.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арчажникова, Л. Г. Профессия – учитель музыки [Текст]: книга для учителя / Л. Г. Арчажникова. – М.: Просвещение, 1984. – 111 с.

2. Безбородова, Л. А. Дирижирование [Текст]: учебник для студентов педагогических учебных заведений и музыкальных колледжей / Л. А. Безбородова. – М.: Флинта, 2017. – 288 с.

3. Богданова Т. С. Основы хороведения [Текст]: учебное пособие / Т. С. Богданова. – Минск: БГПУ, 2009. – 132 с.

4. Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово: Часть 1. Ритмика [Текст] / В. А. Васина-Гроссман. – М.: Музыка, 1972. – 151 с.

5. Верхолаз, Р. А. Вопросы методики чтения нот с листа [Текст] / Р. А. Верхолаз. Под ред. Т.Л. Беркман. – М.: Издательство академии педагогических наук РСФСР, 1960. – 45 с.

6. Вишнякова, Т. П. Основы хорового дирижирования [Текст]: учеб.-метод. пособие / Т.П. Вишнякова, Н. М. Лебедева, О. О. Юргенштейн. – СПб.: Астерион, 2008. – 54 с.

7. Вишнякова, Т. П. Практика работы с хором [Текст] / Т. П. Вишнякова, Т. В. Соколова. – СПб.: Астерион, 2008. – 52 с.

8. Дашанова, Н. А. Основы хороведения: учебное пособие [Текст] / Н.А. Дашанова. – Казань: ТГГПУ, 2008. – 61 с.

9. Дирижерско-хоровое образование: история и современность [Текст]: Материалы международной научно-практической конференции, посвященной 100-летию со дня рождения К. Б. Птицы / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. – 134 с.

10. Дмитриевский, Г. А. Хороведение и управление хором [Текст] / Г. А. Дмитриевский. – 8-е издание, стереотип. – М.: Планета Музыки, 2020. – 112 с.

11. Дыганова Е. А., Шириева Н. В. Самостоятельная подготовка студента-музыканта к вокально-хоровой работе в школе: учебное пособие для студ. высш. учеб. Заведений [Текст] / Е. А. Дыганова, Н. В. Шириева. – Казань: ООО ПК «Астор и Я», 2016. – 122 с.

12. Дыганова, Е. А. Самостоятельная работа студентов по выполнению аннотаций на вокально-хоровые произведения [Текст]: методические рекомендации / Е. А. Дыганова. – Казань: ТГГПУ, 2010. – 28 с.

13. Дыганова, Е. А. Формирование самообразовательной компетенции будущего учителя музыки в процессе освоения дирижерско-хоровых дисциплин [Текст] / Е. А. Дыганова // Образование и саморазвитие. – 2011. – № 4 (26). – С. 17–22.

14. Егоров, А. А. Теория и практика работы с хором [Текст] / А. А. Егоров. – Л.: Музгиз, 1951. – 238 с.

15. Ержемский, Г. Л. Дирижеру XXI века: психолингвистика профессии [Текст] / Г. Л. Ержемский. – Санкт-Петербург: ДЕАН, 2007. – 239 с.

16. Живов, В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения [Текст]: учеб. пособие для СПО / В. Л. Живов. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Издательство Юрайт, 2019. – 118 с.

17. Живов, В. Л. Хоровое исполнительство [Текст]: Теория. Методика. Практика: учеб. пособие для студ. высш. учебн. Заведений / В. Л. Живов. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 272 с.

18. Иванов–Радкевич, А. П. О воспитании дирижера [Текст] / А. П. Иванов-Радкевич. – М.: Музыка, 1973. – 79 с.

19. Иконникова, Л. Н. Интерпретаторская культура хорового дирижера [Текст] / Л. Н. Иконникова; науч. ред. Ю. Д. Златковский. – Минск: Изд. центр БГУ, 2005. – 143 с.

20. Искусство хорового пения [Текст] / Л. М. Андреева, М. А. Бондарь, В. С. Локтев, К. Б. Птица. – М.: Музгиз, 1963. – 143 с.

21. Казачков, С. А. О дирижерско-хоровой педагогике [Текст] / С. А. Казачков // Музыкальное исполнительство. – М.: Музыка, 1970. – Вып. 6. – С.120–143.

22. Казачков, С. А. Дирижер хора – артист и педагог [Текст] / С. А. Казачков. – Казань: Казан. гос. консерватория, 1998. – 308 с.

23. Казачков, С. А. От урока к концерту [Текст] / С. А. Казачков. – Казань: изд-во Казанского ун-та, 1990. – 344 с.

24. Канерштейн, М. М. Вопросы дирижирования [Текст] / М. М. Канерштейн. – М.: Музыка, 1972. – 256 с.

25. Кондрашин, К. П. Мир дирижера (Технология вдохновения) [Текст] / К. П. Кондрашин. – Л.: Музыка, 1976. – 192 с.

26. Кондрашин, К. П. О дирижерском искусстве [Текст] / К. П. Кондрашин. – Л.: Советский композитор, 1970. – 151 с.

27. Краснощеков, В. И. Вопросы хороведения [Текст] / В. И. Краснощеков. – М.: Музыка, 1969. – 300 с.

28. Кремлев Ю. А. О роли разума в восприятии произведений искусства / Ю. А. Кремлев. – М.: Музыка, 1970. – 72 с.

29. Кремлев, Ю. А. Выразительность и образность музыки [Текст] / Ю. А. Кремлев. – М.: Музгиз, 1962. – 52 с.

30. Кузнецов, Ю. М. Практическое хороведение. Учебный курс хороведения [Текст] / Ю. М. Кузнецов. – М.: 2009. – 158 с.

31. Кузнецов, Ю. М. Экспериментальные исследования эмоциональной выразительности хора [Текст] / Ю. М. Кузнецов. – М., 2007. – 198 с.

32. Левандо, П. П. Хоровая фактура [Текст]: монография / П. П. Левандо. – Л.: Музыка, 1984. – 124 с., нот.

33. Лобанова, М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность [Текст] / М. Н. Лобанова. – М.: Сов. композитор, 1990. – 312 с.

34. Лобачева, Е. А. Хор и хороведение [Текст] / Е. А. Лобачева. – М.: Музыка, 1964. – 63 с.

35. Локшин Д. Л. Замечательные русские хоры и их дирижеры [Текст] / Д. Л. Локшин. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. – 213 с.

36. Мазель, Л. А. Вопросы анализа музыки [Текст] / Л. А. Мазель. – М.: Советский композитор, 1991. – 376 с., нот.

37. Малько Н. А. Основы техники дирижирования [Текст] / Н. А. Малько. – М.: Композитор, 2015. – 252 с.

38. Медынь, Я. Г. Методика преподавания дирижерско-хоровых дисциплин [Текст] / Я. Г. Медынь. – М.: Музыка, 1978. – 135 с., нот.

39. Мосери, Дж. Маэстро и их музыка . Как работают великие дирижеры [Текст] / Дж. Мосери. – М.: МИФ, 2018. – 280 с.

40. Музыкальный энциклопедический словарь [Текст] / Гл. ред. Г. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.: ил.

41. Мусин, И. А. О воспитании дирижера: Очерки [Текст] / И. А. Мусин. – Л.: Музыка, 1987. – 247 с., нот.

42. Мюнш, Ш. Э. Я – дирижер [Текст] / Ш. Э. Мюнш. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. – 93 с.

43. Наумченко, И. Л. Самостоятельный учебный труд студентов [Текст] / И. Л. Наумченко. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1983. – 148 с.

44. Никольская-Береговская, К. Ф. Русская вокально-хоровая школа: От древности до XXI века [Текст]: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / К. Ф. Никольская-Береговская. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 304 с.: ноты.

45. Ольхов, К. А. О дирижировании хором [Текст] / К. А. Ольхов. – Л.: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 108 с.

46. Осеннева, М. С. Хоровой класс и практическая работа с хором [Текст]: учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений / М. С. Осеннева, В. А. Самарин. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 192 с.

47. Пазовский, А. М. Записки дирижера [Текст] / А. М. Пазовский. – М.: Советский композитор, 1968. – 559 с.

48. Пигров, К. К. Руководство хором [Текст] / К. К. Пигров. – М.: Музыка, 1964. – 220 с.

49. Попов, С. В. Организационные и методические основы работы самодеятельного хора [Текст] / С. В. Попов. – М.: Музгиз, 1961. – 123 с., нот.

50. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика [Текст]: учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений / Д. К. Кирнарская, Н. И. Киященко, К. В. Тарасова и др.; Под ред. Г. М. Цыпина. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 368 с.

51. Птица К. Б. Очерки по технике дирижирования хором [Текст] / К. Б. Птица. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2010. – 186 с.

52. Рачина, Б. С. Педагогическая практика: подготовка педагога-музыканта [Текст] / Б. С. Рачина. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2015. – 512 с.

53. Роганова И. В. Проблемы строя. Пение а саррелла. Интонационные упражнения для старших хоровых и молодежных любительских коллективов [Текст] / И. В. Роганова. – СПб: Композитор. – 32 с.

54. Романовский, Н. В. Хоровой словарь [Текст] / Н. В. Романовский. – М.: Музыка, 2000. – 230 с.
55. Руднева А. В. Русский народный хор и работа с ним [Текст] / А. В. Руднева. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. – 86 с., нот.
56. Самарин В. А. Хороведение [Текст] / В. А. Самарин. – М.: Музыка, 2011. – 320 с.
57. Семен Казачков: Хоровой век: Статьи. Письма. Воспоминания [Текст]. – Казань: Казан. гос. консерватория 2009. – 427 с.
58. Семенюк, В. О. Хоровая фактура. Проблемы исполнительства [Текст] / В. О. Семенюк. – М.: Композитор, 2008. – 328 с.
59. Современный хормейстер [Текст]: сборник статей / Составитель И. В. Роганова. – СПб: Композитор, 2014. – 132 с.
60. Соколов, В. Г. Работа с хором [Текст] / В. Г. Соколов. – М.: Советская Россия, 1964. – 152 с.
61. Соколова Т. В. Практика работы с хором [Текст]: Учебное пособие: для студентов по направлению «Хоровое дирижирование» / Т. В. Соколова, Т. П. Вишнякова. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2018. – 112 с.
62. Уколова, Л. И. Дирижирование [Текст]: учебное пособие / Л. И. Уколова. – М.: Юрайт, 2017. – 207 с.
63. Хоровое дирижирование и чтение хоровых партитур [Текст]: учеб.-метод. пособие / Т. И. Позднякова. – Иркутск : Изд-во ВСГАО, 2013. – 92 с.
64. Чесноков, П. Г. Хор и управление им: пособие для хоровых дирижеров [Текст] / П. Г. Чесноков. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 224 с.

65. Шохин, К. В. Содержание и форма в искусстве. – М.: Советская Россия, 1962. – 64 с.

66. Яковлев, А. В. Физиологические закономерности певческой атаки [Текст] / А. В. Яковлев. – Л.: Музыка, 1971. – 64 с., нот.

Приложение

**ФРАГМЕНТЫ РАБОТ ВЕДУЩИХ ДИРИЖЕРОВ -
ПЕДАГОГОВ, КОТОРЫЕ МОГУТ ЯВИТЬСЯ
РУКОВОДСТВОМ ПО САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ
ПОДГОТОВКЕ СТУДЕНТА-МУЗЫКАНТА К
ПРАКТИЧЕСКОЙ РАБОТЕ С ХОРОМ**

С. А. Казачков

О ДИРИЖЕРСКО-ХОРОВОЙ ПЕДАГОГИКЕ¹³

<...> Специфика дирижерско-хорового образования заключена в том, что молодой музыкант к моменту окончания консерватории в силу объективного положения вещей еще не является профессиональным дирижером, а лишь кандидатом в таковые. Это происходит потому, что дирижер, в отличие от пианиста, скрипача, виолончелиста и т. д., в процессе обучения по существу оторван от своего инструмента (хора, оркестра). <...>

Нам предстоит готовить музыкантов, дирижеров хора, способных развивать современную культуру в направлении, отвечающем интересам и задачам построения нового общества. В конечном счете это должны быть широко образованные музыканты, прекрасно владеющие основами своей специальности, понимающие свою миссию и любящие свое дело. Как строители новой культуры, они будут отличаться динамизмом, стремлением к созиданию, чувством нового и готовностью к борьбе со всем, что мешает движению вперед. <...>

¹³ Печатается по: Казачков, С. А. О дирижерско-хоровой педагогике [Текст] // Музыкальное исполнительство. - М.: Музыка, 1970. – Вып. 6. – С.120-143.

В учебно-воспитательной работе мы руководствуемся принципами связи теории с практикой, связи школы с жизнью, сознательности обучения и преемственного развития. Принципы эти общеизвестны и общеприняты в нашей педагогике. <...> Связь теории с практикой и школы с жизнью мы считаем наиважнейшим и наипервейшим условием успешного обучения и воспитания. Эта связь в дирижерской педагогике имеет тенденцию нарушаться, прерываться, так как будущий дирижер учится исполнительству по существу в отрыве от своего «инструмента» – хора (об этом уже говорилось выше). Сделать указанную связь не случайной, а постоянной, прочной и органичной – такова наша задача. В основу ее осуществления мы кладем три взаимосвязанных и взаимодополняющих фактора: активно концертирующий хоровой класс (учебно-концертный хор), максимальное приближение работы индивидуальных классов по специальности к условиям реального дирижерского исполнения и непрерывную самостоятельную практику студентов в постоянно действующем самодеятельном хоре.

Как же все это воплощается в конкретной учебно-воспитательной работе?

Хоровой класс – основа и центр учебно-воспитательной работы дирижерско-хорового факультета. С этой целью он организуется как профессиональный хор, от которого может отличаться лишь качеством голосов. Возглавлять класс должен высококвалифицированный дирижер, музыкант, мастер хорового пения, личность, способная в совокупности всех своих качеств сплотить хор как творческий коллектив, наладить образцовую

профессиональную дисциплину, увлечь искусством хорового исполнения и научить этому искусству. <...>

Хоровой класс ведет систематическую концертную работу с посильной нормой концертов (не более четырех и не менее двух в месяц), но значительную по своему художественно-исполнительскому качеству, по своему влиянию на музыкальную культуру города, области или республики. Это обстоятельство – решающее с точки зрения излагаемой нами идеи.

Как бы мы ни пытались поднять уровень работы хорового класса, его учебно-репетиционную культуру, его исполнительское мастерство, наконец, воспитательное воздействие на участвующих в нем будущих дирижеров хора, – усилия эти не дадут желанного результата, если мы не подчиним всю работу задачам концертно-пропагандистской деятельности.

Хоровой класс, организованный как закрытая лаборатория, где учатся «работать с хором», – есть фикция с точки зрения этой самой учебы. Ни студенты, ни их руководители не смогут в подобных условиях заметить и понять главное, что составляет сущность музыкально-исполнительского процесса.

Концерт, встреча со слушателем ставит все на свои места, проясняет ошибки и недочеты, утверждает в истинном, приводит в гармонию главное и побочное, целое и детали, делает ясной перспективу дальнейшей творческой работы. К концерту нужно готовиться тщательно и серьезно, чтобы сделать его праздником для аудитории и исполнителей.

Обычно это и удается, если дирижер и хор отдадут достижению данной цели все свои помыслы и силы. Правильно и серьезно настроенный хор, регулярно выступающий в концертах, чувствует слушателя на каждой репетиции, ощущает атмосферу концертного зала задолго до выхода на эстраду. Выход этот всегда насыщен для публики взволнованным ожиданием прекрасного, значительного и радостного творческого события. И если оно свершилось, хор бывает сторицей вознагражден за все труды и волнения, связанные с подготовкой к концерту. Награда эта – приподнятое настроение, воцаряющееся в зале, где звучит истинная музыка, выражение взволнованной радости, которой светятся лица. В такие моменты сидящим в зале кажется, что они стали добрее, талантливее, справедливее, разумнее. Это и есть функция настоящего искусства; этому и учатся участники хора. Такую науку (нужно ли доказывать, сколь первостепенно она важна для будущих дирижеров) нельзя почерпнуть ни из книг, ни из классных занятий с самым лучшим педагогом, ни из дирижерской практики в хоровом классе закрыто-лабораторного, строго учебного типа.

Но вот концерт окончен. На следующий день хор собрался на очередную репетицию, и опять начинаются горячие поиски, трудная, подчас изнуряющая работа, полная драматизма борьба за совершенство. <...> Эта трудная, творчески напряженная работа окупается для молодых музыкантов пользой, которую она им приносит.

В хоровом классе, поставленном на таких основах, будущие дирижеры приобретут профессиональные навыки пения в хоре, вокально-хоровую исполнительскую

культуру; понимание самой сути хорового пения как искусства, практического значения его этических и эстетических основ; широкое и фундаментальное знакомство с хоровой музыкой, ее выразительными средствами, возможностями хора, знание основ организаторской и педагогической хормейстерской работы; понимание закономерностей управления хоровым исполнением и знание приемов дирижирования, воспринятое не в искусственных условиях («под фортепиано»), а в реальном концертном исполнении с проверкой этих приемов на собственных ощущениях хорового певца.

Но певческой практикой, как бы она ни была полезна, не исчерпывается работа молодого музыканта в хоре. Студенты старших курсов привлекаются для хормейстерской и дирижерской работы в хоре в качестве ассистентов и помощников главного дирижера. Такая работа отличается от практики в «лабораторном» хоре тем, что практиканты назначаются не автоматически («раз ты студент определенного курса, то и получай положенные часы»), а по степени профессиональной пригодности. И это оправдано: ведь хор работает, по существу, на профессиональных основах.

Выпускники получают дирижерскую практику в хоровом классе все без исключения в порядке подготовки программы государственного экзамена (от десяти до двадцати репетиционных часов). Что касается студентов III и IV курсов, то для дирижерско-хормейстерской работы в хоровом классе назначаются лишь те из них, кто показывает отличные и хорошие успехи по специальности. Недостаточно инициативный, нерадивый учащийся не

допускается к этой практике до тех пор, пока не докажет своей готовности к ней. <...> Практиканты не только разучивают целую программу или отдельные произведения, но и дирижируют концертами (к чему они допускаются лишь с визой педагога по специальности). <...>

В нашем триедином цикле специальный класс – это важнейшая творческая лаборатория, где выковывается будущий дирижер хора. Здесь формируется его музыкальное мышление и накапливается будущее мастерство; здесь он делает первые попытки проявить себя как художественная личность, нащупывает творческую идею, которая в будущем станет ведущей целью его жизни; сюда он приносит свои вопросы, сомнения, догадки и увлечения; пытается привести в гармонию все, что воспринимает в сложном мире окружающей его творческой и общественной жизни. <...>

Вся работа проводится, естественно, за фортепиано, потому что хор не может быть предоставлен для такой цели. До поры до времени это не мешает профессиональному развитию ученика: он с пользой для себя изучает музыку и законы ее исполнения, а законы эти всеобщие, независимо от исполнительской специальности и жанра.

Однако наступает момент, когда будущему хоровому дирижеру нужно подумать о своем инструменте – хоре и приняться за его пристальное изучение. (Собственно такое изучение начинается с первого курса, как только новичок попадает в хоровой класс, но вплотную эта проблема встает несколько позже.)

По мере того как ученик, поющий в хоровом классе, накапливает необходимые слуховые наблюдения над звучностью и выразительными средствами хора, учитель, используя этот опыт, на материале конкретной партитуры формирует хоровое мышление ученика, понимание им закономерностей и возможностей хора, понимание средств воплощения музыкального замысла в хоровой звучности.

И хотя перед ними все то же фортепиано, но сейчас, пользуясь слуховым опытом ученика, учитель все больше и больше наталкивает его воображение на слышание конкретной хоровой звучности. Всплывает ряд задач хорового исполнения: дыхание, тесситурные и регистровые условия звучания, тембры, артикуляция и дикция, ансамбль и строй. Все это служит задачам исполнения музыки, служит точно, со знанием дела, усиливая возможности интерпретации.

Такая работа в специальном классе обостряет внимание ученика при пении в хоре, дает ему возможность понять многое, чего он раньше не заметил, и служит основой для еще большего развития его вокально-хорового слуха, что в свою очередь расширит возможности работы в специальном классе.

Затем наступает момент, когда ученик (учитель «наводит» его на эту задачу) начинает постепенно вырабатывать ощущение своего идеала хорового звучания, отбирая по крупицам из того, что подсказывает ему воображение, что он слышит в хоровом классе и в других хорах (такая работа по ознакомлению с самой разнообразной хоровой практикой должна вестись учеником постоянно и планомерно).

Из этих крупиц, из этих все больше и больше сгущающихся, уплотняющихся и проявляющихся ощущений и предчувствий со временем, как звезда из туманности, возникает «проект» его будущего хора с определенным репертуаром, направленностью, тоном и т. д. <...>

Учеба студента-дирижера в хоровом и специальном классах, инициатива, проявляемая им в накоплении необходимых знаний и навыков, напряженные поиски своих музыкально-исполнительских идей и замыслов естественно приводят его к стремлению проверить все это на практике, – спокойно, не торопясь, без опеки, в постоянной систематической работе. <...>

А. М. Пазовский

ЗАПИСКИ ДИРИЖЕРА¹⁴

<...> главным для дирижера в предрепетиционный период остается глубокое проникновение в музыку композитора, выраженную в нотной записи партитуры.

Пока пытливая мысль и чуткое сердце дирижера не ощутят за нотными знаками живую душу композитора, эти знаки останутся не более, как условным, мертвым шифром. Только после того, как дирижер раскроет для самого себя таящийся в нотной записи авторский замысел, он сможет средствами своего искусства, через вдохновленный им творческий коллектив, зажечь и слушателя.

¹⁴ Печатается по: Пазовский, А. М. Записки дирижера [Текст] / А. М. Пазовский. – М.: Советский композитор, 1968. – 558 с.

Таким образом, первым условием для дирижера, желающего быть действительно оригинальным интерпретатором, является тщательное изучение текста партитуры – без малейшей попытки подменить автора собою. Чем глубже и богаче произведение, тем сложнее раскрыть музыку партитуры и донести ее до слушателя такой, какой представлял ее сам автор. Задача дирижера в этом и заключается. Как бы ни была индивидуальна интерпретация музыкального произведения, если только она до конца продумана и прочувствована, – никогда она не будет подменять авторскую идею исполнительской, авторский замысел – произвольным толкованием. Идея исполнителя, навязанная автору, всегда и неизбежно звучит фальшиво.

Строгое следование авторскому замыслу отнюдь не говорит о том, что у дирижера отсутствует творческая смелость, что он лишен способности идти путем собственных поисков. Верность авторскому замыслу никогда не поведет к ограничению фантазии дирижера, никогда не лишит его права на художественно обоснованное дерзание. И бесконечно длящийся процесс вслушивания в музыку композитора менее всего должен напоминать унылое «расследование» нотных знаков партитуры, авторских ремарок и сложившихся исполнительских традиций. Для дирижера – это процесс исключительной творческой активности. Он начинается при первом соприкосновении с партитурой, когда в творческом воображении дирижера рождается самый первоначальный образ будущего спектакля, не прекращаясь во время более углубленного исполнительского анализа произведения, затем – на

репетициях с оркестром, хором, солистами и даже на самих спектаклях. <...>

Если дирижер действительно услышит и увидит все то, о чем говорит музыка композитора, он получит неоспоримое право па создание нового исполнительского решения <...>. Процесс исполнительского творчества складывается обыкновенно из двух этапов – аналитического и синтетического. Но только в их единстве рождается целостный художественный результат. При этом умение исполнителя на первоначальном этапе делить произведение на большие и малые куски не только не мешает, но бесконечно помогает почувствовать и понять целое.

На первом – аналитическом – этапе оперный дирижер расчленяет партитуру на сцены и эпизоды, останавливается на отдельных вокальных и оркестровых кусках. В этой фазе работы образы и характеры персонажей в их конфликтах и столкновениях рисуются воображению дирижера еще как разрозненные элементы будущего единого музыкально-драматургического процесса. <...>

В дальнейшем, при повторном мысленном прочтении партитуры, когда дирижер стремится услышать ее реальное звучание своим внутренним слухом, а также при повторных проигрываниях на рояле, чрезвычайно полезно впеваться в партитуру, в равной степени – в ее вокальную и инструментальную части. Все голоса, все части партитуры находятся в постоянной зависимости друг от друга, в полной гармонии. Всякое нарушение этой

взаимосвязи неминуемо искажает природу и содержание целого.

Впевание способствует еще большему углублению в стиль, характер, форму произведения, во все его музыкально-образное звучание. Когда дирижер мысленно «поет» уже все вокальные партии и «играет» на всех оркестровых инструментах, в его воображении начинает вырисовываться некое идеальное звучание партитуры.

Наступает момент рождения целостного исполнительского плана. Тут уже дирижер уверенно выделяет главные линии музыкальной драматургии, подчеркивает ведущие образы, сцены, эпизоды, соподчиняя им моменты сопутствующие, вспомогательные. Соотношение отдельных частей в едином целом четко закрепляется дирижерскими ремарками, которые должны, по возможности, охватить все стороны будущего исполнительского процесса: распределение эмоционально-звуковых кульминаций больших и малых кусков, темпоритмические контрасты, динамические оттенки, штрихи и другие.

Все это фиксируется дирижером не ради формального исполнения, а для того, чтобы через внешнюю сторону партитуры – нотную запись – проникнуть в ее внутреннюю сущность, почувствовать сокровенные намерения композитора.

С той же целью дирижер, изучая партитуру, уточняет, в какие моменты ведущая музыкальная мысль принадлежит поющему актеру, а в какие – переходит к оркестру. Подобная проработка партитуры обеспечивает необходимую согласованность между дирижером,

оркестром и солистами в период репетиций и на открытых выступлениях: все участники оперного ансамбля уже твердо знают, когда и почему солист обязан идти за оркестром, когда и почему, наоборот, оркестр идет за солистом. Устраняется одно из самых больших зол исполнительской практики – подмена творческого контакта между оркестром и солистами ремесленным «исканием», «ловлей» друг друга.

Таким образом, до того как дирижер встречается с исполнительским коллективом, произведение не только изучено им - оно выношено в его воображении, становится близким, может быть полностью воссоздано им. Прежде чем стать за пульт, дирижер мысленно слышит реальное звучание партитуры, подобно тому как режиссер, ставя эпизод, сцену, спектакль, уже мысленно видит будущую постановку.

Надежным ключом к раскрытию образов произведения являются партитурные обозначения и указания композитора. Тут все имеет первостепенное значение, вплоть до самых, казалось бы, несущественных деталей, «мелочей». Да и не бывает в хорошей музыке «мелочей»; каждая деталь имеет свой художественный смысл, свой характер. <...>

Подобных «мелочей» в музыке – несметное количество. Надо только уметь их замечать, понимать и чувствовать; главное же, не относиться к ним пренебрежительно.

В исполнительской практике встречаются три подхода к «мелочам»: небрежный, формальный и творческий. Небрежный исполнитель просто не замечает их; музыкант-

ремесленник относится к ним безучастно, выполняет формально (напечатано в нотах, ничего не поделаешь!). Только художник не оставляет незамеченной ни одной подробности партитуры, ни одной ремарки, какой бы мелкой она ни казалась, стремится понять ее назначение и форму ее выражения. <...>

На дирижера прежде всего и ложится обязанность верно расшифровать эту запись, вдохнуть в нее – вместе со всем исполнительским коллективом – тот огонь вдохновения, ту трепетную взволнованность жизни, которая заключена в выдающемся создании музыкального искусства. Вот почему при всем пиетете к мельчайшим деталям, помеченным в партитуре произведения, отношение к ним со стороны дирижера-художника не может быть нетворческим. В тех случаях, когда это диктуется художественной целесообразностью, дирижер может и должен изменять ту или иную ремарку, опустить или, наоборот, ввести в сочинение ту или иную деталь. Однако, повторяю, не прежде того, как дирижер, изучив всесторонне партитуру, убедится, что намеченное им изменение не вступает в противоречие с идеей произведения. <...>

О взаимной требовательности

Дирижер на репетициях должен быть требователен к самому себе и ко всем участникам. Это не педантичная придирчивость дирижера-догматика, для которого формальная точность исполнения является чем-то вроде «вещи в себе». Это – творческая требовательность, диктуемая, прежде всего беззаветной любовью артиста к

своему искусству как к делу всей жизни. Это – страстное стремление художника к идеалу исполнения.

В то же время самая высокая требовательность дирижера соотнобразуется с тем пределом, «потолком», который соответствует реальным возможностям коллектива в данный период работы. Подчеркиваю – в данный период, потому что в действительности «предел», «потолок» существуют только для плохого. Всегда есть такая грань, ниже которой начинается уже антихудожественность. Для хорошего же никаких пределов не бывает. При таланте, желании, при любви к своему труду в искусстве каждое сегодняшнее исполнение всегда будет хотя бы скольконибудь лучше каждого вчерашнего. Искать предел хорошему – значит перестать совершенствоваться.

Творческая требовательность строится на постепенности (от более легкого к более трудному) и на бесконечной терпеливости. Ни одна минута репетиционного времени не должна казаться бесполезной. Каждая остановка, каждое замечание дирижера должны быть оправданы безусловной художественной целесообразностью и логичностью. Лишь при этом условии дирижер сумеет собрать и удержать творческое внимание коллектива в продолжении всего репетиционного процесса. Нет ничего хуже, чем дурная привычка некоторых дирижеров сваливать на оркестр свои собственные ошибки. Ошибки дирижера коллектив прекрасно замечает, а несправедливое обвинение тотчас же подорвет к дирижеру уважение как к музыканту и человеку.

При длительной проработке какого-нибудь куска внимание артистов может чрезмерно утомиться, они могут

утратить свежесть восприятия. В подобных случаях необходимо на время отложить данный кусок, взяв какой-нибудь другой, чтобы потом снова вернуться к прежнему. Но для того, чтобы выявить все, на что способен в данный момент творческий коллектив, дирижер совершенно сознательно предъявляет ему максимальные требования. Бережно, но настойчиво добиваясь совершенства деталей, постепенно воссоздавая логику целого, дирижер своим личным примером и примером лучших исполнителей должен утверждать в коллективе убежденность, что тот, кто одарен подлинным призванием художника, никаких трудностей не боится. Дирижер, как никто более, должен понимать смысл крылатых суворовских слов: тяжело в ученье – легко в бою. <...>

Каковы основные способы общения дирижера с исполнителями в ходе репетиций?

В отличие от открытых выступлений, на которых дирижер располагает одним способом общения – языком жеста и мимики, на репетициях он может пользоваться еще формой словесного комментария, рассказа или показа своих намерений. Этим, ни в какой степени не умаляется значение дирижерского жеста в репетиционном процессе. Наоборот, именно здесь, в повседневной репетиционной работе, дирижер учится доводить жест до высшей выразительности, а исполнитель – понимать и чувствовать намерения своего руководителя так, как если бы он высказывал их словесно. <...>

Словесные комментарии дирижера на репетициях тем плодотворнее, чем органичнее они сочетаются с чисто профессиональным показом характера исполняемой

музыки. Их цель – будить в творческом воображении исполнителей такие поэтически-смысловые ассоциации, которые помогали бы раскрытию существа выражаемых музыкой чувств, мыслей, настроений. Вот почему, на мой взгляд, дирижеру необходимо обладать обширным и поэтически красочным словарным запасом. <...>

Репетиции окончены. Позади дни упорного труда, его творческие печали и радости, поиски и находки. Уже виден итог работы огромного коллектива, четко обозначились контуры готового спектакля.

Вот и премьера с ее непередаваемой атмосферой волнения, радостного и тревожного ожидания. Для каждого артиста это ни с чем не сравнимый праздник, где все торжественно и необычно. <...>

Но премьера не только праздник для артиста, она должна стать праздником для публики, а для этого необходимо, чтобы спектакль раскрыл перед ней всё и даже больше того, что добыто дирижером и коллективом исполнителей в процессе совместного творчества на репетициях. Именно поэтому открытый показ требует от дирижера и всех участников особой организованности, собранности и сосредоточенности. <...>

Для постоянной же готовности к работе артисту необходимы художественная дисциплина, чувства коллективности, ответственности перед товарищами по театру, словом, все то, что Станиславский определил высоким и требовательным понятием – артистическая этика. «Охраняйте ваш театр от «всякой скверны», – требовал Константин Сергеевич... – Вместе с калошами оставляйте в передней всякие мелкие заботы, дрязги и

неприятности, которые портят жизнь и отвлекают внимание от искусства».

Как никому другому, дирижеру надлежит неукоснительно выполнять эти требования. Он должен быть безукоризненным образцом для всего коллектива, должен знать и помнить, что его состояние и поведение за пультом дает зарядку всем участникам. Малейшее проявление его неорганизованности, рассеянности или небрежности до момента начала спектакля и во время самого исполнения, недопустимое само по себе, отразится в многократном размере на исполнителях.

Полное доверие к исполнителям – второе, о чем должен помнить дирижер во время открытых выступлений. Непростительную ошибку делают дирижеры, когда на спектакле совершенно не желают считаться с погрешностями недостаточно опытных или чрезмерно взволнованных артистов. Своей раздражительностью они нисколько не помогут артистам сгладить промахи и неточности, но, наоборот, окончательно выбьют их из творческого состояния. Промахи исполнителя нужно отметить про себя и запомнить, но замечания по этому поводу намного целесообразнее отложить до окончания спектакля: аудитория не всегда заметит небольшую погрешность против ритма, интонации или темпа, а вот раздражительность дирижера она обязательно заметит, что неизбежно отвлечет ее внимание и помешает отдаться художественным впечатлениям.

Дирижер должен быть настойчивым в своих художественных требованиях до спектакля. На спектакле в его лице артисты должны почувствовать: авторитетного друга

и помощника. От этого выигрывает не только творческое самочувствие исполнительского коллектива, но и художественность исполнения: доверие всегда окрыляет, бодрит и пробуждает творческую инициативу артистов на сцене и в оркестре.

Большое искусство дирижера – уметь не мешать исполнителям, уметь их «отпускать». Этот прием, заключающийся в передаче инициативы солисту-певцу, инструменталисту или всему оркестру, если он хорошо и своевременно выполнен, придает исполнению особую гибкость и естественность. В таких случаях между исполнителями и дирижером происходит безмолвный, едва заметный, но красноречивый разговор: при помощи взгляда или жеста дирижер передает инициативу солисту, давая понять остальным участникам ансамбля, что они должны следовать больше за солирующим голосом, чем за дирижерскими указаниями. Разумеется, все это достигает высокой художественности при условии, что дирижер всегда готов заметить и выправить погрешности солиста, чрезмерно увлекшегося предоставленной ему инициативой, а исполнительский ансамбль составляют талантливые и квалифицированные артисты, способные не только оценить доверие дирижера, но и оправдать его. <...>

В идеале дирижер должен воспитать в себе самом и в руководимом им коллективе то драгоценное свойство, которое позволяет возвысить каждое новое исполнение к талантливой, эмоционально захватывающей коллективной импровизации по строго обдуманному плану. В таком исполнении устойчивое, давно выношенное органично освежается новыми психологическими задачами,

заставляющими оттачивать старые и находить новые выразительные средства, а новые, счастливо найденные краски в живом интонировании музыки, в свою очередь, могут натолкнуть на существенные изменения в трактовке целого. Все в движении, все полно жизни, нет ни одной интонации, нет ни одного звука, сценического штриха, которые не оправданы всегда свежим переживанием, не обогащены новыми творческими импульсами.

И как радостен тот миг, который открывает слушателям и самим артистам новые грани произведения и спектакля, с какой силой отзовется в этот миг в душах людей вечно великое, вечно трепетное искусство музыки.

И в этом смысл нашего творчества, вся наша жизнь.

П. Г. Чесноков

ХОР И УПРАВЛЕНИЕ ИМ¹⁵

*План домашней работы дирижера над сочинением»
избранным им для выучивания с хором*

1. Технический период

1. Выучить музыку сочинения и играть ее на рояле.
2. Рассмотреть сочинение с точки зрения музыкальной формы и определить ее.
3. Найти в сочинении аккорды, лежащие вне ансамбля, и, если они есть, соответственно обработать их.

¹⁵ Печатается по: Чесноков, П. Г. Хор и управление им: пособие для хоровых дирижеров [Текст] / П. Г. Чесноков. – М.: Музгиз, 1952. – С. 217-221.

4. Произвести анализ сочинения по строю и пометить как в партитуре, так и в хоровых партиях обозначения способов исполнения (стрелки).

5. Произвести анализ сочинения с точки зрения нюансировки и разобрать подробно схему нюансов.

6. Произвести анализ текста, наметив для хора задания по дикции и подчеркнув наиболее трудные для произношения слоги и слова.

7. Рассмотреть сочинение с точки зрения дыхания и расставить соответствующие знаки, как в партитуре, так и в хоровых партиях.

8. Усвоить общий темп сочинения и частные отклонения от него.

9. Рассмотреть контрапунктические места сочинения и определить (разметить) нужные для них нюансы.

10. Наметить план проработки сочинения с хором по первой фазе основного периода (мозаичный разбор), разбив его на куски и установив порядковую очередь для хоровых партий, наметить такой же план работы по строю и нюансам.

11. Определить практические приемы дирижирования, нужные для выработки ансамбля, строя и нюансов.

12. Уяснить стиль сочинения (гармонический, контрапунктический, и т. д.) и выработать дирижерские приемы, соответствующие специфике того или иного стиля.

2. Художественный период

1. Выучить наизусть текст без музыки и читать его как самостоятельное литературно-художественное произведение.

2. Выявить основные образы, картины, движения и действия, воспроизведенные в тексте.

3. Выяснить и определить свое отношение к выявленным образам, картинам, движениям и действиям.

4. Подготовить для занятий с хором разбор текстового содержания прорабатываемого сочинения, имея задачей вызвать у певцов те чувства, которые предстоит художественно выразить при исполнении сочинения.

5. Установить, насколько музыка своим содержанием совпадает с содержанием текста, т. е. насколько правильно и полно она его выражает.

6. Найти технические расхождения композитора с поэтом, если они имеются, и наметить способы сгладить их при исполнении.

7. Продумать и прочувствовать способы претворения творческого замысла в художественное исполнение.

Советы молодым дирижерам

1. Техника помогает вдохновению, а потому выучивай сочинение с хором, прежде всего технически совершенно.

2. Не берись за работу над сочинением, которого не воспринимаешь полностью своим сознанием и чувством.

3. Если, работая над сочинением, ты заметил, что хор не воспринимает его потому, что оно ниже возможностей хора,ними это сочинение с работы. Если же сочинение для хора трудно, развивай и совершенствуй хор в работе

над более легкими сочинениями, а в дальнейшем возвращайся к временно оставленному трудному сочинению.

4. Помни, что ты руководитель в своем деле; сознание ответственности поможет тебе в преодолении многих трудностей.

5. Не приходи к хору с сочинением, предварительно тобою не изученным, не проанализированным всесторонне.

6. Если хор поет плохо, вини в этом не его, а самого себя.

7. При управлении хором будь всегда хотя бы отчасти на подъеме; отсутствие подъема ослабляет исполнение.

8. Не обесценивай сочинения чрезмерно частым исполнением. Если заметишь ухудшение качества исполнения и появление ошибок, – сними сочинение с репертуара месяца на два, а потом дополнительно проработай его.

9. Не вводи в репертуар хора сочинений идейно и художественно незначительных и слабых.

10. На занятиях с хором не будь груб; это унизит тебя и глаза хора, а делу принесет только вред. Будь оживленным, изобретательным, остроумным; завоевывай авторитет у хора интересными занятиями и артистическим исполнением выученных сочинений.

11. Не увлекайся одним каким-либо автором; это породит однообразие. Бери у каждого автора лучшее и ценное.

12. На занятиях чрезмерно не утомляй хора: при усталости не будет продуктивной работы.

13. Перед выходом на эстраду возьми 2-3 глубоких, медленных дыхания; это благоприятно действует на нервную систему.

14. Выйдя на эстраду, не оглядывай публику и не успокаивай ее. Встав на свою эстрадку, сделай хорошую выдержку, дождавшись полной тишины в зале и должной настроенности хора; избегай, однако, излишней передержки.

15. Тщательно и подробно проинструктируй хор в отношении порядка выхода на эстраду, ухода с нее и манеры держаться перед публикой. Внешний порядок создает должное впечатление серьезности и дисциплинированности. Обрати также внимание и на однообразие одежды у певцов.

16. 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.

17. Не будь многоречив с хором: говори только то, что необходимо и принесет практическую пользу. Помни, что многословие утомляет хор: будь воздержан и в жестах, и в словах.

18. На занятиях не заставляй хор бесцельно повторять одно и то же; при каждом повторении сначала поясни, зачем ты это делаешь, иначе доверие к тебе хора начнет постепенно падать.

19. Оставайся всегда строгим в требованиях к себе, как к дирижеру и как к человеку; это обеспечит нормальные взаимоотношения с хором.

20. Поддерживай в хоре атмосферу творческого содружества и единодушия.

21. Будь для хорового певца старшим товарищем в самом лучшем смысле этого слова; в то же время будь требователен в работе.

22. Изучая с хором сочинение, указывай певцам на лучшие по замыслу и по музыке части и детали его; этим ты будешь воспитывать в них эстетическое чувство.

23. Если ты не сумеешь возбудить в певцах чувство восхищения художественными достоинствами исполняемого сочинения, твоя работа с хором не достигнет желаемой цели.

24. Дирижер, которому не удастся вызвать чувства художественного удовлетворения в слушателях, – не художник.

25. Если сам ты не испытываешь удовлетворения и не находишь радости в занятиях, то и певцам ничего не дашь. Такие занятия считай неудачными.

26. Во всякое технически сухое занятие старайся внести одушевление и интерес.

27. Изучай каждого певца как человека, вникай в его психологические особенности и сообразно этому подходи к нему.

28. Цени и уважай хорового певца, если хочешь, чтобы и тебя ценили и уважали в хоре; взаимное уважение и доброжелательство – необходимые условия для художественной работы.

29. Помни, что хоровое искусство является одним из проявлений человеческой культуры.

СОДЕРЖАНИЕ

1.	Введение.....	2
2.	Хоровой коллектив и его разновидности.....	8
3.	Подбор хоровой партитуры.....	11
4.	Предварительная работа дирижера над хоровой партитурой.....	14
5.	Репетиционная работа с хоровым коллективом.....	26
6.	Концертное выступление.....	43
7.	Список рекомендованной литературы.....	50
8.	<i>Приложение.</i> Фрагменты работ ведущих дирижеров-педагогов, которые могут явиться руководством по самостоятельной подготовке студента-музыканта к практической работе с хором	
	<i>Казачков С.А. О дирижерско-хоровой педагогике.....</i>	<i>58</i>
	<i>Пазовский А.М. Записки дирижера.....</i>	<i>67</i>
	<i>Чесноков П.Г. Хор и управление им.....</i>	<i>76</i>

Е.А. Дыганова, Н.В. Шириева

**САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА
СТУДЕНТА-МУЗЫКАНТА
К ПРАКТИЧЕСКОЙ РАБОТЕ С ХОРОМ**

Учебно-методическое пособие

Тираж 100 экз.