

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ОРЛОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»
КАФЕДРА ХОРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ**

МАЛАЦАЙ ЛЮДМИЛА ВИКТОРОВНА

Методические рекомендации по подготовке сольного концерта вокального ансамбля

направление подготовки

53.03.05. Дирижирование

профиль подготовки

«Дирижирование академическим хором»

Квалификация (степень) выпускника

Дирижёр хора. Хормейстер. Артист хора. Преподаватель
(Дирижирование академическим хором)

направление подготовки

53.03.06 Музыказнание и музыкально-прикладное искусство

профиль подготовки

Музыкальная педагогика

Квалификация степень выпускника

«Преподаватель (музыкальная педагогика)»

Форма обучения

очная

Орёл 2017

Автор-составитель:

Малацай Людмила Викторовна, доктор искусствоведения, доцент

Рецензенты:

Хватова Светлана Ивановна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыкального и хореографического искусства Института искусств ФГБОУ ВО «Адыгейский государственный университет»

Болдовская Елена Николаевна, профессор кафедры хорового дирижирования ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры»

Малацай, Л.В. Методические рекомендации по подготовке сольного концерта вокального ансамбля. – Орёл: ОГИК, 2017. – 31 с.

Содержание

Введение

Психологические основы работы в ансамбле

Методологическая основа подготовки и проведения сольного концерта

Культура поведения на концерте

Описание практического примера – сольного концерта вокального ансамбля

«Мужской стиль»

Специфика переложения хоровых партитур и аранжировок песен для вокального ансамбля

Описание практического примера – сольного концерта вокального ансамбля выпускников

Рекомендуемая литература

Введение

Современные преобразования в общественно-политической, социально-экономической и духовной сферах жизни российского общества выдвигают музыкальное просвещение в число приоритетных направлений образовательной и социокультурной практики. Вся история человечества показывает, что музыка является одним из основных катализаторов социального становления личности. В условиях реформирования современного образования, поиска критериев совершенствования профессиональной подготовки специалистов становится все более очевидной необходимость расширения в учебно-воспитательном процессе высшей школы музыкально-исполнительского творчества студентов в виде концертной деятельности.

Концертное выступление имеет большое значение для художественно-практической деятельности любого исполнителя-солиста и творческого коллектива, не только профессионального, самодеятельного, но и учебного. Недостаток концертной деятельности ведет к потере интереса к творчеству, снижает работоспособность студентов в процессе репетиционной работы. Являясь важной вехой обучения музыкантов, развития их исполнительских навыков, каждое публичное выступление должно помочь подытожить достигнутое, наметить и уточнить дальнейшие перспективы художественно-технического роста.

Сольные концерты студентов музыкальных специальностей имеет первостепенное значение для становления будущих профессиональных музыкантов. Сольный концерт – это всегда мощнейший стимул создания мотивации к успеху в учебе. Систематические публичные выступления способствуют накоплению студентами концертного опыта, который, в свою очередь, влияет на качество исполнения музыкальных произведений именно перед публикой. Это связано, прежде всего, с тем, что на определенной стадии концертных выступлений излишнее волнение постепенно отступает на второй план. Соответственно, во время публичного выступления студент меньше отвлекается на чувства, связанные с волнением, что дает возможность сосредоточиться на реализации художественно-образного содержания музыкального произведения. Иными словами, происходит адаптация студентов-музыкантов к будущей профессиональной деятельности. Пользу при этом оказывают не только этапы подготовки к выходу на сцену, не только сам процесс выступления, но и подведение итогов, умение дать правильную оценку происшедшему, сделать полезные выводы на будущее. Все это должно учитываться самими выступающими и их художественными руководителями.

В отечественной учебно-методической музыкальной литературе достаточно основательно прописаны особенности подготовки и проведения сольных выступлений исполнителей-инструменталистов, хоровых и оркестровых коллективов. Сольные концерты вокальных ансамблей до настоящего времени не нашли должного освещения, поэтому проводимая работа отличается актуальностью, методической и практической новизной.

Цель работы: рассмотреть сольный концерт как наиболее результативную форму исполнительской деятельности студенческого вокального ансамбля,

ведущей к совершенствованию мастерства и профессионального становления исполнителей. Достижение поставленной цели обеспечивает решение круга **задач**, которые могут быть сформулированы следующим образом:

- описать методологию подготовки и проведения сольного концерта вокального ансамбля,
- представить видеозапись концерта и краткий анализ выступления;
- выявить возможности использования полученных результатов в учебном процессе.

Психологические основы работы в ансамбле

Психологическая совместимость. Работа с вокальным ансамблем существенно отличается от работы с хоровым коллективом. Вокальный ансамбль, как и любой другой, специфичен. Его особенности, с одной стороны, – в расширении художественных возможностей исполнителя, с другой, – в некотором ограничении его творческой инициативы. С первых же репетиций партнерам приходится сталкиваться с творческими и организационными проблемами. Их успешное решение во многом зависит от степени психологической совместимости участников ансамбля, которой в педагогической практике, как правило, не придается должного значения. Именно этот фактор способствует созданию благоприятного морального и творческого климата в коллективе, его профессиональному росту, определяет жизнеспособность ансамбля. Нежелание музыканта понять творческую позицию партнеров, пойти на компромисс ради воплощения единого исполнительского замысла порождает взаимную неудовлетворенность, разобщенность во взглядах и действиях и противоречит природе ансамбля.

Психологическая совместимость – понятие широкое, употребляющееся в самых различных областях человеческой деятельности. Этим термином обозначают максимальное совмещение психических параметров двух или нескольких людей, «нуждающихся» друг в друге, стремящихся к постоянному взаимному общению. Им всегда есть о чем поговорить, если они спорят – это не приводит к ссорам, им жить и работать вместе.

Проблема психологической совместимости существовала всегда, в любой коллективной деятельности людей. Само же это понятие появилось в советской науке лишь в начале 1960-х годов вместе с идеей создания многоместных космических кораблей. Необходимость выбора наиболее подходящих по психологическим особенностям кандидатов обусловила возникновение различных методик личного тестирования.

Методы личного тестирования чрезвычайно важны для понимания тончайших нюансов взаимоотношений индивидов, позволяют определить степень эффективности их взаимодействия, распределить в группе функциональные обязанности, выявить наиболее рациональные принципы ее комплектования. Результаты тестов приемлемы для любой малой группы, независимо от ее профессиональных интересов. Ансамблевое музицирование включает два принципиально разных, но взаимосвязанных аспекта: отношение к музыке и отноше-

ние друг к другу.

Первый аспект предполагает не только потребность исполнителей в ансамблевой игре, обоюдную симпатию к определенному художественному стилю, творчеству того или иного композитора, но и способность многообразно, а главное, близко к авторскому тексту интерпретировать музыку, обнаруживать единство понимания эмоционально-образного содержания произведения.

Второй – межличностные отношения – характеризуется, прежде всего, мерой психологической совместимости взаимодействующих партнеров. Эти факторы одинаково важны, поскольку общность взглядов создает основу для взаимной симпатии, которая помогает понять творческую позицию партнера. Истинный ансамбль «возникает лишь тогда, когда взаимобязательства становятся синонимом взаимопомощи, когда неразрывность контакта не обременяет партнеров, а служит источником силы».

Именно поэтому многие музыканты наиболее полно раскрываются не в сольном, а в ансамблевом исполнительстве. Если один из двух факторов отсутствует, продуктивность совместного труда значительно снижается.

В истории искусства нередки случаи, когда одни художники не принимали творчества других из-за различия эстетических позиций. Например, Л. Н. Толстой отрицал творчество В. Шекспира, а П. И. Чайковский отвергал музыку И. Брамса. Художник может объективно признавать профессиональные и человеческие достоинства другой личности, оставаясь при этом приверженцем иных творческих принципов.

Индивидуумы, занимающие аналогичные позиции по проблемам теории и практики, не могут прийти к согласию даже в творческих вопросах, если испытывают взаимную антипатию. И, наоборот, иногда общность профессиональных установок может внести даже разлад в отношения индивидуумов, поскольку мешает каждому из них доказать несостоятельность мнения оппонента.

Чем ярче, самобытнее личность, тем сложнее она, как правило, гармонирует с другой. Тем не менее, исполнительская практика в этом случае дает различные примеры. Так, А. Н. Скрябин не только не играл в ансамблях, но и не создал ни одного произведения в области камерно-инструментального жанра. Например, С. В. Рахманинов - Ф. Крейслер и Д. Ф. Ойстрах - С. Т. Рихтер прекрасно сочетались в ансамбле друг с другом.

Психологи считают основой психологической совместимости *единство эмоционального восприятия и интерпретации* одного и того же явления или процесса. Личности с близким эмоциональным восприятием легко достигают единства во взглядах и действиях, испытывают взаимную симпатию, потребность в общении.

Совместная деятельность для них не только плодотворна, но и доставляет большое моральное удовлетворение, духовно обогащает их.

Выбор партнеров. Музыкант формирует образ партнера во взаимодействии с ним. Огромную роль в таком выборе играет интуиция. Вступая в контакт с различными индивидуумами, человек, прежде всего, интуитивно ощущает симпатию и желание продолжать общение или антипатию и стремление пре-

кратить его. Каждый музыкант предпочитает общение с теми, кто разделяет его взгляды и убеждения.

Общение предполагает взаимный обмен навыками, идентичность чувств и общность мыслей. При несовместимости партнеров нарушения происходят в сфере ценностного обмена, и общение прекращается на стадии ориентации. Нельзя не учитывать и другие особенности будущих партнеров: их интеллектуальный и культурный уровень, музыкальные способности, возраст, темперамент и т. д.

Как известно, существует четыре типа темпераментов: холерик, сангвиник, флегматик, меланхолик. В основе холерического и сангвинического темперамента лежит сильный тип нервной системы. В процессе совместной деятельности с холериком, отличающимся возбудимостью, страстностью, нетерпимостью к однообразной, механической работе, не рекомендуется говорить на повышенных тонах. Исполнители-холерики отличаются отзывчивостью к музыке. Партнер-сангвиник восприимчив, обладает выдержкой, высокой работоспособностью и тонко чувствует музыку. В совместной работе с флегматиками и меланхоликами необходимы такт, чуткость, доброжелательность. У сдержанных и усидчивых флегматиков надо стимулировать активность, деятельность в определенном ритме, восприимчивость и эмоциональное отношение к своему делу.

Следует учитывать, что излишняя строгость, завышенные требования и обостренное восприятие окружающего снижают работоспособность меланхоликов. Среди выдающихся личностей встречаются представители всех четырех типов (А. С. Пушкин и А. В. Суворов – холерики, М. Ю. Лермонтов и Наполеон Бонапарт – сангвиники, И. А. Крылов и М. И. Кутузов – флегматики, а Н. В. Гоголь и П. И. Чайковский – меланхолики). Поскольку «хороших» и «плохих» темпераментов не бывает, в совместной работе нельзя игнорировать особенности каждого из них.

Однако совместная деятельность в области музыкального исполнительства имеет свою специфику. Формы проявления своего внутреннего «я» у исполнителей с разными темпераментами, разными эмоциональными потенциалами в ансамбле всегда различны, иногда даже диаметрально противоположны. Поэтому в музыкальном коллективе лучше будут гармонировать ансамблисты с близкой нервной конституцией (например, холерик и сангвиник, флегматик и меланхолик). Но поскольку ансамблевое музицирование – искусство эмоциональное, наибольшее впечатление на аудиторию произведут исполнители с мощным эмоциональным зарядом. Поэтому при комплектовании состава ансамбля целесообразнее соединять музыкантов не только с близкими, но и с достаточно сильными темпераментами, способных увлечь, захватить слушателя, потрясти его своей игрой. Это не означает, что флегматики и меланхолики не пригодны для концертной эстрады. И поскольку человек, как правило, сочетает в себе черты различных типов темпераментов с преобладанием какого-либо одного, на любой основе можно воспитать все необходимые профессиональные качества.

И. П. Павлов подчеркивал, что образ поведения человека обусловлен не только врожденными свойствами нервной системы, но и влияниями на него окружающей среды. Степень развития этих качеств будет всегда различной, а темперамент обусловит исполнительский стиль музыканта. Партнеры могут быть и сходными и противоположными по характеру, дополняющими друг друга: общительными и замкнутыми, настойчивыми и нерешительными.

По утверждению известного методиста Д. Благого, полезно соединить исполнителя с ярким темпераментом с тем, которому свойственна эмоциональная сдержанность; либо романтического по натуре музыканта с исполнителем, тяготеющим к классической ясности и уравновешенности. Целесообразным может оказаться также использование тенденции к тщательному «выписыванию» деталей и, напротив, «плакатной» манеры игры; стремления к определенному стилю исполнения и акцентирования исполнительского «своеволия», наконец, различие самой нервной конституции – большой чуткости и спокойной уверенности, деловитости.

Совместное музицирование творчески обогащает партнеров, поэтому самым перспективным может оказаться содружество музыкантов различных исполнительских школ. Такое сочетание наиболее сложное потому, что партнеры имеют разные исполнительские и педагогические принципы, но наиболее плодотворное: взаимный обмен здесь особенно велик.

Многообразные, жизненные впечатления накладывают существенный отпечаток на формирование личности музыканта. Нередко юные исполнители, обладая безупречной техникой, не в состоянии раскрыть всю сложность концепции произведения, содержание которого не созвучно их душевному опыту. Трактовки зрелого музыканта, как правило, отличаются большей углубленностью, стремлением к широким философским обобщениям. Интерпретация музыки ансамблистами со значительной разницей в возрасте может быть затруднена из-за взаимного непонимания.

Многочисленные же семейные ансамбли, в которых музицируют все – от мала до велика, отличаются сплоченностью, поскольку основаны на большой любви к детям и ставят целью приобщение их к музыке. Наибольшее взаимопонимание достигается между партнерами примерно одного возраста. При небольшом возрастном различии младшие коллеги могут обогатиться личным опытом старших.

Лидер ансамбля. Совместная деятельность исполнителей предполагает взаимность и в значительной мере «симметричность их вкладов» в общее дело. Однако, абсолютное равенство здесь вряд ли возможно из-за разницы интеллектуального, культурного уровня, степени одаренности и профессиональной подготовки.

Психологи определили следующий комплекс качеств лидера музыкального ансамбля: блестящие исполнительские данные; хорошие организаторские способности, умение повести за собой партнеров, убедительность; воля и целеустремленность; эрудиция и владение ораторским искусством; доброжелательность, самокритичность. Недопустимы для лидера: отсутствие своего мне-

ния, двуличность; эгоизм и высокомерие; жестокость и трусость.

Преобладающее влияние на партнеров может оказывать человек, не только с высоким профессионализмом, компетентностью, волевыми качествами, но и с личным обаянием.

Ансамбль – единый организм, партнеры которого связаны между собой незримыми нитями. Малейшая неуверенность, неточность в игре того или иного музыканта мгновенно передается другим исполнителям и снижает художественное впечатление. Поэтому в ансамбле должен быть музыкант, дающий волевой импульс в любой ситуации. Такой опорой коллектива может быть и исполнитель партии, которая не является ведущей.

В любом творческом коллективе обязателен ансамблист, способный осуществлять общее руководство партнерами, чтобы деятельность ансамбля была перспективной, а сам коллектив – стабильным.

Если на роль лидера претендуют два или даже три человека, ансамбль складывается медленно, возникает своеобразная борьба за первенство. Как правило, безрезультатны и попытки создать ансамбль, если в составе есть музыкант, не привыкший считаться с мнением своих коллег. Вероятность конфликтной ситуации в ансамбле с двумя лидерами, у которых позиции различны, велика. Однако она может и не возникнуть при учете каждым из них особенностей характера другого.

Каждая группа – это не просто сумма индивидов, а многосложный организм. Ошибочно думать, что ее лидер – первоклассный исполнитель, а ведомые – второразрядные музыканты. В ансамбле они одинаково важны. Лидер может оказаться ведущим лишь в каком-либо одном виде деятельности, а в вопросах, не связанных с музыкой, — ведомым своими же коллегами. Ведущий одного коллектива при переходе в другой может оказаться ведомым и наоборот. В ряде случаев лидер – более волевой, упрямый человек. Его неуступчивость, противоречащую самой специфике ансамблевого музицирования, иногда можно расценивать не как своенравный каприз, а как острую потребность в воплощении своего исполнительского замысла без каких-либо корректив, в силу того, что он лучше других изучил это произведение и полнее ощущает его суть. При этом другим, порой не менее одаренным исполнителям, целесообразно принять роль ведомых.

От того, кто стоит во главе творческого коллектива, существенно зависит характер отношений в нем. Можно выделить три основных типа, определяющих сущность взаимоотношений между его участниками: авторитарный, либеральный, коллегиальный. Каждый из перечисленных типов в чистом виде может и не встретиться, но черты того или иного типа преобладают в любом ансамбле.

Авторитарный тип характеризуется максимальным влиянием одного музыканта, беспрекословным выполнением его требований исполнителями. В стабильных творческих содружествах, добившихся больших успехов, эти взаимоотношения, ограничивающие права, инициативу и творческий поиск ведомых, наблюдаются не часто; малоэффективны они и в проблемных ситуациях,

требующих максимальной активности и отдачи от каждого партнера. Чаще всего авторитарны отношения во временных творческих коллективах, где для решения общей задачи целесообразно сразу определить лидера и функции ведомых. Подобные взаимоотношения возникают, к примеру, между солистами и аккомпаниатором во время совместных выступлений в разовых концертах. Этот тип взаимоотношений нередко встречается и в учебном ансамбле, в который обучающиеся привлекаются формально, без учета их индивидуальных особенностей. Руководство осуществляется здесь только извне, педагогом, при пассивном участии ансамблистов, и успех у таких коллективов обычно незначительный. После прохождения курса ансамбля они, как правило, прекращают свое существование.

Важно чтобы музыкант, способный взять на себя руководство, был непосредственным членом ансамбля.

Либеральный тип взаимоотношений характеризуется отсутствием мобилизующего начала. В таком ансамбле, как правило, нет музыканта, способного возглавить группу и повести ее к намеченной цели. Этот коллектив не может решать большие творческие задачи. Совместная деятельность музыкантов заключается здесь в освоении новых произведений, знакомстве с концертной практикой профессиональных ансамблей, чтении методической литературы.

Коллегиальный тип взаимоотношений – самый прогрессивный, так как дает возможность каждому наиболее полно реализовать свой творческий потенциал. Этот тип взаимоотношений предполагает единомыслие. Партнеры, ставшие единомышленниками в результате дискуссии, обмена мнениями, спора, продуктивно работают в проблемных ситуациях, взаимодополняют и даже взаимозаменяют друг друга.

Коллективный труд выдающихся личностей показывает, что понятие «лидер» не закреплялось раз и навсегда за одним человеком. Сама практика выявляла ведущего, а характер взаимоотношений между партнерами определялся сущностью их совместной деятельности. Форма лидерства имеет бесконечно много конкретных проявлений, вытекающих из содержания данного совместного труда.

Участник, который яснее представляет соответствие поставленных задач возможностям ансамбля, становится лидером. Любые нововведения в коллективе начинаются с него - единственного, кому позволено в группе отступать от сложившихся норм, без риска стать аутсайдером.

Наилучший лидер ненавязчиво, незаметно для себя и для партнеров управляет деятельностью. Мысли о своем доминирующем положении так же вредны, как и размышления о своем подчиненном месте в коллективе. Они ведут к самоуспокоенности лидера и потере инициативы подчиненными.

Идентификация и подражание. При анализе взаимоотношений партнеров необходимо затронуть проблему идентификации, то есть уподобления другому, отождествления с ним. Феномен идентификации, впервые описанный З. Фрейдом, относится к числу наиболее значительных процессов человеческого общения. Идентификация возможна не с любым, а только со значимым объектом

(авторитетным специалистом, педагогом и т. д.), хотя решающее влияние на партнеров оказывает лидер, он также перенимает наиболее ценные человеческие и профессиональные качества своих коллег. Процесс идентификации различается степенью и глубиной уподобления партнеру: от стремления обладать какими-либо отдельными свойствами до полного отождествления, признания его неким эталоном.

Для каждого индивидуума те или иные человеческие и профессиональные качества представляют особую значимость. Уровень развития их у людей всегда различен. В процессе общения происходит постоянное осознанное или неосознанное, соотнесение разнообразных характеристик, в том числе и эталонных. Это заставляет одного следовать определенным поведенческим, личностным и профессиональным свойствам другого, который в данном случае выступает как лидер.

Известный дирижер Б. Э. Хайкин считал, что дирижер оказывает влияние на оркестр в случае, когда:

- горизонт его музыкального мышления шире и глубже, чем у других музыкантов;
- исполнение после его замечаний становится более одухотворенным;
- предлагаемые им варианты не эксперимент, а результат длительных размышлений непоколебимого убеждения;
- высказываемые замечания импонируют коллегам, совпадают с их представлениями о стиле, трактовке, исполнительских приемах.

Посредством идентификации во многом реализуется взаимное влияние партнеров. Степень ее зависит от характера отношений: лица, установившие хороший контакт, легче поддаются взаимному влиянию, обнаруживают сходство мнений и скорее приходят к согласию по спорным вопросам. Межличностное влияние выражается также в изменении личных свойств партнеров: выравнивании интеллектуального, культурного, профессионального уровня развития. При этом более слабый «подтягивается» до уровня более сильного партнера.

Среди музыкантов до сих пор нет единого взгляда на проблему подражания. Некоторые считают его недопустимым в исполнительской практике, нивелирующим индивидуально суть, «убивающим» творческую инициативу. Это объясняется ошибочным отождествлением подражания – следования примеру, образцу – и копирования – «слепого» подражания. Именно против слепого подражания и выступает большинство педагогов-методистов.

Следует помнить, что абсолютно скопировать, например, игру большого мастера невозможно. Даже подражание под силу лишь музыкантам с тонким художественным вкусом и чувством меры. У мало одаренного же исполнителя оно будет всего лишь бледным «оттиском».

Талантливые исполнители, подражая, учатся. И если игра мастера увлекла, захватила, желание музыкантов подражать ему тем сильнее, чем больше отличается его стиль исполнения от собственного.

«Копируемые» качества другой личности со временем становятся близкими, своими. Но каждый человек – исключительное явление природы, и он

никогда не сможет стать точной копией другого. Не следует бояться подражать совершенному, но, подражая, нужно и творить.

Для участника любого музыкального коллектива, и в частности, вокального ансамбля, подражание более сильному, технически развитому и опытному партнеру важно для повышения собственного ансамблевого и в целом художественного мастерства и для творческого роста всего ансамбля.

Противоречия в содружестве ансамблистов. Участники ансамбля должны обладать целым комплексом общих музыкантских и человеческих качеств. Но сходство партнеров здесь не исключается и их отличия друг от друга, иначе сравнение теряет всякий смысл. Внутренние различия — неотъемлемые свойства структуры всякого объекта и процесса. Каждый ансамбль характеризуется не только единством, но и внутренней борьбой мнений участников.

Как известно, основным содержанием совместной деятельности исполнителей является интерпретация музыкального произведения, поэтому и противоречия будут проявляться, главным образом, в вопросах трактовки. Следует помнить, что нотная запись неоднозначна, а все тембродинамические, темпоритмические и даже звуковысотные обозначения не дают исчерпывающего представления об особенностях исполнения того или иного нюанса. Биография, внутренний мир, духовный опыт двух людей никогда не бывают одинаковыми. И одна из объективных предпосылок многообразного толкования музыки в том, что смысл, скрытый за нотными знаками, никогда не повторится в точности.

Кроме того, и само произведение многолико. Интерпретация - сложный, глубоко индивидуальный процесс.

Каждый музыкант субъективно воспринимает авторский текст, поэтому одна и та же музыка в различном исполнении звучит как разные сочинения. Исполнение - это как бы портрет, для которого произведение играет роль «натуры».

Интерпретация в ансамбле имеет свои особенности. Это результат творческих усилий всех участников, озвученный творческий процесс. В отличие от индивидуального творчества, здесь субъективное (мысли, сомнения, поиски) становится объективным, ибо все или почти все, что думает каждый из ансамблистов, высказывается вслух.

Исполнитель-солист, работая над новым сочинением, долгое время остается его единственным слушателем и ценителем, а ансамблист чувствует постоянную поддержку, помощь коллеги-соавтора и ответственность за каждую его рекомендацию. А потому элементы будущей интерпретации как бы проходят двойной фильтр — индивидуальный и коллективный. Совместная деятельность в ансамбле активизирует творческий процесс: новые идеи партнеров развивают, обогащают собственные представления каждого из ансамблистов и в то же время требуют поиска аргументов для отстаивания своих принципов. Это заставляет искать, подвергать сомнению то, что ранее казалось незыблемым, и, следовательно, совершенствоваться.

Работая над произведением, каждый участник ансамбля, с одной стороны, должен учитывать мнения своих коллег, идти на некоторые компромиссы; с

другой – суметь убедить партнеров в правильности своего решения. Нужно помнить, что некоторые исполнительские решения (собственные и чужие) могут быть результатом сиюминутных настроений, и требуется немало времени, чтобы они «отстоялись». Кроме того, партнеры не должны допускать перегибов; им надо найти ту художественную меру, без которой немислимо подлинное искусство.

Именно в споре, учитывая все «за» и «против», следует искать внутреннюю правду сочинения. Оптимальный исполнительский план впитывает все лучшее из индивидуальных трактовок. При выработке общего плана интерпретации важно четко изложить партнерам свою позицию, обосновать ее логически и постараться увлечь ею своих коллег. Дар увлекать характеризуется убежденностью самого исполнителя, наличием лидерских качеств, красноречием, ненавязчивостью и другими чертами.

Способность увлечься во многом определяется степенью одаренности музыканта, его эмоциональной отзывчивостью, умением создавать несколько вариантов решения одной и той же художественной задачи. Этим можно объяснить, например, соединение в ансамблевом исполнительстве таких сложных личностей, как Д. Ойстрах и С. Рихтер, А. Корто, Ж. Тибо, П. Казальс, С. Рахманинов и Ф. Крейслер.

Способность понять партнера нередко зависит от самого желания понять. Каждая из многочисленных трактовок музыкального произведения, логичная и убедительная, может быть взята ансамблистами за основу — нужно только пойти навстречу партнеру, осмыслить предлагаемую им трактовку.

Следует помнить, что нестандартность прочтения, эмоциональная яркость воплощения могут увлечь сильнее, чем «неопрровержимые» логические доводы. Например, игра музыкантов романтического плана может убедить именно неожиданностью интерпретаторских решений, захватывающими находками в передаче тех или иных деталей произведения.

При обсуждении любого спорного вопроса надо выслушать мнение партнера, попытаться поставить себя на его место, понять причины его подхода к решению проблемы.

Нормализовать отношения помогает анализ собственных ошибок и взаимные извинения. Если противоречие вытекает из содержания музыки, а усилия исполнителей направлены на раскрытие сущности произведения, возникает творческий спор. В противном случае начинается борьба характеров, не имеющая ничего общего с творчеством.

Исполнитель, имеющий в ансамбле преобладающее влияние, предлагая свою интерпретацию музыки, должен избегать приказных интонаций, реплик на повышенных тонах. А. М. Горький считал, что в каждом человеке скрыт бублик, и если его затронуть, человек зазвучит всем лучшим, что в нем есть. Чтобы полнее реализовать творческие возможности ансамбля, его лидеру необходимо чаще создавать «ситуацию успеха» у каждого из музыкантов, ощущение его собственной необходимости, незаменимости. Именно это позволяет с особой полнотой реализовать творческие возможности ансамблистов.

При решении неизбежно возникающих разногласий следует проявлять терпимость к некоторым личностным свойствам – партнера: научиться по незначительным внешним признакам угадывать его внутреннее состояние и в зависимости от этого корректировать формы репетиции, ритм работы, стиль поведения, интонации речи.

Глубина конфликта зависит от сложности поставленных задач. Вероятность спорной ситуации увеличивается по мере усложнения проблемы.

Так, на этапе знакомства с новым сочинением противоречия возникают редко, поскольку исполнители общее представление об его образно-эмоциональной сфере и лишь формально воспроизводят авторские ремарки. По мере углубления в авторский замысел у каждого исполнителя возникает свое введение музыки и потребность утвердить свой исполнительский план. Однако различие в трактовках произведения побуждает исполнителей преодолевать возникшие противоречия.

Если один из участников ансамбля, а обычно это автор переложения или исполнительской редакции, успел предварительно ознакомиться с новым произведением, то на первых репетициях он выступает в роли лидера. Это связано именно с тем, что партнеры еще не имеют своего мнения в отношении интерпретации и поэтому почти безболезненно принимают за основу предложенный исполнительский вариант. В процессе работы над произведением обычно они вносят лишь небольшие поправки. В дальнейшей же совместной работе, когда у участников ансамбля возникают собственные точки зрения на интерпретацию того или иного сочинения, неизбежны их столкновения.

Характер противоречий, формы их развития и способы разрешения всегда различны. И чем богаче, разнообразнее деятельность, тем большим является также поле для проявления спорных ситуаций. Люди не всегда чувствуют ту минимальную дистанцию, в пределах которой еще возможно бесконфликтное общение. Поэтому всегда необходимо педагогически управлять конфликтами. Эта регуляция может выражаться в усилении напряжений, его снятии или сохранении на определенном уровне.

Преодолев противоречия, достигнув единства мнений, музыканты понимают произведение все же по-разному. Ведь уже сама индивидуальность каждого человека делает невозможной полную тождественность его переживания с переживаниями другого человека. Поэтому невозможно и абсолютное полное взаимопонимание. Каждый ансамблист найдет в одном и том же произведении те черты, которые скрыты от взора партнеров — именно в силу отличий его индивидуальности.

Следовательно, возможна лишь близость восприятия, интерпретации разных исполнителей: то или иное произведение неизбежно получает в их трактовке различную психологическую окраску, эмоционально-образное воплощение. И тем не менее в ансамблевом исполнительстве существуют общие для любого коллектива проблемы: единство понимания образного содержания произведения; идентичность артикуляционных средств интонирования; синхронность метроритма и темпа; соблюдение динамического и темброрегистрового

баланса; близость аппликатурной системы — то есть все, что входит в понятие «ансамблевая техника».

Каждый ансамбль вырабатывает свою эстетическую платформу и стиль исполнения. В процессе длительного общения ансамблисты постепенно достигают относительной общности понимания, содержания музыки, вырабатывают единый исполнительский почерк при сохранении самых существенных черт индивидуальности каждого члена коллектива. Поэтому одинаковые выразительные средства в одних и тех же произведениях по-разному трактуются различными коллективами.

По мере творческого роста коллектива, в частности, вокального ансамбля, обнаруживается сходство и различие его участников, выявляются все их потенциальные возможности. Именно различия партнеров придают своеобразие и самобытность исполнительскому почерку ансамбля, что в свою очередь, влияет на характер развития всей группы.

Творческий путь ансамбля может быть отмечен ростом или упадком, но в обоих случаях его развитие не прекращается. Между прогрессивными и регрессивными тенденциями существует сложная многосторонняя связь.

Отдельные регрессивные изменения происходят в рамках общего прогрессивного развития, а при росте регрессивных изменений могут сохраняться прогрессивные черты.

Работа вокалистов ансамбля, совмещающих исполнительскую, педагогическую и научно-методическую деятельность, свидетельствует о большом даровании личности и требует активной самоотдачи. Однако, обычно какой-либо из аспектов преобладает, временно становится более важным.

Методологическая основа подготовки и проведения сольного концерта

Сольный концерт – результативная форма творческой работы студентов, потому что он является логическим завершением всех репетиционных и педагогических процессов. Публичное выступление вызывает у исполнителей эмоциональную приподнятость, взволнованность. Артисты испытывают подлинную радость от соприкосновения с миром художественных образов, интерпретаторами которых они являются. Творческий контакт со слушательской аудиторией также имеет значение для артистов ансамбля.

Поскольку от успешности публичных выступлений зависит зачастую будущее молодых музыкантов, их дальнейшая карьера, соответственно, отсюда – важность оптимального решения всего комплекса проблем, связанных с данным видом деятельности. Самыми важными в концертно-исполнительской деятельности являются художественно-интерпретаторские и профессионально-технические аспекты, такие как:

- насколько исполнение соответствует авторскому замыслу;
- дает ли оно основания говорить о его художественной содержательности, глубине и творческой убедительности;
- удовлетворяет ли в «техническом» отношении.

Самым сложным видом концертного выступления является сольный концерт. Концерт в одном отделении обычно длится до одного часа. Когда концерт состоит из двух отделений, то каждое отделение обычно занимает 30–40 минут. В сольном концерте ансамбль исполняет обычно около 20-ти произведений. Вполне логично, если сольному концерту предшествуют участия коллектива в концертных программах с отдельными номерами, предварительная наработка номеров на репетициях, апробирование их на сцене.

Концертная программа должна быть разнообразной. Это достигается подбором разноплановых произведений контрастных по художественным образам, характеру музыкального материала, стилю изложения. Концертная программа может быть построена или в хронологической последовательности, или по жанрам, или по стилистической принадлежности составляющих ее произведений. Программу следует строить таким образом, чтобы интерес слушателей к выступлению возрастал к финалу концерта. Сверх объявленной программы хору следует иметь одно-два произведения, которые могут быть исполнены по настоятельным просьбам слушателей в конце концерта.

Поведение ансамблистов на сцене, их артистичность, обаяние в значительной степени влияют на успех концерта. Умение двигаться на сцене, мимикой изображать событие, происходящее в музыкальном произведении – обязательное творческое условие выступления вокального ансамбля. Стремление показать песню, сотворить некое шоу явно следует традициям «театральной» жизни первых сольных выступлений поющих коллективов. В представлениях менестрелей, в водевилях, при жесточайшей конкуренции, уровень материального благополучия артистов был прямо пропорционален уровню сценической выразительности, то есть интересу публики, успеху. В основном, конечно, это касалось музыки ритмичной, подвижной, юмористического характера. Мимика, жесты, телодвижения очень обогащали музыкальный образ, усиливали комедийность. Но и в наше время вокальные ансамбли уделяют этому аспекту большое внимание.

Культура поведения на концерте

Артистизм и культура поведения на сцене играют немаловажную роль в восприятии концерта. Рассмотрим некоторые аспекты поведения на сцене. Первый из них: выход – перерыв – уход.

1. Для ансамбля выход на сцену должен быть внимательным, собранным, целеустремленным, проворным и уверенным. Располагаться следует в центре сцены. Внешне приятная, выразительная и уверенная поза поможет создать визуальное ощущение единства, необходимое для исполнения. Позы должны быть тщательно продуманы, целесообразны, характеристичны и плавно сменять друг друга.

2. В перерывах между песнями имеется возможность поблагодарить зрителей и создать настроение для следующей песни. Ни в коем случае не следует разговаривать участникам коллектива друг с другом в перерывах между песнями, так как зритель может увидеть в этом пренебрежительное отношение к не-

му. При ведении программы необходимо учитывать фактор времени: слишком короткие паузы сокращают зрительский отклик, а слишком длинные – причиняют неудобства. Поэтому лучше новый номер объявлять на последних аплодисментах.

3. Процесс ухода подчинен ощущению времени. Надо вместе поклониться и непринужденно улыбаясь покинуть сцену одновременно.

Опрятность. Нужно быть изящным, стройным и аккуратным. Важно соответствие костюма и прически. Иногда верхнее освещение, попадая на лицо, проходит сквозь волосы, создавая «корону». Для некоторых это может потребовать качественной стрижки и укладки.

Костюм. Пока костюмы играют большую роль в магии выступления, требуется их специальное обсуждение и подготовка. То, что на вас одето не должно затмевать вашу музыку. Костюм должен подходить по характеру, по крайней мере, одной песне; его цель – повысить впечатление от исполнения. Костюм должен быть качественным и освежать взгляд. Несколько слов о блестящих костюмах... Сияние ради сияния ни к чему. Настоящее выражение блеску не под силу. Может случиться, что весь отраженный от блесков свет затруднит концентрацию зрителей на лицах. В костюмах исполнители должны быть аккуратными и артистичными.

Уравновешенность и уверенность. Уверенность в себе, искреннее желание выступать, умение донести желание до зрителя – ступени к достижению главной цели: легкости исполнения. Соответствующая подготовка позволяет приобрести уравновешенность и преодолеть нервозность. Энергию надо направить далеко от себя, к зрительской поддержке. Выступление источает уверенность – и зрителям комфортно, они следят за вами, прислушиваются и отзываются. Это зрительский вклад в ваш успех. Выступление тотчас становится магическим, волшебным.

Пластическая выразительность – лучшее оружие исполнителя, гарантирующее удачное выступление. Как известно, пластика намного улучшает качество звука. Сделайте свои глаза окнами души, отражаете телом и лицом желание обдаться при помощи музыки, и вы приблизитесь к подлинному артистизму.

Единство – это качество важно для вокального ансамбля. Центром внимания всегда должна быть группа, а не индивидуальность. Исключение – короткие акценты в сольных эпизодах на отдельном исполнителе, которого поддерживают остальные.

Проработав тщательно художественно-техническую часть программы, следует озадачиться подготовкой концерта.

Подготовка афиши концерта. Афиша должна называть коллектива, дату, время, место проведения концерта. Также в афише следует указать имя художественного руководителя.

Выбор ведущего. Необходимо остановить свой выбор на человеке, который имеет опыт ведения подобных мероприятий. Заранее прописать ему текст,

полные названия концертных номеров с указанием имен авторов исполняемых произведений и комментарии, которые он будет делать в ходе концерта.

Световое оформление и подготовка слайд-шоу. На репетициях нужно работать не только о качестве звучания партитур в микрофоны, но и о внешнем оформлении сцены. При подготовке концерта также можно провести исследовательскую работу с созданием слайдовых презентаций по исполняемым произведениям, посмотреть на репетициях их сочетаемость с исполняемыми произведениями. Свет на исполнителей должен быть направлен таким образом, чтобы он не ослеплял их во время исполнения, но и так, чтобы зрителю из зала хорошо было видно исполнителя.

Описание практического примера – сольного концерта вокального ансамбля «Мужской стиль»

В качестве художественного продукта представлена видеозапись сольного концерт вокального ансамбля «Мужской стиль», состоявшегося 4 июля 2014 года в 14.30 в концертном зале ОГИИК.

Концерт включал произведения разных жанров и стилей, отразивших разнообразие музыкальных вкусов и предпочтений участников ансамбля. Условно все произведения можно сгруппировать в блоки. Первый блок песен был подготовлен в содружестве с Военным оркестром Академии ФСО России (начальник оркестра – Дмитрий Балдин) и представлен 3-мя композициями:

– муз. Б.Фомина, сл. П.Германа, инструментовка А. Зубарева, переложение для ансамбля Л. Малацай – «Ну улыбнись, родная»;

– муз. Б. Шатрова, сл. А. Машистова, перелож. для анс. Л. Малацай – «На сопках Маньчжурии»;

– поурри на темы солдатских песен «Родная Армия», «Солдатушки, браво ребятушки», «Аты-баты шли солдаты», «Пехота есть пехота».

Для ухода со сцены оркестра студент ансамбля Г. Булгаков на авансцене исполнил романс Л. Малашкина на стихи Г. Лишина «О если б мог выразить в звуке», концертмейстер – О. Парамонова. Вслед за ним ансамбль под аккомпанемент фортепиано исполнил «Песню гусар» из оперетты И. Кальмана «Принцесса цирка», концертмейстер – доцент С. Крюкова.

Второй блок был представлен произведениями духовной музыки православной традиции, в него вошли:

– духовный стих архидиакона Романа (Тамберга) в редакции Л. Малацай «Русь называют святою»;

– муз. свящ. В. Зиновьева – духовный концерт «С нами Бог»;

– песнопение грузинской церкви «Приидите поклонимся».

Блок патриотических песен отечественных авторов и обработок народных песен включал следующие композиции:

– муз. И. Матвиенко, сл. А. Шаганова, обр. А. Полторухина – «Выйду ночью в поле с конём»;

– русская народная песня в обр. А. Михайлова «Как-то ранним утром»;

– казачья народная в обр. К. Шведова «Вот полк пошёл»;

– муз. Т. Хренникова, сл. М. Матусовского, аранж. Л. Малацай – «Поле Куликово»;

Связующим номером концерта стало выступление вокального ансамбля заочного отделения, в котором пел студент первого состава ансамбля «Мужской стиль», а ныне артист хора Дважды Краснознаменного ансамбля песни и пляски Российской Армии им. А. Александрова – Д. Папкин (муз. А. Бабаджаняна, сл. Р. Рождественского, аранж. Л. Малацай – «Загадай желание», концертмейстер – Ю. Старчикова).

Четвертый блок песен объединяло их содержание – музыкальные сочинения о любви к противоположному полу:

– муз. и сл. А. Бородин – «Серенада»;

– муз. С. Цинцадзе, рус. текст М. Татарина – «Чайка» из кинофильма «Куклы смеются»;

– муз. и сл. М. Леонидова «Не дай ему уйти».

С тем, чтобы предоставить возможность немного передохнуть голосовому аппарату ансамблистов, для участия в концерте был приглашен Муниципальный женский ансамбль «Канцона», художественный руководитель – доцент Е. Болдовская. Ансамбль исполнил песню А. Пахмутовой на сл. Н. Добронравова «Хорошие девчата» из кинофильма «Девчата».

Напутственные слова вокальному ансамблю «Мужской стиль» со сцены произнес ректор института – проф. Н.А. Паршиков, высоко оценив исполнительскую практику студентов.

Последний блок номеров являл собой кульминацию концерта и был представлен «песнями на бис». Прозвучали следующие произведения:

– укр. нар. песня в обр. А. Амерханова «Розпрягайте, хлопці коні»;

– поурри на темы русских плясовых песен «Ах, улица-улица» в ред. В. Афанасьева;

– муз. Л. Армстронга, аранж. Р. Масленникова «Go down moses».

В благодарность всем организаторам, участникам концерта и зрителям певцы исполнили Многолетие.

Материалы сольного концерта окажутся полезными для лекционных и практических курсов «Концертно-исполнительская практика», «Вокальный ансамбль», «Хоровая аранжировка». Просмотр видеозаписи может использоваться как образец создания сольных концертных программ вокальных коллективов. Теоретическое основание может быть издано в качестве лекционного материала или (с некоторыми уточнениями) в виде методического пособия. В нотном приложении помещены партитуры переложений и аранжировок автора творческой монографии Л.В. Малацай.

Репертуар сольного концерта вокального ансамбля «Мужской стиль»:

1. Муз. Бориса Фомина, стихи Павла Германа, инструментовка Анатолия Зубарева, переложение для мужского вокального ансамбля Людмилы Малацай – «Ну улыбнись, родная», аккомпанирует Военный духовой оркестр Академии ФСО России, начальник и дирижер – Дмитрий Балдин.

2. Муз. Ильи Шатрова, стихи Алексея Машистова – «На сопках Маньчжурии», аккомпанирует оркестр.
3. Попурри на темы солдатских песен «Родная Армия», «Солдатушки, браво ребятушки», «Аты-баты шли солдаты», «Пехота есть пехота», аккомпанирует оркестр.
4. Муз. Леонида Малашкина, стихи Григория Лишина «О если б мог выразить в звуке», романс исполняет Булгаков, концертмейстер – Ольга Парамонова.
5. Муз. Имре Кальмана – «Песня гусар» из оперетты «Принцесса цирка», концертмейстер – доцент Светлана Крюкова
6. Духовный стих архидиакона Романа (Тамберга) в редакции Людмилы Малацай «Русь называют святою».
7. Муз. священника Василий Зиновьев – духовный концерт «С нами Бог».
8. Песнопение грузинской церкви «Приидите поклонимся».
9. Муз. Игоря Матвиенко, стихи Александра Шаганова, обработка Андрея Полторухина «Выйду ночью в поле с конём».
10. Русская народная песня в обработке Авенира Михайлова «Как-то ранним утром», солист – Александр Кокоев.
11. Казачья народная в обработке Константина Шведова «Вот полк пошёл», солист – Аркадий Узловский.
12. Тихон Хренникова, стихи Михаила Матусовского, аранжировка Людмилы Малацай «Поле Куликово», солист – Георгий Булгаков.
13. Муз. Арно Бабаджаняна на стихи Роберта Рождественского «Загадай желанье», исполняет вокальный ансамбль заочного отделения, художественный руководитель – Людмила Малацай, концертмейстер – Юлия Старчикова.
14. Музыка и слова Александра Бородин – «Серенада».
15. Муз. Сулхана Цинцадзе, русский текст Михаила Татаринова – «Чайка» из кинофильма «Куклы смеются».
16. Музыка и слова Максима Леонидова «Не дай ему уйти», солист – Артур Ефремов.
17. Музыка Александры Пахмутовой, стихи Николая Добронравова – «Хорошие девчата» из кинофильма «Девчата», исполняет Муниципальный женский ансамбль «Канцона», художественный руководитель – доцент Елена Болдовская.
18. Украинская народная песня в Александра Амерханова «Розпрягайте, хлопці коні», солист – Александр Кокоев.
19. Попурри на темы русских плясовых песен «Ах, улица-улица» в редакции Вадима Афанасьева, солист – Александр Кокоев.
20. Песня из репертуара Луи Армстронга, аранжировка Романа Масленникова «Go down moses» солист – Георгий Булгаков.

Специфика переложения хоровых партитур и аранжировок песен для вокального ансамбля

В современном практическом музыковедении особенностям работы музыканта-исполнителя уделяется внимания гораздо меньше чем, например, ком-

позитора. Однако для того, чтобы музыка, созданная композитором, стала достоянием слушателей, необходим музыкант-исполнитель.

Профессиональная компетентность хорового дирижера и руководителя вокального ансамбля зависит от содержания и качества цели, которую он перед собой ставит. Наиболее перспективной целью является яркая концертная интерпретация произведений, подготовленная на репетициях, проведение которых требует от него множества профессиональных и человеческих качеств.

Для результативной деятельности руководителю-интерпретатору хорового коллектива или ансамбля необходим определенный комплекс знаний, умений, навыков, являющихся неременным условием достижения успеха в интерпретации музыки. Наиболее адекватным термином, очерчивающим границы этого комплекса, определяющим и отражающим его сущность, можно считать «интерпретаторское искусство» – особое профессиональное искусство руководителя, выступающего в роли истолкователя музыки.

Вопросам исполнительства в современных Федеральных государственных образовательных стандартах высшего образования уделяется достаточно большое внимание. Ряд дисциплин направлены на то, чтобы научить выпускника правильно перекладывать партитуры на имеющиеся составы исполнителя в соответствии с особенностями музыкального стиля композитора. В ходе обучения студента обучают живо воспринимать, чувствовать, осмысливать действительность, жизнь, воплощенную в музыкальных образах.

Актуальность темы настоящей работы обусловлена назревшей потребностью осмысления интерпретаторского искусства как системы, представляющей собой целое, в котором важны все компоненты и элементы. Необходимость исследования области хорового и вокально-ансамблевого интерпретаторского искусства обусловлена диалектикой теории и практики музыкального исполнительства. С одной стороны, в дирижерском исполнительстве появилось много практических достижений, требующих изучения, с другой – не все то, что было в прошлом, достаточно глубоко осмыслено.

Творческая монография направлена на реконструкцию путей, механизмов и конкретных методов перехода от технического профессионализма, или исполнительской культуры, усваиваемой, как правило, в специальном классе учебного заведения, к высшим ступеням исполнительского мастерства, связанным с областью интерпретаторского искусства (понимаемого как определенный градус «заостренности», «искушенности»), что является необходимым условием достижения значительных профессиональных результатов.

Для того, чтобы всесторонне осветить выступление ансамбля выпускников, необходимо:

- рассмотреть особенности подбора репертуара и специфику переложения партитур;
- представить видеозапись творческих показов по хоровому классу и вокальному ансамблю студентов-выпускников и краткий анализ выступления;
- выявить возможности использования полученных результатов в учебном процессе.

В процессе изучения дисциплины «Хоровая аранжировка» у студентов формируются знания, умения и навыки необходимые для создания профессионально грамотных переложений, аранжировок и обработок хоровых, сольных и инструментальных сочинений для разных составов хоров и вокальных ансамблей. При практическом освоении партитур на занятиях хорового класса, вокального ансамбля, дирижирования, дирижерско-хоровой подготовки студенты учатся осознавать стилистику вокальных и хоровых произведений, их форму и содержание.

Следующий этап обучения заключается в ознакомлении с научно-теоретическим аппаратом аранжировочной деятельности в области академического хорового исполнения. В ходе занятий происходит теоретическое изучение и практическое освоение различных способов переложения хоровых партитур и вокальных произведений на различные составы и типы хоров, а также основ хорового письма, тесситурных, темброво-выразительных особенностей хоровых партий. Идет воспитание бережного отношения к особенностям музыкального развития оригинального произведения, избранного в качестве основы аранжировки или переложения. Усилия педагогов направлены на раскрытие творческого потенциала обучающегося и выработку их собственного индивидуального стиля в переложении и аранжировке первоисточников.

Основной формой учебной и воспитательной работы в классе вокального ансамбля является урок, на котором рассматриваются творческие и художественные вопросы исполнительства. На старших курсах в репертуар включаются собственные аранжировки студентов-выпускников.

Основной формой обучения хоровой аранжировке является индивидуальное занятие, на котором студент показывает самостоятельную работу и получает практические указания и методические рекомендации. Для преподавания классической хоровой аранжировки написано множество методических пособий и учебных руководств, авторами наиболее известных являются М.Н. Ивакин, А.С. Ленский, И.Г. Лицвенко, Е.Д. Вахняк.

Создание партитур для вокального ансамбля требует от аранжировщика знания голосов «живого неповторимого инструмента» – действующего вокального ансамбля, возможностей составляющих его голосов. Необходимо также знать особенности ансамблевой фактуры, уметь распределять вокальные партии в удобных регистровых зонах партитуры и ориентироваться в стилевых направлениях музыки. При решении творческих задач аранжировщик в достаточной степени должен обладать и композиторскими навыками.

Описание практического примера – сольного концерта вокального ансамбля выпускников

В качестве художественного продукта может быть представлена видеозапись записью концертного выступления ансамбля, программа которого составлена из работ выпускников – аранжировок и обработок песен. В настоящее время работа аранжировщика песен актуальна, и к ней предъявляются всё более высокие требования. Теоретические и практические проблемы аранжировки в

современном ракурсе должны активно разрабатываться с целью повышения качества и эстетической ценности создаваемых произведений.

В целом программа вокального ансамбля включала аранжировки песен, к которым будут сделаны некоторые комментарии относительно их интерпретаций.

1. Муз. А. Новикова, сл. Л. Ошанина «Песня русского сердца», аранжировка Кокоева Александра Арсеновича (преподаватель по основам хоровой и эстрадной аранжировки профессор Малацай Л.В.)

В качестве основы избрана песня популярного композитора песенника А.Новикова, изложенная для голоса в сопровождении фортепиано. В процессе аранжировки выпускник изменил тональность для тесситурного удобства всех партий, перенеся ее на терцию вверх, а также внёс разнообразие в куплеты. Первый куплет исполняет женский трехголосный вокальный ансамбль. Во втором куплете на фоне выдержанных аккордов, оформленных как вокализ, вступает солист (мужской голос). При повторе 3-й и 4-й строк куплета роли меняются – солист исполняет вокализ, а женский состав в трехголосном изложении поёт текст со словами. Третий куплет также начинается женским трёхголосием, при повторе 3-й строки весь ансамбль поёт закрытым ртом вокализ, как бы выражая реквием по погибшим, четвёртую строку поют все вместе.

2. Муз. И.О. Дунаевского, обработка О.Н. Хромушина, сл. В.И. Лебедева-Кумача «Спи, мой мальчик», аранжировка Каковкиной Анны Олеговны Преподаватель по основам хоровой и эстрадной аранжировки доцент Болдовская Е.Н.

Аранжировка песни «Спи, мой мальчик» заключалась в многоголосном оформлении мелодии с элементами джазовой импровизации и некоторых ритмических её изменениях. Специально для исполнения партитуры была записана фонограмма. Следует обратить внимание на сценическое воплощение аранжировки, в котором использованы элементы движений, что способствовало более живому восприятию песни.

3. Русская народная песня «Ты рябина ли, рябинушка», обработка В. Соколова, аранжировка Тарасовой Елены Вячеславовны (преподаватель по основам хоровой и эстрадной аранжировки доцент Болдовская Е.Н.)

В качестве основы была выбрана обработка народной песни, выполненная В. Соколовым для многоголосного смешанного хора. Выпускница несколько упростила партитуру и переложила её для четырёх женских голосов и одного мужского (тенора). Сценическое воплощение выиграло за счёт использования народного шумового инструмента «Вьюги» и передвижения по концертной площадке ансамблистов во время исполнения.

4. Походная песня «Вот полк пошел», переложение В. Афанасьева, аранжировка Узловского Аркадия Аркадьевича (преподаватель по основам хоровой и эстрадной аранжировки доцент Е.Н. Болдовская)

Исполнение мужского ансамбля привлекло внимание комиссии и слушателей оригинальной трактовкой известной народной песни. Интерпретация отличалась тонкой нюансировкой, гибкой и выразительной фразировкой, тембровой слитностью. Присутствовал хороший дикционный и ритмический ансамбль. Также следует отметить культуру исполнения и глубокое понимание содержания песни. Изменения коснулись темпоритмической и динамической составляющих

5. Муз. Д. Тухманова, сл. М. Танича «Чудо-земля», аранжировка Милюхиной Светланы Юрьевны (преподаватель по основам хоровой и эстрадной аранжировки профессор Малацай Л.В.)

В оригинале песня написана для голоса в сопровождении фортепиано. В аранжировке выпускницы написана партитура для женского четырёхголосного вокального ансамбля а cappella с соло-тенора. На основе инструментального вступления и проигрыша сделаны вокализы женского хора. Вокализ солиста в припеве также привнесен в партитуры автором аранжировки.

6. Муз. В. Шеповалова, сл. К. Рыжова «Радуга», аранжировка Москвиной Маргариты Евгеньевны (преподаватель по основам хоровой и эстрадной аранжировки доцент Болдовская Е.Н.)

В партитуре аранжированной песни помимо многоголосного оформления мелодии в 1-м и 2-м куплетах характерно отметить использование ритмического инструментального проигрыша на асемантический текст (слоги «Пам-па, бам-пам»). Для сценической интерпретации использовались элементы движения с шарфами разного цвета, распределенными между певчими аналогично цветам радуги.

7. Муз. А. Муромцева, сл. В. Кроткого «Подари мне, город, солнце», аранжировка Котовой Татьяны Анатольевны (преподаватель по основам хоровой и эстрадной аранжировки профессор Малацай Л.В.)

Первый куплет аранжирован для трехголосного женского состава, во втором куплете солируют вторые сопрано, а сопранам вторым и альтам поручен подголосок. Оригинальность прочтения заключена ещё и в том, что помимо фортепиано автор аранжировки использует звучание скрипки, о которой упоминается в тексте песни. Также ритм танца подчеркивает звучание шейкера.

8. Муз. и сл. Ю. Мартынова «Ай-яй-яй», аранжировка Годуновой Натальи Владимировны (преподаватель по основам хоровой и эстрадной аранжировки – профессор Малацай Л.В.)

Песня, избранная выпускницей, может использоваться в качестве кон-

цертного номера в школьных концертах. Первый и третий куплет написаны для женского трехголосного ансамбля. Во втором куплета мелодически ведущий голос поручен солистке, а подголоски прописаны у ансамбля. В целях удобства исполнения аранжировки основная тональность была изменена, партитура перетранспонирована терцией выше.

Оригинальность исполнительской интерпретации подчеркнута использованием альбома с фотографиями, который рассматривают ансамблистки в процессе исполнения.

9. «Ах, сердце» (из репертуара квартета «Улыбка»), аранжировка Соловьёвой Екатерины Анатольевны (преподаватель по основам хоровой и эстрадной аранжировки ст. преп. Гаврилова Е.В.)

Ноты песни, понравившейся выпускнице, не были найдены, поэтому в качестве основы аранжировки пришлось использовать аудиозапись вокального ансамбля «Улыбка». Если в оригинале песня исполнялась под аккомпанемент оркестра, то в результате аранжировки появился вариант *a cappella*.

10. Муз. И. Хрисаниди, сл. А. Поповой «Ассоль», аранжировка Шардыко Анастасии Андреевны (преподаватель по основам хоровой и эстрадной аранжировки доцент Болдовская Е.Н.)

В литературной основе песни запечатлен рассказ о сказочной героине – девушке Ассоль, которая долго жила одной мечтой о прекрасном принце, это помогло ей преодолеть жизненные лишения, тяготы и невзгоды. Когда лирический герой приходит на берег моря, то окружающий пейзаж своей красотой напоминает ему о сказочной героине, о воображаемой возлюбленной, с которой он готов отправиться в морское путешествие.

Форма песни запевно-припевная со вступлением и проигрышем. Во втором куплете прописана партия саксофона, придающая особую романтическую настроению песни. В окончании композитор несколько расширяет припев, чтобы придать произведению смысловую завершенность. Небольшое по объему вступление, занимающее объем всего 4-х тактов, эмоционально настраивает на восприятие песни. Незамысловатая мелодическая линия, основанная на широких шагах то вверх, то вниз, заканчивается нисходящим оборотом. Сначала в объеме 2-х тактов она изложена в высокой тесситуре, в основной тональности *f moll*, затем в секвенционном развитии в вариантном изложении повторяется квартой ниже. В последнем 4-м такте нисходящий оборот заменен движением по звукам аккордов (тоники с секстой и доминантсептаккорда с пропущенной терцией), которые даются в восходящем движении шестнадцатыми длительностями. Этот прием имеет изобразительное значение, показывая переливы волн. Инструментальный проигрыш между припевом и вторым куплетом построен на материале вступления.

В аранжировке несколько усложнена партия вокального ансамбля.

11. Муз. И. Якушенко, сл. Я. Гальперина «А любовь рядом была», аранжировка Бухтияровой Анастасии Сергеевны (преподаватель по основам хоровой и эстрадной аранжировки – старший преподаватель Покатилова Т.И.)

Аранжировка выполнена для трехголосного женского хора. Творческий подход к подготовке программы вокального ансамбля выразился в использовании сценических движений, танцевальных элементов, в подборе концертных костюмов, что придало выступлению своеобразие и сценическую яркость. Следует отметить сценические решения, предложенные коллективу старшим преподавателем кафедры режиссуры театрализованных представлений Н.А. Патовым.

Просмотр видеозаписи может использоваться как образец создания концертных программ вокальных ансамблей. Теоретическое основание может быть издано в качестве лекционного материала.

Рекомендуемая литература

1. Адулов, Н.А. Руководство по постановке певческого и разговорного голоса. [Текст] / Н.А. Адулов. – Липецк: Роскомпечать, 1996. – 378 с.
2. Антология русской светской хоровой музыки a cappella XIX — начала XX века. Выпуск 7. Направник [Ноты] / Ред.-сост. Е.Д.Светозарова. – СПб.: Композитор, 2015. – 140 с. (Режим доступа: Электронно-библиотечная система «Издательства «Лань». <http://e.lanbook.com>)
3. Ансерме, Э. Музыка и её исполнение // Ансерме Э. Статьи о музыке и воспоминания: Пер. с фр. Е. Бронфин, Б. Урицкой. – М.: Сов. Композитор, 1986. – С. 110–127.
4. Батюк, И. В. Современная хоровая музыка: теория и исполнение: учебное пособие. 2-е изд., испр. и доп./ И. В. Батюк. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2015. – 216 с. (Режим доступа: Электронно-библиотечная система «Издательства «Лань». <http://e.lanbook.com>)
5. Блох, О.А. Психология и педагогика музыкального творчества: учебное пособие для вузов. – М.: МГУКИ, 2013. – 192 с.
6. Болдовская, Е.Н. Особенности исполнительства в вокальном ансамбле [Текст]: лекция / Е. Н. Болдовская. – Орёл: Орловский гос. ин-т искусств и культуры, 2007. – 22с.
7. Борисов, С.К. Основы драматургии театрализованного действия : учеб. пособие / С. К. Борисов. – Челябинск : ЧГАКИ, 2011. – 207 с.
8. Бурдюжа, Е.А. Концертно-творческая деятельность коллективов в вузе культуры и искусств / Е. А. Бурдюжа // Культура: управление, экономика, право. - 2010. - №1.-С. 28-32.
9. Григорьева, Г.В. Стилевые проблемы русской советской музыки II половины XX века. [Текст] / Г.В. Григорьева. – М.: Сов. композитор, 1989. – 208 с.
10. Живов, В.Л. Теория хорового исполнительства. [Текст] / В.Л. Живов. – М.: Изд-во МГТУ им. Н.Э. Баумана, 1998. – 288 с.
11. Ильин, В.П. Очерки истории русской хоровой культуры. Вторая половина XVII — начало XX века / В.П. Ильин– М.: Композитор, 2007. – 376 с. (Ре-

- жим доступа: Электронно-библиотечная система «Издательства «Лань».
<http://e.lanbook.com>)
12. Интерпретация // Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. редактор Г. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 214.
 13. Исполнительская интерпретация. Музыкальная наука. Музыкальная и театральная педагогика. II часть. [Электронный ресурс] — Электрон. дан. — Саратов : СГК им. Л.В. Собинова, 2013. — 184 с. — Режим доступа: <http://e.lanbook.com/book/72067> — Загл. с экрана.
 14. Каримова, Л.Н. Основы хормейстерской подготовки студентов педагогического вуза: учебное пособие: Изд-во «Башкирский государственный педагогический университет им.М. Акмуллы», 2016. – 108 с. (Режим доступа: *Электронно-библиотечная система Издательства «Лань»*. <http://e.lanbook.com>)
 15. Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII — XX вв. – СПб.: «Лань», «Планета музыки», 2010. – 432 с. (Режим доступа: *Электронно-библиотечная система Издательства «Лань»*. <http://e.lanbook.com>)
 16. Левандо, П.П. Хоровая фактура: Монография. [Текст] / П.П. Левандо – Л.: Музыка, 1984. – 124 с., нот.
 17. Левая, Т.Н. История отечественной музыки второй половины XX века: монография [Текст] / Т.Н. Левая. – СПб.: Композитор, 2010. – 556 с. (Режим доступа: *Электронно-библиотечная система «Издательства «Лань»*. <http://e.lanbook.com>)
 18. Лазарева, Л.Н. История и теория праздников : учебное пособие / Л. Н. Лазарева. - 3-е изд., испр. и доп. - Челябинск : ЧГАКИ, 2010. - 251с. – 5 экз.
 19. Малацай, Л.В. Формирование творческой индивидуальности в процессе работы с учебным вокальным ансамблем специализации «академический хор» в вузе // Модернизация процесса дирижерско-хоровой подготовки учителя музыки в системе профессионального образования: материалы Международной научно-практической конференции. – Таганрог: ТГПУ, 2005. – С. 45–48.
 20. Малацай, Л.В. Активный творческий интерес как доминирующая составляющая системы непрерывного образования // Непрерывное профессиональное образование в социо-культурной сфере: проблемы и перспективы: Материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Орёл: ОГИИК, 2006. – С. 17–20.
 21. Малацай, Л.В. Знание «вокального инструмента» как основа аранжировки // Модернизация процесса дирижерско-хоровой подготовки учителя музыки в системе профессионального образования: материалы Международной научно-практической конференции. – Таганрог: ТГПУ, 2007. – С. 157–164.
 22. Малацай, Л.В. Значение фестивалей и конкурсов для оптимизации процесса профессиональной подготовки учителя-музыканта в вузе // Современное музыкальное образование: традиции и инновации: материалы Межрегиональной научно-практической конференции – Белгород, 2008. – С. 94–97.

22. Малацай, Л.В. Профессиональное коллективное музыкальное искусство в современном социокультурном пространстве // Общество, культура, образование: проблемы и перспективы развития: материалы Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции. – Орел: Орловский государственный институт искусств и культуры, 2009. – С. 190–192.
23. Малацай, Л.В. Танцевальная музыка в репертуаре учебного академического хора [Текст] / Л.В. Малацай // Интегративная психология и педагогика искусства в полиэтническом регионе: Сборник материалов Международной научно-практической конференции. – Майкоп, 2009. – С. 14–21.
24. Малацай, Л.В. Аналитический этюд как начальный этап работы над образом в классе хорового дирижирования (на примере хоров А.В. Никольского ор. 39) // Модернизация дирижерско-хоровой подготовки учителя музыки в системе профессионального образования: сборник научных трудов. – Таганрог: ТГПУ, 2009. – С. 254–261.
25. Малацай, Л. В. Особенности концертно-исполнительских обработок народных песен А. В. Никольского (о творческой деятельности показательного вокального квартета ГИМНа) // Национальный фольклор и формирование духовно-нравственных ценностей в современном обществе: сб. материалов Всероссийской науч.-практ. конф. (с международным участием) / науч. ред. А. С. Каргин. – ОГИИК, кафедра народного хорового пения, 2010. – С. 82–89.
26. Малацай, Л. В. Значение фестивалей и конкурсов для профессионального роста учебного мужского вокального секстета // Интегративная педагогика и психология искусства в полиэтническом регионе: сб. материалов V международной конф. / ред.-сост. В. Г. Мозгот. – Майкоп: изд-во «Магарин О. Г.», 2010. – С. 74–79.
27. Малацай, Л. В. Значение опыта педагога-композитора А. В. Никольского для организации внеклассной работы // Дирижерско-хоровое образование и исполнительство в XXI. Взгляд молодых ученых: сб. науч. трудов: в 2 ч. Ч. II / под ред. М. В. Кревсун. – Таганрог: Издатель Ступин А. Н., 2010. – С. 144–150.
28. Малацай, Л.В. Интеграция искусств в хоровом произведении // Роль вузов искусств и культуры в формировании и развитии культурного пространства: Материалы Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции. – Орел, 2011. – С. 278–282.
29. Малацай, Л.В. Роль творческих коллективов в наращивании престижа вуза // Многоуровневая система подготовки специалистов в сфере искусств и культуры: традиции и инновации: материалы Всероссийской с международным участием науч.-практ. конф. – Орел: ОГИИК, 2012. – С. 278–282.
30. Малацай, Л.В. Об особенностях композиторского прочтения литургического текста Молитвы Господней // Ступени хорового мастерства (к 200-летию со дня рождения Гавриила Якимовича Ломакина): Материалы III Всерос-

- сийской науч.-практ. конф. – Белгород: ИПЦ «ПОЛИТЕРРА», 2012. – С. 68–75.
31. Малацай, Л.В. Роль личности дирижера в исполнительской интерпретации хоровых сочинений // Искусство и личность: Материалы науч.-практ. конф. (Минск, 21-22 февраля, 2013 г.) – Минск: Изд-во Белорусского гос. пед. ун-та им. М. Танка, 2013 – С. 87–92.
32. Малацай, Л.В. Интеграция образовательной, научной и творческо-исполнительской деятельности в процессе интерпретации произведений учебным ансамблем // Вуз искусств и культуры в едином образовательном пространстве: материалы Международной научно-практической конференции (Орел, 28-29 марта, 2013) – Орел: Изд-во ОГИИК, 2013. – С. 99–102
33. Малацай, Л.В. Основные аспекты работы студента-хормейстера на пути от анализа к интерпретации // Современное музыкальное образование: традиции и инновации: сборник докладов II Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции (Белгород, 19-20 апреля, 2013 г.) – Белгород: Изд-во БГИИК, 2013. – С. 213–218.
34. Малацай, Л.В. Роль фольклорных традиций и инструментальных приемов письма в создании хоровых композиций // Традиции и современное состояние культуры и искусств: материалы Международной научной конференции (Минск, 25-26 апреля, 2013) – Минск: Национальная академия наук Белоруссии, 2013 – С. 260–266.
35. Малацай, Л.В. Приоритеты государственной политики в музыкальном искусстве на современном этапе // Формирование региональной культурной политики в контексте модернизации образования: материалы Международной научно-практической конференции (Орел, 27-28 марта, 2013) – Орел: Изд-во ОГИИК, 2014 – С. 117–123.
36. Малацай, Л.В. Значение деятельности дирижера-аранжировщика И. И. Раевского в творческой биографии Ансамбля Российской армии им. А. В. Александрова // II Чтения памяти С.В.Смоленского: Хоровое искусство и современность: материалы Международной научной конференция, Казань, 08-10.10.2014 г.: Казанская государственная консерватория (академия) им. Н. Г. Жиганова – 0,4 п.л. (в печати).
37. Малацай, Л.В. Духовная музыка православной традиции в репертуаре учебного хора современного вуза // Духовно-нравственные императивы в искусстве, культуре, образовании: Материалы I Международной научно-практической конференции, проходившей 17 марта 2015 года в рамках XI Международных научно-образовательных Знаменских чтений. – Курск: РЦкии КГУ, 2015. – 0,5 п.л. (в печати).
38. Малацай, Л.В. Русские народные песни в обработке В.А. Удовицкого в репертуаре учебных женских хоров // Народная музыка в системе профессионального образования: Материалы VI Всероссийских (с международным участием) научно-творческих «Маничкиных чтений». – Белгород: Изд-во БГИИК, 2015. – С. 148–152.

39. Малацай, Л.В. Дуальная система обучения в творческих вузах: взаимодействие и несовместимость целей сторон // Материалы Международной научно-практической конференции «Развитие системы высшего образования в сфере культуры: научный и образовательный опыт», 26-27 марта 2015 г. – Орел: ОГИИК. – 0,4 п.л. (в печати).
40. Михайлов, М. К. Стиль в музыке: исследование / М. К. Михайлов – Л.: Музыка, 1981. – 262 с.: нот. ил.
41. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990.– 672 с.: ил.
42. Музыкально-исполнительская культура в теоретическом и прикладном измерении. – Кемерово: Изд-во Кемеровского гос. института культуры, 2008. – 194 с. (Режим доступа: *Электронно-библиотечная система Издательства «Лань»*. <http://e.lanbook.com>)
43. Огаркова, Н.А. Придворная музыкальная культура в России XVIII века: учебное пособие. – 2-е изд., стер./ Н.А. Огаркова. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2016. – 64 с. (Режим доступа: *Электронно-библиотечная система «Издательства «Лань»*. <http://e.lanbook.com>)
44. Пашина, О.А. Народное музыкальное творчество: учебник [Текст] / О.А. Пашина. – М.: Композитор, 2005. – 568 с. (Режим доступа: *Электронно-библиотечная система «Издательства «Лань»*. <http://e.lanbook.com>)
45. Проблемы художественного творчества в исполнительской интерпретации: Сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б.Л. Яворскому 27–28 ноября 2014. – Саратов: Изд-во Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, 2015. – 316 с. (Режим доступа: *Электронно-библиотечная система Издательства «Лань»*. <http://e.lanbook.com>)
46. Свиридова, И.А. Русский духовный концерт: история и теория жанра: монография / И.А. Свиридова. – СГК им. Л.В. Собинова (Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова), 2015. – 196 с (Режим доступа: *Электронно-библиотечная система «Издательства «Лань»*. <http://e.lanbook.com>)
47. Слонимский, С.М. Заметки о композиторских школах Петербурга XX века [Текст] / С.М. Слонимский. – СПб.: Композитор, 2012. – 84 с (Режим доступа: *Электронно-библиотечная система «Издательства «Лань»*. <http://e.lanbook.com>)
48. Тевосян, А.Т. Перезвоны: жизнь, творчество, взгляды Валерия Гаврилина [Электронный ресурс]. — Электрон. дан. — СПб.: Композитор, 2009. — 617 с. — Режим доступа: http://e.lanbook.com/books/element.php?pll_id=2844. — Загл. с экрана.
49. Томпакова, О.М. Певец русской темы. Александр Тихонович Гречанинов [Электронный ресурс]. — Электрон. дан. — СПб.: Композитор, 2007. — 192 с. — Режим доступа: <http://e.lanbook.com/books/element.php?> — Загл. с экрана.

50. Умнова, И.Г. История современной отечественной музыки [Текст] / И.Г. Умнова. – Кемерово: КемГИК (Кемеровский государственный институт культуры), 2011. – 147 с. (Режим доступа: Электронно-библиотечная система «Издательства «Лань». <http://e.lanbook.com>)
51. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства – 4-е изд., испр. / В. Н. Холопова. – СПб.: «Лань», «Планета музыки», 2014. – 320 с. (Режим доступа: Электронно-библиотечная система «Издательства «Лань». <http://e.lanbook.com>)