

Лаврушкин Александр Петрович

доцент

Институт художественного образования
ФГБОУ ВО «Волгоградский государственный
социально-педагогический университет»
г. Волгоград, Волгоградская область

КОНЦЕРТНАЯ ПРАКТИКА КАК НЕОБХОДИМЫЙ КОМПОНЕНТ РАЗВИТИЯ ПСИХОТЕХНИКИ У ПЕВЦОВ ХОРА

***Аннотация:** в статье подчеркнута важность концертной практики в процессе развития психотехники у певцов хора.*

***Ключевые слова:** концертная практика, психотехника, певцы хора.*

Творческие устремления дирижера и хора, поиск верных технических и художественных средств в процессе репетиции не в состоянии в полной мере раскрыть истинный потенциал хорового коллектива. Исполнение в условиях репетиционного класса не может сравниться по эмоциональному воздействию, наполненности и глубине впечатления с концертным выступлением. Публика в зале является индикатором профессионализма дирижера и хора и одновременно резонатором эмоций и чувств, которые в концерте усиливаются многократно.

Известно много случаев, когда хорошие результаты, достигнутые в процессе репетиций, не реализуются затем в формате концерта. Потери объясняются недооценкой особенностей публичного выступления. К таким особенностям, помимо общего осмысления музыки и вокально-технической подготовки относится и владение «психотехникой». Это понятие, которое ввел в творческий процесс К.С. Станиславский, предполагает владение воображением, переживанием, творческим вдохновением, перевоплощением, эмоциональным посылом. Эти и некоторые другие элементы музыкально-исполнительского процесса чрезвычайно важны, особенно в условиях концертного выступления. Великий композитор XX столетия Д.Д. Шостакович говорил: «Музыка способна выразить мрачный драматизм и упоение счастьем, скорбь и экстаз, обжигающий гнев и

леденящую ярость, меланхолию и бурное веселье...» [2]. Все эти чувства и их тончайшие оттенки с той же силой и глубиной, что и композитор, должны пережить и исполнители произведения. Лишь тогда прообраз художественной мысли автора превратится в произведение искусства. Правдивая художественная эмоция – вот цель и критерий мастерства и совокупного интеллекта любого исполнительского коллектива, а тем более хора, где слово в единении с музыкой способно многократно усилить и обогатить процесс слушательского восприятия и внутреннего сопереживания.

Опыт многих поколений выдающихся дирижеров, актеров и режиссеров подсказывает нам тот вектор творческих исканий, который способствует достижению подлинного художественного результата. Этот опыт гласит – не ищи переживания в себе, оно в исполняемой тобою музыке. Попытка выражать наши чувства с помощью внешних эффектов, путем домысливания эмоциональных состояний там, где их нет, где они не заложены в самой сути произведения, ведет к ложному нарочито экзальтированному исполнению. Не существует чувства «вообще»; оно всегда персонифицировано и связано с конкретными обстоятельствами. Это значит, что заложенные в произведения переживания и мысли, исходящие от определенного человеческого характера, должны быть «присвоены» исполнителями. И тогда, через призму своих собственных переживаний, адекватных тем, что выражены в музыке, мы сможем донести до слушателя тот искренний и достоверный образ произведения, который будет доступен, понятен, а главное наиболее близок к авторскому замыслу. Все вышесказанное в исполнительстве и называется *«искусством перевоплощения»*. Иными словами, перевоплотившись в произведение, мы переживаем те же чувства, как если бы сочинили его сами.

В процессе исполнения, руководствуясь внутренним слышанием и ощущением музыкально-поэтического образа, возникает чувство переживания, которое, в свою очередь, является следствием *«включенного» воображения*. Переживание естественным образом провоцирует нас на исполнительское действие. Скорее всего, по законам творчества, последовательность этих психофизических

процессов будет именно такой. Исполнительское действие, продиктованное воображением и усиленное переживанием, позволяет добиться правдивости повествования, и, как следствие, веры в исполнение. Довольно часто переживание может захлестывать исполнителей, переходя в эмоциональный взрыв, который воспринимается как состояние восторга. В такие моменты и дирижеру и хору кажется, что все получается, что произведение достигло апогея правды и искренности, когда бегут мурашки по телу, появляется дрожь в руках и к горлу подступает ком. Но вскоре замечаешь, что качество звука снизилось, начались проблемы с дыханием, а, следовательно, общий строй и работа с фразировкой ухудшились. Вывод напрашивается сам собой: в состоянии сильного исполнительского переживания нужно не забывать о постоянном контроле за правильностью и точностью исполнительских действий. Найти баланс и гармонию между внутренним слышанием и внешним проявлением, добиться правдивости исполнения, не потеряв при этом качества исполнительских действий – вот одна из наиболее трудных задач как для певца хора, так и для дирижера.

Нельзя, однако, воспринимать вышесказанное, как точно выверенный, рациональный подход к процессу исполнения, это было бы слишком примитивно и скучно. Такой подход плохо сочетается с самим понятием творчества. Вдохновение, темперамент, а затем и восторг – ценнейшие качества исполнителя, и в сочетании с переживанием способны кратно обогатить исполняемое произведение. По определению А.С. Пушкина, вдохновение – это расположение души к живейшему принятию впечатлений. Однако он не отождествляет понятия вдохновение и восторга: «Вдохновение может быть без восторга, а восторг без вдохновения не существует». Нельзя не согласиться с подобным утверждением, поскольку восторг не предполагает длительного мыслительного процесса, он является следствием яркого впечатления, продиктованного воображением. Рациональность действий и точный расчет в такой ситуации не исключают переживание, напротив, при гармоничной согласованности значительно усиливают художественную эмоцию. Стремительный поток эмоций, исходящих из нашего подсознания, руководимый дирижерской волей и творческим разумом, несомненно,

будет способствовать наиболее верному и правдивому выражению авторского замысла.

Конечно, правдивость и достоверность чувств напрямую зависят от технической подготовленности хоровых певцов, от их уровня владения средствами воплощения. В этой связи перед дирижером встает серьезная проблема выбора репертуара с учетом возможностей хора. Рутинная, но при этом, не лишенная творчества репетиционная работа имеет здесь важнейшее и определяющее значение. Нельзя добиться высокого художественного результата, не пройдя труднейший путь преодолений и поиска верных технических приемов. Понятно и оправданно стремление артиста-певца к естественному и свободному музицированию, где не были бы заметны внешние и внутренние трудности. Однако достичь такого уровня исполнения можно лишь пройдя длительный путь профессионального совершенствования. Испытав все радости и муки процесса воплощения на репетиции, во время публичного выступления можно будет надеяться на результат, который в полной мере будет соответствовать понятию художественной истины.

Список литературы

1. Арчажникова Л.Г. Способности к осуществлению музыкально-педагогической деятельности // Формирование музыкально-исполнительского мастерства. – М., 1981. – С. 22–30.
2. Шостакович Д.Д. Наша работа в годы Отечественной войны // Работа композиторов и музыковедов Ленинграда в годы Великой Отечественной войны (Информационный обзор). – Л., 1946. – С. 70.
3. Яковлева А.С. Русская вокальная школа. Исторический очерк развития от истоков до середины XIX столетия: Учебное пособие по курсу «История вокального искусства». – 2-е изд., испр. – М., 2003. – 96 с.