**ПСИХОТЕХНИКА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ХОРА**

**СОДЕРЖАНИЕ**

ВВЕДЕНИЕ

[Раздел I. Когнитивная психология и психотехника. Концертмейстерская проблематика в научных исследованиях (литературный обзор)](#_Toc293176252)

Раздел II. Когнитивные структуры концертмейстера хора

[II.1 Пространство сцены и пространство сознания пианиста-концертмейстера хора](#_Toc293176254)

II.2 Две ведущие функции (специализации) концертмейстера хора

[II.3 Текст хорового произведения в воспроизведении концертмейстера хора. Структурные уровни ансамблевого взаимодействия](#_Toc293176256)

Выводы к разделу II

[Раздел III. Психотехника концертмейстера хора: три типа нотного текста и методические опыты освоения](#_Toc293176258)

Выводы к разделу III

[Раздел IV. Психотехника концертмейстера хора: язык дирижера как визуальная составляющая текста изучаемого произведения](#_Toc293176260)

IV.1 Дирижерские паттерны в визуальной модальности концертмейстера хора

[IV.2 Раппорты в художественной интеракции «дирижер - концертмейстер хора»](#_Toc293176262)

IV. 3 Облик дирижера — хормейстера: Андрей Сиротенко, художественный руководитель и главный хормейстер Академического камерного хора им. В.С. Палкина Харьковской областной филармонии

[Выводы к разделу IV](#_Toc293176264)

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

[СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ](#_Toc293176266)

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**ВВЕДЕНИЕ**

«Техника - вид раскрытия потаенности»

М. Хайдеггер.

**Актуальность темы.** Интерес к теме «Психотехника концертмейстера хора» стимулирован трехлетним сотрудничеством автора в роли концертмейстера с хоровым коллективом харьковской филармонии под управлением дирижера-хормейстера Андрея Сиротенко. Актуальность темы обусловлена очевидным противоречием в ситуации, сложившейся на сегодняшний день, - противоречием между повышенной информационной сложностью профессии и отсутствием научно-методической рефлексии по ее освоению.

Среди концертмейстерских специализаций деятельность концертмейстера хора является наиболее трудоемкой и специализированной. Концертмейстер хора работает с солистами, коллективом и его группами; он имеет дело с хоровой партитурой, где количество строк порой доходит до восьми и более, при этом голоса вследствие включения транспонирующего голоса (тенора) перекрещиваются, а нотные штили пестрят свободными сменами вокального и инструментального облика; концертмейстер работает с клавирной версией оркестровой партии, которую порой невозможно охватить десятью пальцами пианиста; он, наконец, подчинен не столько ансамблевым установкам и своим художественным находкам, сколько воле третьего лица — дирижера-хормейстера, мануальный язык которого концертмейстер должен понимать как свой собственный.

Один из разработчиков НЛП (нейролингвистического программирования) Эриксон говорил о своей деятельности: « Мне понадобилось много времени для того, чтобы этому научится. Но когда я этому научился, то стал работать намного лучше» [13; c. 212]. Согласно исследованию психолога Джорджа Миллера (в 1950-х гг.) по процессу усвоения человеком информации, максимальный объем информации, с которой человек может работать - семь плюс минус два бита, то есть человек может держать в поле зрения от пяти до девяти объектов [ 13; c. 131]. Сколько же их в сознании концертмейстера хора! Достигнув «лимита загрузки каналов», пианист просто не сможет «переварить» информацию, не делая ошибок. Воспринимая сверхсложный текст как некий звуковой хаос, он совершит огромное число лишних «зигзагов», желая, но не умея связывать их в более крупные гештальты, а звуковая «картинка» приобретет тусклые краски и размытые очертания. Что мы делаем, чтобы этого избежать? Современные английские новаторы в области НЛП Т. Джеймс и Д. Шепард сравнивают подобного рода ситуацию с навыками вождения машины. Приведем текстовую выдержку:

«Сначала ваши информационные каналы были перегружены, ведь вам приходилось следить за пятью - девятью объектами одновременно. Но постепенно вы научились группировать действия в блоки, такие как «переключение передачи», «сигнал о намерениях» и т. д. Затем эти блоки увеличились - вы научились парковаться, поворачивать, выбирать свободные трассы. И наконец вы довели до автоматизма такие комплексы действий, как «доехать до места работы». По мере того, как навыки становятся все более бессознательными, мы можем концентрироваться на масштабных целях. Тот же самый процесс происходит при обучении любому физическому или ментальному навыку ... вот почему вам нужно сначала освоить *все необходимые техники*»[там же, c. 131].

Ситуация концертмейстера хора по информационному разбросу задач аналогична описанной. Вот почему данная работа может быть осуществлена на стыке музыкознания и психологии, в частности психотехники как «психологической техники» , ставшей сегодня, по мысли М. Карасевой, единым «метаязыком» или «действенным инструментом в различных сферах культуры и образованиия» [ 19; c. 301].

**Цель данной работы** – выявление когнитивных структур концертмейстера хора и формирования базовых навыков его психотехники в виде «что» и «как», представляющих собой многоуровневое системное образование, с соответствующими приемами, направленными на успешность деятельности.

**Материал исследования** организован по двум областям. Первую область составляют методические научные труды по концертмейстерскому мастерству, чтению хоровых партитур, хоровому дирижированию; а также труды по когнитивному музыкознанию и психологии, в частности, НЛП. Вторая область - собственно музыкальный материал. Он отобран на базе деятельности академического камерного хора харьковской филармонии под руководством А. Сиротенко, в том числе деятельности концертмейстера хора - автора данного магистерского исследования.

**Методы исследования** включают феноменологический метод, метод интроспекции (самонаблюдения) и структурно-функциональный метод (область концертмейстерской деятельности рассматривается целиком как система с четко выделяемыми структурными элементами в охвате ее важнейших явлений); а также методы музыковедческих наук - анализа музыкальных произведений, гармонии, полифонии, теории интерпретации. Работа опирается на принцип единства теории и практики, что определяет ее научную и методическую направленность.

**Структура работы.** Работа состоит из Введения, четырех разделов Основной части, Выводов, Списка литературы и нотного приложения.

**Научная новизна.** Работа является продолжением и обогащением существующих в области исследования концертмейстерского мастерства отечественных и зарубежных традиций на новом, соответственно двадцать первому веку, уровне, связанном с синтезом музыкальной науки и когнитивной психологии (НЛП и психотехники) и с тематизацией специфики концермейстера хора. В работе сформулированы специфические функции концермейстера хора (пианист, то есть инструменталист, с возможностью некоторого частичного наклонения в концертную функцию; ансамблист; аккомпаниатор-капельмейстер, помогающий группам хора разучивать партии; участник художественной интеракции Дирижер -- Инструментальный голос) и разработана четырехуровневая текстовая модель, которая осваивается концермейстером сообразно четырем разным методикам и психотехническим стратегиям.

В исследовании нашли отражение современный художественный репертуар хора харьковской филармонии и характеристика его главного хормейстера А. Сиротенко, в интерактивном художественном взаимодействии с которым находится концертмейстер.

**Апробация работы.** Результаты магистерского исследования получили отражение в докладе «Три типа нотного текста в практике концертмейстера хора» на конференции ХНУИ им. Котляревского, а также в публикациях статьи в сборнике «Магистерские чтения — 2011», в тезисах докдада «Три типа нотного текста в практике концертмейстера хора и попытки методического осмысления» в сборнике «Формування творчоi особистостi в iнформацiйному просторi сучасноi культури» [Харьков: ХССМШ-и; 2011.-с 132-135].

Результаты работы могут быть использованы музыкантами- исполнителями, преподавателями концертмейстерского мастерства, учащимися музыкальных училищ и вузов, стремящимися обрести концертмейстерские навыки, а также студентами, интересующимися вопросами музыкальной психологии.

# Раздел I. Когнитивная психология и психотехника. Концертмейстерская проблематика в научных исследованиях (литературный обзор)

***Что такое когнитивная психология.*** Современная когнитивная психология, согласно данным, приведенным в словаре «Общая психология» [46] возникла в начале 60-х годов на стыке необихевиоризма, гештальтпсихологии, структурной лингвистики. Когнитивная психология вдохновлена успехами в области создания технических систем переработки информации. Ее предмет – «общая психология познавательных процессов восприятия, мышления, внимания, памяти» [там же].

В краткой реферативной форме, опираясь на такие источники как Б.М. Величковский «Современная когнитивная психология», Р. Л. Солсо «Когнитивная психология», Л.М. Холл «Системное НЛП: психотехника успеха», охарактеризуем сущность данного направления.

Когнитивная психология изучает то, как люди получают информацию о мире, как эта информация представляется человеком, как она хранится в памяти и преобразуется в знания, и как эти знания влияют на наше внимание и поведение. Когнитивная психология охватывает весь диапазон психологических процессов — от ощущений до восприятия, распознавания образов, внимания, обучения, памяти, формирования понятий, мышления, воображения, запоминания, языка, эмоций и процессов развития; она охватывает всевозможные сферы поведения.

Когнитивная психология накопила внушительный опыт гипотетико-дедуктивного метода построения *моделей психических процессов* с целью выявления *структур знания* – внутренних репрезентаций объектов, событий и других людей. Когнитивная психология описывает структуру того или иного психического процесса и трактует *знания как информированность* (а сам человек рассматривается как активный преобразователь информации).

Все дело в том, что, согласно когнитивной психологии, человек в процессе отображении реальности имеет дело не с объективным миром, а с миром его же собственного опыта («карта территории не сама территория, они не тождественны», пишет Л.М. Холл [57; с. 45]. Важным нюансом когнитивной психологии представляется роль сенсорики. Когнитивная психология рассматривает отражение действительности как сумму *сенсорных данных*, накапливаемых в периферических регистрах памяти. Входит в когнитивную психологию и волевая составляющая человека, где процесс познания трактуется как волевое усилие и его результат – не изменение внешнего мира, но изменение *опыта восприятия, представлений, убеждений*. Когнитивная психология считает психологию наукой о закономерностях переработки информации человеком. Общим признаком когнитивных течений является подчеркивание *роли знания в качестве ведущего фактора*, определяющего действия человека.

***Психотехника.*** На протяжении веков педагогика и медицина представляли две главные области практического приложения психологических знаний. На рубеже XX века индустриальный прогресс, обратив интересы психологии к производственной, трудовой деятельности, обусловил зарождение психотехники (термин введен В.Штерном), под которой понималось использование психологии в экономике и промышленности. В 80-х годах XIX века американский инженер Ф.Тейлор (1856-1915) разработал систему интенсификации труда для рациональной организации производства (тейлоризм). Научная организация производства, проектирование трудовых процессов требовали точных знаний о нервно-психическом потенциале людей и возможностях его эффективного использования.

Непосредственная экономическая заинтересованность стимулировала развитие психотехники. Для ее построения использовались достижения экспериментальной и дифференциальной психологии. Диапазон применения психотехники расширяется; предпринимаются попытки определить оптимальную продолжительность рабочего времени, исследуются проблемы утомления, создаются методы анализа профессий и профессиональной пригодности.

Приобретает популярность так называемая профориентация. Здесь пионером выступил Парсон, автор книги "Выбор профессии", организовавший в Бостоне (США) специальное бюро. В задачу профориентации входило: а) помочь личности с помощью тестов приобрести возможно более достоверную информацию о своих психических свойствах; б) ознакомиться с требованиями, которые предъявляются к психофизической организации человека различными профессиями; в) а затем, сопоставив эти две группы сведений, дать рациональную рекомендацию.

Преимущество экспериментально-психологических показателей по сравнению с интуицией и житейским опытом было очевидно. Заинтересованность в решении экономических задач психологическими средствами быстро возрастала.

Мюнстерберг, как и другие исследователи, создавшие психотехнику с целью диагностики, исходили из предположения, что психическая деятельность каждого человека представляет комплекс функций (память, внимание, общий интеллект, быстрота реакции и т. д.), определяя с помощью тестов уровень развития этих функций, необходимый для успешного выполнения данной работы. Здесь применялись логика и техника дифференциальной психологии.

Другое направление исходило из анализа требований профессии к нервно-психическим функциям человека.

В этой серии экспериментов Мюнстерберга содержались моменты, существенно отличающие их от традиционной схемы, общепринятой в "академической" экспериментальной психологии. Прежде всего, в качестве исходной бралась задача, выдвинутая практикой, т.е. моделировалась жизненная ситуация. Преимущество модели в том, что она подобна символически обозначаемой реальности. Реакции испытуемого на символы в своих структурных особенностях также подобны действительным производственным операциям.

Это означает, что, находясь в зависимости от общей психологии, ее теоретических и экспериментальных ресурсов, психотехника, в свою очередь, воздействовала на изменение общего характера психологической теории.

Переход от искусственных условий обычной лаборатории к моделированию естественных условий деятельности внес заметные перемены. Главная из них - оттеснение на второй план показаний самонаблюдения. Они не интерпретировались, а использовались лишь в качестве индикатора соответствия внутренних состояний испытуемых при выполнении задания. Таким образом, роль задачи в реализации психических функций, их своеобразное сочетание в целое, несводимое к расчлененным компонентам, отказ от взгляда на интроспекцию как на единственный канал приобретения собственно психологического знания - эти мотивы отчетливее всего звучали во всех областях психологии, вступившей в полосу кризиса.

НЛП – дифференциация способов мышления и соответственно образов действия. В каждый момент времени в мозгу происходят сложные аналитические процессы: мы видим картинку, слышим звуки, испытываем сенсорные ощущения, чувствуем запах и вкус, ведем внутренних диалог. Эти системы представления в НЛП называют модальностями. Сенсорные модальности – это первичный способ нашего восприятия мира, а строительные частички этих модальностей – это те качества, которыми мы наделяем в своем восприятии:

* Картинку (яркость, цвет, контраст, четкость)
* Звуки (высота, тембр, громкость)
* Тактильные ощущения (острый, мягкий, тяжелый, горячий, влажный и т. д.

Очень часто, особенно в творческом восприятии, мы ощущаем созвучия как светлые, теплые, тяжелые, а фортепианную фактуру как прозрачную, легкую, воздушную или густую, вязкую. Здесь возникает психологический феномен синестезии (ощущения одной модальности под воздействием другой). Подобного рода синестезии являются основой метафорических процессов восприятия (цветной слух у А. Скрябина и Н.А. Римского-Корсакова – это не единичное явление, и они не уникальны. Большинство музыкантов, глубоко чувствующих музыку, могут развить в себе способность к синестезии такого рода, если только не убеждать себя в том, что цветной слух – удел избранных).

Системы представления или модальности бывают трех основных типов: визуальные, аудиальные, кинестетические. Люди, предпочтительной модальностью которых является визуальная, легко обучаются при помощи детального всматривания в графику нотного текста. Даже играя наизусть, они как бы мысленно перелистывают в своем воображении ноты. Такие люди, назовем их визуалистами, легко читают текст, если отслеживают графические изменения в аккордах, видят несколько строк по вертикали, сам рисунок нотного текста помогает им уловить ритмическую субординацию между длительностями в разных руках и партиях ансамблистов.

В области музыкознания укажем, в первую очередь, на труд М. Карасевой «Сольфеджио — психотехника развития музыкального слуха» [19]. Различные виды слуха ( ладо-мелодический, гармонический, ритмический и т. д.) рассматриваются с позиций психологических трудностей и приемов психотехники. Исследование нацелено на решение задачи слухового освоения музыки ХХ века. Сам термин «психотехника», применительно к сольфеджио, введен в музыкальную науку Е. В. Назайкинским в 1985 году [28].

В области искусства этот термин задолго до этого был и спользован К. Станиславским [54], а далее Г. Коганом для определения направления в теории пианизма, в основе которого лежала умственная, аналитическая работа исполнителя [цит. по 19; с. 9]. В настоящее время когнитивное музыкознание является «объектом пристального внимания в Америке и Европе [там же; с. 10].

***Концертмейстерская проблематика в научных исследованиях.*** Искусству аккомпанемента посвящено немало работ. Еще в XVI веке итальянец Джозефо Царлино советовал акком­паниаторам: «Пусть каждый стремится сопровождать каждое слово певца так, чтобы там, где оно содержит резкость, суровость, жест­кость, горе и тому подобное, была соответствующая гармония, т. е. звучащая более сурово, жестко, но не оскорбляющая слух. И точно так же, когда слова певца выражают жалобу, боль, вздохи, слезы, пусть и звучание гармоний аккомпанемента будет полно печали. Ежели слова солиста рассказывают о радости, счастьи, то и гармонии, и ритм, и штрихи сопровождения должны эти чувства ясно выражать» [60; с. 5]. Задолго до Царлино о соотнесенности чувств человека и музыкаль­ных гармоний, эта чувства выражающих и поддерживающих, говорил учитель Александра Македонского великий философ Аристотель: «Вся­кие движения души нашей по своей различности имеют свои лады в голосе и пении и возбуждаются каким-то скрытым в них соответствием» [там же; с. 5]. Приведем ряд высказываний выдающихся музыкантов прошлого.

Великий французский композитор и клавесинист Франсуа Куперен /1668—1732/ заметил: «Нет ничего приятнее, чем быть хорошим аккомпаниатором. Ничто не сближает нас так с другими му­зыкантами, как совместное исполнение разнообразных сочинений. А аккомпанемент — фундамент солиста. На аккомпаниаторе лежит вся тяжесть здания».

Куперена поддержал К.-Ф.-Э. Бах: «Аккомпаниатор имеет мно­го шансов выдвинуться и привлечь к себе внимание понимающего слушателя тем, что, играя совершенно спокойно, выкажет твердость и благородную простоту исполнения, не затмевая блеска солиста. Ничто не ускользнет от внимания понимающего слушателя — в его душе мелодия и гармония всегда неразрывны, А во время, когда солист молчит, аккомпаниатор дани, волю собственному темпераменту, если того требуют обстоятельства и характер произведения».

Специфика аккомпанирования заключается в том, что аккомпанирующий подчиняет свою игру художественным задачам и вкусу партнера. Шкала звучания фортепианной партии, некоторые ритмические моменты, выразительность штрихов, педали, - все должно быть приведено в соответствие с реальным исполнением солиста. Однако плох аккомпанемент, являющийся тенью солирующей партии.

«Пианист, играющий партию сопровождения, не имеет права быть пассивным, — утверждал замечательный мастер камерного ансамбля Анатолий Доливо. — Если он не сознает степени своей ответственности, отказывается от проявления своей художественной индивидуальности или у него душа «короткая», он не может участвовать в «сотворении» песни, романса или арии. Чем сильнее индивидуальность пианиста, тем лучше певцу, ибо сознание, что рядом его надежный, чуткий друг, придает ему силы».

Несмотря на все вышесказанное, в «Музыкальной энциклопедии» понятие «концертмейстер» определено очень скромно: «пианист, разучивающий партии с певцами, инструменталистами и аккомпанирующий им в концертах».

Анализируя специфику этой профессии, выдающийся представитель концертмейстерского искусства Джеральд Мур сетовал, что не только большинство слушателей, но и сами солисты зачастую недооценивают роль концертмейстера. В книге «Певец и аккомпаниатор» он приводит слова журналиста Гарольда Крекстона о том, что «когда все сказано и сделано, самое большее проявление благодарности от певца, на которое может рассчитывать аккомпаниатор, - это слова: «Вы хорошо играли сегодня, я даже не заметил вашего присутствия» [25; с. 82]. По наблюдению Е. Шендеровича, лишь в ХХ веке началось осмысление особенностей концертмейстерского искусства, появились труды Дж. Мура, Е. Шендеровича, С. Савари, Л. Живова, Н. Крючкова , А. Люблинского , Т. Молчановой , В.А. Васиной-Гроссман, С. Лидской, М. Смирнова, О. Обуховой, И. Поляна, Н. Скоробогатько и многие другие.

В «Музыкальной энциклопедии» находим такое определение роли аккомпанемента: «В инструментальной и вокальной музыке 19-20 веков аккомпанемент часто выполняет новые выразительные функции: «договаривает» невысказанное солистом, подчеркивает и углубляет психологическое и драматическое содержание музыки, создает иллюстративный и изобразительный фон. Нередко из простого сопровождения он превращается в равноценную партию ансамбля....» [60; с.80]. Е. Шендерович отмечает также, что «... деятельность аккомпаниатора подразумевает обычно лишь концертную работу, тогда как понятие «концертмейстер» включает в себя нечто большее: разучивание с певцом его оперной партии, знание вокальных трудностей и причин их возникновения, умение не только контролировать певца, но и подсказать правильный путь к исправлению тех или иных недостатков и т. д. [там же; с. 9]. Аналогичные аспекты выделяет К. Виноградов в статье «О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца» [9]. Подробно, интересно о работе пианиста в оперной труппе рассказала Засуженный артист Украины Нина Скоробагатько в книге «Нотатки оперного концертмейстера» [38].

Таким образом, в деятельности концертмейстера объединяются педагогические, психологические, творческие функции. Совершенно ясно, что в хоре основная часть этой работы ложится на плечи хормейстера, но и от пианиста требуется не менее внимательное участие.

Важным нам представляется замечание о том, что «от мастерства и вдохновения аккомпаниатора почти всегда зависит творческое состояние солиста» [60; с. 10]. По мысли Е. Шендеровича, современный пианист, посвятивший себя подобной деятельности, является одновременно и ведущим, и ведомым, и педагогом-наставником, и покорным исполнителем воли своего солиста (дирижера- в нашем случае), а в целом- его «другом и соратником» [там же, с. 10 ].

Опыт анализа концертмейстерской деятельности был продолжен Евгением Шендеровичем в труде « В концертмейстерском классе», опубликованном в 1996 году в московском издательстве «Музыка», а еще ранее - в 1987 году - им был создан труд «О преодолении пианистических трудностей в клавирах», где получили обобщение многочисленные наблюдения таких музыкантов, как К.Л. Виноградов (1988)Г.М. Коган (1969),Л.А. Баренбойм (1969), Д.Д. Благой (1966), Н.А. Крючков (1961), Е.Б. Брюхачева (1974) и другие [9,24,3,20,3].

Ведущими педагогами кафедры концертмейстерского мастерства Харьковского Национального Университета Искусств Е.С. Никитской, Н.В. Инюточкиной были написаны такие труды, как «Влияние эстетических взглядов на формирование категорий «исполнительский стиль», «тип исполнителя» ; «К проблеме работы в классе концертмейстерского мастерства (сцены из опер П.И. Чайковского)»; «Кафедра концертмейстерского мастерства»; «Проблема эмоционального и рационального в исполнительском искусстве»; «Транспонирование в концертмейстерском классе»; «Чтение с листа в концертмейстерском классе»; «Виникнення концертмейстерської спеціальності в Україні»; «Деякі аспекти самостійної роботи студента у концертмейстерському класі»; «Подолання технічних труднощів у виконанні оперних клавірів в класі концертмейстерської майстерності»; «У дуеті з фортепіано: кафедра концертмейстерської майстерності» ( автор — профессор кафедры концертмейстерского мастерства Е. С. Никитская); «О проблемном содержании педагогического этапа концертмейстера с певцом»; «Феномен пианиста-концертмейстера» (автор — кандидат искусствоведения Инюточкина Н. В. ).

Однако специфика деятельности концертмейстера работы с хором в литературе почти не затрагивалась. Укажем на репертуарный список произведений хоровой музыки в концертмейстерском классе в Программе музыкальных вузов, а также несколько статей российских музыкантов (А. Осиповой , О. Абрамовой , Т. Стрельцовой , Е. Кубанцевой), о наличии которых свидетельствует интернет сайт [66]. Однако ознакомиться с ними не представляется возможным. Таким образом, в свете представленного литературного обзора, обращение к исследованию профессиональной специализации концертмейстера хора представляется необходимым.

**Раздел II. Когнитивные структуры концертмейстера хора**

Прежде чем приступить к исследованию, попытаемся в общих чертах охарактеризовать работу концертмейстера хора в ее специфичности.

Среди множества трудностей работы концертмейстеров в хоровом классе необходимо начать с проблемы пианиста и дирижера. Эта проблема включает в себя несколько трудностей. Одна из них - умение играть «под руку», т. е. способность понимать дирижерские жесты и намерения. Для этого концертмейстеру необходимо ознакомиться с основными приемами дирижирования, с 2х, Зх, 4х дольными сетками, с понятиями «ауфтакта», «точки», «снятие звука», а также знать, какими жестами изображаются штрихи и оттенки.

Показ оттенков зависит от индивидуальности дирижера: например, одни показывают «форте» широким размашистым жестом, другие небольшим, но очень энергичным.

Концертмейстер сразу чувствует *большую разницу между оркестровым и хоровым дирижированием.* Она заключается в том, что главной задачей оркестрового дирижера является точный и ясный показ вступлений всем инструментам, четкий счет и управление динамикой. А потому и жесты симфонического дирижера должны быть более крупными, простыми и понятными любому музыканту. Хоровой же дирижер, прежде всего, отвечает за качество звука, он участвует в его формировании, а «инструмент» (это голосовые связки певцов) уж слишком деликатен, и жесты дирижера должны быть более осторожными, особенно в момент рождения звука на *piano*. В этих случаях «точка» у дирижера иногда бывает совершенно не видна, и концертмейстерам приходится полагаться на свою интуицию, буквально угадывать, когда должен возникнуть звук. Чем выше класс дирижера, тем меньше он придерживается сетки, зачастую совсем «не считает», он управляет звуком. Причем, настоящий мастер управляет незаметно, никогда «не давит» на хор, и со стороны кажется, что вообще не дирижирует, а лишь слушает звук. Концертмейстерам приходится сосредотачивать всю свою музыкальную чуткость, а именно: концертмейстер + дирижер + хор должны составлять слаженный ансамбль.

Умение слушать, играть с партнером (в данном случае с дирижером + хор) - очень важная деталь профессионального мастерства пианиста, который с детства привык к индивидуальным занятиям как единственно возможной форме работы. Поэтому далеко не все хорошие солисты способны также успешно играть в ансамбле. При совместном музыкальном исполнении необходимо в одинаковой степени как умение увлечь партнера своим замыслом, так и умение увлечься замыслом партнера, понять его намерение и принять их; испытывать во время исполнения не только творческое переживание, но и творческое сопереживание, что отнюдь не одно и то же. Естественное сопереживание возникает как результат непрерывного контакта партнеров, их взаимопонимания и согласия.

Выше уже было сказано, что хоровой дирижер отвечает, прежде всего, за качество звука. Концертмейстер хорового коллектива очень часто будет чувствовать расхождение между *жестами дирижера и фортепианным звучанием.* Это происходит оттого, что природа звука вокального диаметрально противоположна фортепианному. Звук, рожденный голосом, способен к развитию, в то время как фортепианный, возникший в результате удара молоточка о струну, обречен на угасание. Компенсировать эти неизбежные потери концертмейстер может, лишь постоянно старясь преодолевать молоточковую, ударную природу фортепианного звука, подражая голосу, пению, и не какому-то абстрактному голосу, а конкретной партии, звучащей в данный момент в партитуре. Например, партия баса должна исполняться густым «бархатным» звуком, обязательно богатым обертонами. Партия сопрано - легким «парящим» звуком, партия меццо-сопрано или альтов - более темным; партия тенора - более ярким, звонким. Так что эта задача сколь трудна, столь и почетна: умение «пропеть» на фортепиано мелодию является свидетельством мастерства, а способность исполнить каждую партию хора своим, только этой партии присущим тембром зависит от степени воображения концертмейстера и, не в последнюю очередь, от его любви к голосам, к хору.

Концертмейстеру также необходимо знать, что к одному из первых навыков исполнения *хоровых партитур на фортепиано* относится умение играть хоровые аккорды 4х голосного гармонического склада с соблюдением ровной силы звучания всех 4х голосов. Концертмейстер должен научиться играть подобную партитуру так, чтобы каждый аккорд звучал полно и ровно, чтобы звучание всех голосов в аккорде было равномерным по силе звука. Если что и нужно подчеркнуть, выделить в такой партитуре, то не *верхний голос,* как привык каждый пианист, а мелодию баса, что связано с тембровыми особенностями голосов в хоровом звучании, которые позволяют слышать басовую партию как устойчивую основу хорового аккорда более определенно, чем в фортепианном звучании.

Работая концертмейстером в хоровом, оркестровом классе, пианист постоянно знакомится с новыми произведениями. Концертмейстеру необходимо иметь хорошие навыки *чтения с листа.* Необходимо также подчеркнуть, что при чтении с листа фортепианной партии оркестровых произведений концертмейстер оказывается в очень нелегком положении. Зачастую композиторы, создавшие превосходную оркестровую партитуру, в работе над клавиром не учли технические удобства пианиста, перенасытив фортепианную фактуру значительными сложностями. Это выражается в преувеличенном диапазоне аккордов и в количестве звуков в аккорде и во внезапной смене далеких регистров и в быстрых аккордовых пассажах. Поэтому главная задача концертмейстера при игре хоровых и оркестровых партитур «адаптировать» текст, приспосабливая его к рукам, так сказать «на ходу», в процессе игры. Подтверждение этому находим в статье Д.Д. Благого: «Исполнение клавиров оркестровых произведений часто оказывается сопряженным с непосильными трудностями: аккомпаниатору в этих случаях как бы приходится делать еще одну, собственную транскрипцию фортепианных переложений. И вот здесь возникает проблема: что выпустить, что оставить. На что хочется обратить внимание начинающих концертмейстеров: лучше большим пожертвовать, но не дать себе «увязнуть» в фактуре, нарушив тем самым темп и метроритм произведения, а вместе с тем и форму [цит. по 61; с. 13]. Подробнее мы остановимся на этой проблеме в разделе III.

Концертмейстеры не должны забывать, что музыка - искусство, существующее и развивающееся во времени, поэтому темп и метроритм произведения - его главные формообразующие элементы.

Подытожив вышесказанное, можно сделать вывод о том, что концертмейстер должен обладать поистине универсальными качествами. Концертмейстер должен быть хорошим пианистом и ансамблистом, должен сам обладать дирижерскими качествами (уметь подчиняться и подчинять себе) и образным музыкальным мышлением (представлять себе тембры инструментов симфонического оркестра, тембры голосов хора и передавать их своей игрой).

Один из аспектов работы концертмейстера хора заключается в том, что в своей повседневной практике он работает также с солистами, хоровыми ансамблями, группами партий, при этом он имеет дело с *тремя видами нотного текста,* а именно – текстами для хора *a capella*; текстами произведений, написанных для хора и фортепиано; текстами переложений произведений для хора с оркестром – т.е. с клавирами. Очевидно, что необходимо осмыслить, дифференцировать подходы к каждому из видов нотного текста, этой проблеме будет посвящен раздел третий нашей работы.

Далее попытаемся представить деятельность концертмейстера хора в единстве ее структуры и функций. С помощью разработанной в НЛП *стратегии моделирования опыта* мы высветим аспекты знаний и умений концертмейстера хора как психотехнической стратегии освоения музыкального материала.

**II.1 Пространство сцены и пространство сознания пианиста-концертмейстера хора**

Представим себе феноменологически сценическую ситуацию хорового концерта, воспринимаемую из зрительного зала. В центре, лицом к залу, в несколько рядов большим форматом располагается певческий коллектив. Он внимает и отвечает движениям рук, лица и телесной интенции дирижера. На переднем плане, лицом к поющим, спиной к зрительному залу находится дирижер. На языке жестового волеизъявления дирижер осуществляет живое звукосостояние музыки и исполнительской мысли. В некоторой глубине, в отдалении от обоих участников локализируется инструментальное сопровождение – концертмейстер хора за фортепиано, внимающий дирижеру и ведущий свой «диалог согласия и единомыслия»… Сценическая ситуация развертывается как процесс диалогических взаимодействий, - назовем его процессом *художественных интеракций* (терминологическим аналогом трансакций Э.Берна как «единицы анализа социального общения» [13, с. 12]). Эту сценическую ситуацию можно представить схематически.

По сравнению с ролью пианиста-концертмейстера вокального или инструментального ансамбля, располагающегося на переднем плане сцены и непременно рядом с партнером, сценическая роль концертмейстера хора как будто более чем скромная. Однако это только на первый взгляд. С первых же звуков фортепиано рождается чувство его особенной значимости. Это чувство не обманет слушателя. За свертыванием и сведением «почти на нет» внешнего сценического эффекта стоит эффект приравнивания одного инструментального голоса голосу хорового массива. А при более глубоком рассмотрении развертывается широкое многоярусное пространство специализации пианиста, можно сказать, не имеющее себе равных или много превосходящее сознание носителей других фортепианных специализаций. Забегая вперед, откроем, что речь идет не об одной, не о двух (напр. пианист и ансамблист) и даже не о трех специализациях (пианист, ансамблист, аккомпаниатор), но о целой совокупности из *пяти специализаций или когнитивных пространств пианиста-концертмейстера хора.* Это пианист (1), ансамблист (2), аккомпаниатор-капельмейстер (3), а также – необходимая дополнительная профилизация – специалист в области инструментовки (4); и, наконец, венчает этот «семантический профиль» художественная специализация, связанная со спецификой хорового образа (5). Концертмейстер – это субъект переживания подлинности отношения Я/Другой (концертмейстер/дирижер), Я/Мы (концертмейстер /все участники исполнительского действа) как эйдоса единого («свободы эйдетического восприятия», в терминологии Э.Берна [13, с. 29]). Важно тщательно уяснить обозначенные пространства когнитивного сознания концертмейстера хора. В их освоении и развитии и заключается, как уже отмечалось, психотехника концертмейстера хора.

## II.2 Две ведущие функции (специализации) концертмейстера хора

Попытаемся дать необходимое и достаточное определение понятия концертмейстера хора, опираясь на практический опыт и опыт интроспекции (внутреннего наблюдения). Концертмейстер хора – вид музыкального исполнительского концертмейстерского искусства, осуществляемого пианистом в процессе подготовки и во время публичного выступления хорового коллектива музыкантов под управлением дирижера-хормейстера. Концертмейстер хора - пианист, помогающий группам хора и солистам разучивать партии и аккомпанирующий им на репетициях и в концертах, осуществляющихся под руководством дирижера.

Из данного определения мы можем вывести *две функции* пианиста - концертмейстера хора. Первая функция (А) – функция относительно самостоятельной роли *инструменталиста в общем ансамбле участников.* Концертмейстер хора имеет свой музыкальный «голос» среди других голосов, свою собственную, отличную от хора партию, которая одновременно должна быть встроена в общий ансамбль, в целостность звучания музыкальной ткани; концертмейстера хора должен иметь хороший ансамблевый слух и навыки ансамблевого взаимодействия. Вместе с тем, относительная самостоятельность инструментальной партии сохраняет искусству концертмейстера хора возможность некоторого наклонения в концертирующую функцию пианиста. Ансамблевая функция есть общая универсальная функция для всякого музыканта-ансамблиста; ее особенность применительно к концертмейстеру хора связана, как уже отмечалось, со специфическим музыкальным материалом, выслушиваемым и выстраиваемым пианистом на пути ансамблевого взаимодействия – с хоровым звучанием, хоровым массивом человеческих голосов. Отсюда возникает тембровая спецификация музакального слуха пианиста, когда фортепианный слух дополняется слухом вокально-хоровым. Пианист, как виртуозный инструментальный музыкант, вступает во взаимодействие с многоголосными складами хоровой фактуры, символом коллективного самосознания и синкретического истока музыкального искусства.

Описанной первой функцией - ансамблиста – мы охватили первые слова нашего определения, а именно: концертмейстер хора – «вид музыкального концертмейстерского искусства», «пианист, аккомпанирующий хору». Эта функция вывела нас на спецификацию ансамблевого слуха пианиста «фортепиано - хор» и ансамблевого материала в виде взаимодействия фортепиано с хоровым массивом человеческих голосов.

Другая часть определения – «помогающий группам хора разучивать партии, аккомпанирующий хору в процессе подготовки, на репетициях, в концертах» - указывает на другую, особенную функцию концертмейстера хора, которая отличает его от других видов концертмейстерской специализации. Эта функция восходит к эпохе барокко, практике генерал-баса или basso-continuo. Дело в том, что музыкант, исполняющий партию генерал-баса на клавесине или органе, одновременно разучивал с группами поющих их партии и «направлял исполнение самой своей игрой», а также «делая указания глазами, головой, пальцем, отстукивая ритм ногой» [26, с. 174] Сам цифровой способ записи аккомпанирующей партии явился следствием необходимости аккомпанемента как способа сведения множества гомофонных и полифонических голосов в единое целое. Искусство аккомпаниатора-капельмейстера задолго предшествовало искусству освобожденного от участия в общем ансамбле дирижера. До отпочкования профессии освобожденного дирижера в начале XIX века, по мере увеличения количества участников и масштабов вокально-инструментальных произведений, в исполнении в отдельных случаях участвовало до 5 дирижеров. Ныне, когда дирижерская техника обрела высшее совершенство, сконцентрировавшись в одном лице, концертмейстер хора является уже не предшественником, но помощником дирижера, выполняя функцию *аккомпаниатора-капельмейстера.*

Концертмейстер хора, во-первых: помогает группам хора и солистам в разучивании партий, продолжая, как в баховские времена, делать «указания глазами, головой, пальцами», т. е. выступает в роли капельмейстера. Во-вторых: будучи единомышленником воли дирижера в художественном акте исполнения, подлинным сопровождением (франц. – accompagner –сопровождать) звучания музыки, корректируя исполнение хора своей игрой в плане высоты интонации, громкости, тембра, характера артикуляции (звукоизвлечения) и т. д., говоря языком метафоры, концертмейстер хора со всем его рояльным тезаурусом - это «дирижерская свита», обеспечивающая достойность пути дирижерской особы.

## II.3 Текст хорового произведения в воспроизведении концертмейстера хора. Структурные уровни ансамблевого взаимодействия

В основе исполнительского плана концертмейстера хора, как и всякого музыканта, лежит тщательное изучение текста. В условиях хорового искусства текст пианиста-концертмейстера является инструментальной составляющей общего ансамбля, на взаимодействие с которым нацелен пианист. При этом сознание пианиста ориентировано на виды ансамблевого взаимодействия, которое осуществляет концертмейстер хора вследствие сочетания в своем лице двух функций – ансамблиста (1) и аккомпаниатора – капельмейстера (2). Таких видов можно выделить *четыре*. Попытаемся их обозначить, одновременно прослеживая приоритет той или иной функции.

1. Наиболее очевидный вид общего ансамбля открывается пианисту с нотным текстом произведения, предназначенного *для хора и фортепиано*. Здесь ведущей выступает первая функция, т. е. пианист–ансамблист. Назовем его *ансамбль первого рода.* Слух пианиста сообразуется с особенностями хорового строя и звучанием хора.

2. Нотный текст произведения *для хора a capella* не содержит фортепианную партию, но предполагает участие пианиста. Здесь ведущей становится вторая функция концертмейстера хора – аккомпаниатор–капельмейстер. В отличие от ансамбля первого рода, назовем его нулевой ансамбль (поскольку партия группы хора выступает в работе пианиста как его собственная). Слух пианиста идентифицируется со слухом поющих.

3. Нотный текст произведения *для хора и оркестра в клавирном переложении.* В этом случае фортепианное переложение призвано имитировать оркестровые тембры и вместе с тем отвечать фортепианной специфике. Соответственно, пианист, о чем уже было замечено ранее, пропускает через себя оркестровые звучности, настраиваясь на символическое ансамблевое взаимодействие хор/оркестр через тембровые способности фортепиано. Такой двуслойный ансамбль назовем *ансамблем второго рода*. Здесь предполагается участие группы/групп хора и фортепиано как выразителя группы/групп оркестра.

4. Тщательное изучение и исполнение текста, с которым работает пианист, включает еще одну составляющую, однако это не ноты – *это исполнительский план дирижера.*

Пианист смотрит не только в ноты, но и на дирижерскую интенцию. Это требует от пианиста, как было упомянуто во вступительной части II раздела, понимания языка дирижера, схватывания его смысловых устремлений, вплоть до постижения концепции. На этапе разучивания текста такого рода решающее значение имеет ориентация в системе движения рук, условной жестикуляции в руководстве хором. Назовем эту составляющую древнегреческим термином *хейрономия* (хирономия. греч: рука и закон). [МЭС, с 598]. Во-первых, в древних музыкальных культурах этот термин применялся не для всякой жестикуляции, но именно «для управления хором». Во-вторых, включение его в качестве составляющей художественного текста хорового произведения позволяет разделить и различить этапы в освоении его ( текста) концертмейстером хора. Через понимание этого, поначалу внешнего уровня восприятия дирижерского языка, лежит путь к постижению концертмейстером хора исполнительского замысла дирижера. Не концертмейстер хора и не хор, но дирижер является в хоровом искусстве фундаментальной и конститутивной семантической структурой. Исполнительский план концертмейстера хора есть воплощение пианистом исполнительского плана дирижера сообразно фортепианной лепте в общем ансамбле участников. Это *четвертый* структурный уровень ансамбля, который назовем *полным ансамблем*, поскольку здесь в сознании пианиста включаются одновременно *все ранее рассмотренные текстовые взаимодействия*, подчиненные, в конечном счете, не нотной, но жестовой языковой составляющей музыкально-художественного текста. На этом уровне в тесном взаимодействии в сознании пианиста работают обе концертмейстерские функции – и функция ансамблиста, и функция аккомпаниатора–капельмейстера. Здесь становятся очевидными и новые сенсорные спецификации концертмейстера хора (наряду с указанным ранее развитием темброво-хорового слуха, оркестрового слуха), связанные, в том числе, со зрительной рецепцией. Концертмейстер хора должен обладать чрезвычайно высокой техникой зрительных переключений - смотреть то на нотный текст, то на дирижера, переключения осуществляются мгновенно и являются постоянным фактором. Наряду с ними восприятие пианиста направленно и на звучание хоровых голосов, на качество ансамбля.

## Выводы к разделу II

Во втором разделе мы преследовали цель охватить исполнительскую деятельность концертмейстера хора, с учетом всей совокупности его функций, видов нотных текстов и «ненотной составляющей» в виде дирижерской исполнительской интенции. С помощью метода структурно-функционального анализа мы осуществили, говоря языком НЛП, стратегию моделирования. Она позволила увидеть те магистральные направления, которые организуют бесчисленное разнообразие психотехнических приемов концертмейстера хора в единое целое. В завершение описанные дефиниции отобразим схематически.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| 0-й уровень | Хоровая партитура =Фортепиано | Функция: А, В |
|  |  |  |
| 1-й уровень | Хоровая партитураФортепиано | Функция: А, В |
|  |  |  |
| 2-й уровень | Хоровая партитураФортепиано = оркестр | Функция: А и А1, В |
|  |  |  |
| 3-й уровень | Хейрономия (язык дирижерских жестов)Хоровая партитураФортепиано = оркестр | Функция: А (А1), В |

**Раздел III. Психотехника концертмейстера хора: три типа нотного текста и методические опыты освоения**

«В ощущении человек оказывается во власти производимых на него воздействий, но он, однако, освобождает себя от этой власти, если может свои ощущения довести до созерцания»

Г. Гегель.

Концертмейстер, работая с нотным текстом, как всякий музыкант, перерабатывает сенсорную информацию на 3-х уровнях.

Первый, фактурно-фонический – чтение нот с листа –, согласно М. Карасевой, выступает как «выработка навыков, раскодирования и перекодирования визуального сигнала на входе в аудиальный и кинестетический на выходе» [19, с. 29].

Второй уровень – это структурирование музыкальных ощущений на более высоком уровне: овладение музыкальным синтаксисом (восприятием ладогармонических функций, развитием музыкальной памяти и чувства формы).

Третий уровень – совершенствование опыта полимодального восприятия музыки (т. е. при помощи всех трех сенсорных систем человеческого восприятия – ВАК, т. е. визуальной, аудиальной и кинестетической) на уровне композиции.

Эти три ступени, выстроенные по линии углубления музыкально – слухового восприятия, в идеале должны присутствовать в синтетическом единстве. Однако типы нотных текстов в практике концертмейстера хора различны. Сообразно этому различию разными будут и приемы психотехники.

**Хоровая партитура для хора а капелла**. Освоению, по сути, психотехнике данного вида текста в практике концертмейстера хора может способствовать **методический опыт А.А. Мирошниковой**, изложенный в методических рекомендациях «Чтение хоровых партитур в концертмейстерском классе» [23] . При наличии более десятка работ по концертмейстерским навыкам чтения музыкального текста, включая труды А. Готлиба и С. Лидской [12, 24], работа А.А. Мирошниковой остается единственной в литературе по концертмейстерскому мастерству, посвященной хоровым партитурам. В краткой реферативной форме обозначим основные положения этого труда:

* + 1. в работе с хоровой партитурой концертмейстеру необходимо ознакомиться с «некоторыми *особенностями записи* хоровой партитуры» [23, с. 3] (курсив наш — О. Ф.). Это касается и *различного количества строк*, и *группировки нот* и фразировочных лиг. Согласно А. А. Мирошниковой, в случае, когда невозможно сыграть партитуру полностью, несмотря на правильно подобранную аппликатуру, неизбежно упрощение текста: можно опустить выдержанные, «фоновые» звуки в какой-либо партии для исполнения более важных в данный момент голосов [23, с. 6] ;

(2) «исполняя хоровую партитуру, пианисту необходимо мысленно *пропевать* текст, *представляя в воображении тембр хоровых голосов* и все детали исполнения» . В частности, очень эффективным «средством, приближающим звуковую палитру фортепиано к палитре хора, является педаль » [23, с. 12 ] ;

* + 1. «сложности, *пианистические неудобства* в воспроизведении партитуры встречаются довольно часто, однако в каждом конкретном случае пианист должен проявить находчивость и найти такой вариант исполнения партитуры, который с наибольшей полнотой отразит на фортепиано особенности *голосоведения* и вокально-хорового звучания» [там же, с. 6]. При этом пианист должен верно перераспределить хоровой фактурный материал в фортепианный, между правой и левой рукой, выбрать наиболее удобную аппликатуру. Важно, чтобы при исполнении хоровой партитуры он прослушивал по горизонтали всю музыкальную ткань произведения. При *широком расположении* хоровых аккордов, дублированным движении хоровых партий и т. д. концертмейстер встречается с необходимостью быстрой ориентировки в отборе главного и второстепенного музыкального материала;
		2. постоянное колебание динамики и темпа, согласно А. А. Мирошниковой, во многом связано с *литературным текстом* хора. «Пианист должен иметь в виду, что каждое слово может иметь только одно ударение. Простое предложение может также иметь только одно главное ударение и все остальные ударения в смысловых группах слов должны быть ему подчинены» [23, с. 8] . Кроме того, «динамические возможности вокального исполнения тесно связаны с тесситурой, используемой в произведении: в высокой тесситуре голос у певца звучит более напряженно и с большей силой, в низкой - имеет значительно меньшую звучность» [там же, с. 13]. Наконец, в а'капелльном жанре чрезвычайно разнообразна и важна драматургическая роль *пауз*;
		3. как и в различных других формах концертмейстерского мастерства, в хоровой практике на репетициях, а иногда и в концертных выступлениях, хоровое произведение поется в транспорте. «Развивать навыки транспонирования целесообразно на материале изученных ранее несложных партитур» [23, с. 16] .

**Тексты произведений для хора и фортепиано.** Подобных сочинений немного, но, к примеру, Шесть хоров на слова русских поэтов С. В. Рахманинова и кантата «Иисус Навин» для солистов, хора и фортепиано М. П. Мусоргского довольно часто исполняются на концертах. Отдельных методических исследований по данному виду текста нет, но **опыт Дж. Мура** и методические обобщения **Е. Шендеровича** могут пролить свет на этот аспект деятельности концертмейстера хора. В предпринятом ниже реферативном изложении назовем этот комплекс советов, ситуаций, умений и навыков **методическим опытом Дж. Мура — Е. Шендеровича.**

1. *Умение быстро ориентироваться в тексте,* по мысли Е. Шендеровича,является одним из самых главных навыков работы концертмейстера [61, с. 4] . Речь идет о способности охвата как вокального текста, так и фортепианных событий, их корреляции на пути формирования целостного музыкального образа.

*Внимание к поэтическому ряду, роль «поэтического воображения» концертмейстера.* Среди методических положений Дж. Мура встречаем: необходимость *чтения* концертмейстером стихотворения *вслух* [25, с.389]; представления *образа героя* и его обстоятельств ( «главные герои истории... » [там же, с.284], [там же, с.365] ); места действия [там же, с.282]; сюжета [там же, с.292]. Так, по поводу песни «Весенний сон» Шуберта читаем: «... мы оставили нашего героя в ветхом жилище, с прохудившейся крышей...» [там же, с.337]. Представление об образе становится главным источником *выразительности фортепианной партии* (см., например, характеристику фортепианной постлюдии «Колыбельной ручья» [там же, с.315] ). Нередко фортепиано становится носителем изобразительной образности («... голос аккомпанемента во всей этой мрачной песне напоминает хлопанье птичьих крыльев» , - читаем в характеристике песни «Ворон» [там же, с.343] ). Наконец, согласно Дж. Муру, концертмейстер должен уяснить *строение музыкальной формы* произведения в целом, включая анализ строф поэтического текста ( так, в связи с песней «Оцепенение» читаем: «Форма здесь abcab.. » [там же, с.332] ) .

*2. Достижение ансамбля.* «В отличие от инструментального ансамбля, который однороден по своему составу, вокально-инструментальный объединяет исполнителей с принципиально разными временными и ритмическими представлениями, обусловленными особенностями жанра. Этот вид ансамбля *неоднороден*, в чем заключено главное препятствие на пути к его постижению(...). Иногда молодые пианисты слабо ощущают специфику ансамбля с певцом, подчас не видят нотного стана, раскрывающего посредством мелодии и поэтического текста смысл произведения, не учитывают органических пауз, особенностей дыхания певца и связанной с ним длительности нот, не знают законов строения вокальной фразы - ее логики, выразительного произнесения слова в пении» [60, с. 8].

В частности, о достижении *звукового баланса* Мур пишет, что «.. до тех пор, пока аккомпаниатор не наберется опыта, он будет стараться играть как можно тише, чтобы слышать голос яснее, чем звук собственного инструмента. При этом ему будет казаться, что он достиг звукового баланса, но подобное исполнение не доставит удовольствия ни искушенному слушателю, ни певцу, лишенному столь нужной ему поддержки» [25, с. 130 ] . В этой связи от себя заметим, что относительно концертмейстера хора этот вопрос еще более усложняется. Звуковой баланс с хором, солистом и с отдельными партиями- это разные балансы. Концертмейстер, работающий с хором, должен, кроме вышеуказанного, учитывать, что любой хоровой коллектив обладает возможностями, намного превосходящими возможности одного певца и по динамике и по гармонической насыщенности, а потому и игра концертмейстера должна быть значительно более рельефной и эмоционально насыщенной. В работе непосредственно с хоровым массивом звуковой баланс нужно искать не менее тщательно и стараться не быть ни «под» хором, ни «над» ним. Это во многом похоже на игру с оркестром, необходимо по-иному дополнять звучание хора в ансамблевых моментах.

При всей спецификации баланса последний выступает неотъемлемой составляющей ансамбля. О выступлениях со знаменитой певицей Викторией де лос Анхелес Джеральд Мур пишет: «На сцене я стремлюсь лишь к одному - объединиться с ней динамически, ритмически, духовно, ... пытаясь повторить на фортепиано отзвук золота в ее голосе» [25, с.70] . Аналогична мысль Е. Шендеровича о том, как важно молодому пианисту ощущать специфику ансамбля с певцом, видеть нотный стан, посредством мелодии и поэтического текста раскрывающий смысл произведения, учитывать органические паузы, особенности дыхания певца и связанной с ним длительности нот, знать законы строения вокальной фразы- ее логики, выразительного произнесения слова в пении [60, с. 7] .

В достижении ансамбля динамического, ритмического, тембрового, едва ли не первостепенную важность имеет единство творческих устремлений, т. е. *единство замысла*, интерпретации: «Иногда партнер настаивает на своей интерпретации, и из чувства уважения к нему я полностью капитулирую, сознавая, что его идеи родились из внутренних убеждений и ни в коем случае не могут быть абсурдными» [25, с. 97]. В этой связи заметим, что применительно к практике концертмейстера хора он должен наладить особую духовную связь с хормейстером и всецело разделить с ним ответственность за те или иные аспекты интерпретации. Концертмейстеру необходимо предощущать движение, в котором исполняется произведение, еще до первого ауфтакта дирижера. *Стремление* объединиться в творческих устремлениях с партнером, будь то вокалист, дирижер или хоровой ансамбль, нам представляется одним из главных условий успешного ансамбля различного рода. По мнению Е. Шендеровича, «удобство, которое обеспечивает солисту чуткий партнер-аккомпаниатор, обладающий большим ансамблевым опытом, - это основное условие для работы ... главное из всех составляющих качеств профессии концертмейстера» [60, с. 6].

*Пианистическое мастерство концертмейстера.* Вместе с тем, в данного рода нотных текстах пианист остается мастером именно фортепиано. О фортепианной технике Дж. Мур пишет, что «в ней, как и в технике певца или скрипача, подразумевается мастерство звукоизвлечения, воспроизведение звуков не только красивых, но и разнообразных по оттенкам...» [25, с. 86]. Особо выделены авторами фрагменты фортепианного соло, где «аккомпаниатор должен быть источником вдохновения для певца» , голос рояля должен сверкать в прекрасных вступлениях и заключениях» [25, с. 25 ], потому как если на певце сосредоточены взоры слушателей, то слух их открыт равным образом и голосу, и звукам фортепиано [60, с. 282 ] .

**Тексты оркестровых переложений (клавиры).** Освоение данного, третьего вида текста в практике концертмейстера хора мы связываем, как уже отмечалось, с **методическим опытом Е. Шендеровича** [61 ]. Укажем также на исследование оркестровой имитации фортепианной партии в статье А. Готлиба «Фактура и тембр в ансамблевом произведении»[14], а также анализ оперного аккомпанемента в статье К. Виноградова «О работе оперного концертмейстера»[10] и Н. Скоробогатько «Записки оперного концертмейстера» [48] Попытаемся кратко изложить содержащиеся там наблюдения и практические советы.

1. По мнению Е. Шендеровича, специфика фортепианных партий в клавирах опер и концертов заключается в некоторой *перегрузке фактуры*, которая подчас содержит много неудобных и зачастую *неисполнимых мест*. Практика профессиональной деятельности подсказывает, что повседневная работа концертмейстера хора и вокальных классов вынуждает применять различные способы *упрощения* клавиров и желательно это делать без потери качества звучания, тембров, искажения голосоведения;

среди более конкретных пианистических рекомендаций обозначим следующий ряд:

а) различные виды клавирных трудностей можно преодолеть более удобным *распределением рук* (например, собрать весь гармонический фон в левой руке, оставив правой одну или две гармонических ноты, и это сразу придаст ей большую свободу и эластичность, а играемой мелодии - большую выразительность. О подобных случаях М.А. Смирнов справедливо писал: «Художественный смысл оригинала доносится полностью, а процесс игры заметно упрощается, что дает пианисту возможность гораздо больше внимания уделить звучанию инструмента» [цит. по 61, с. 18];

б) в случае *далекого расхождения голосов* нужно менять фактуру так, чтобы наиболее важная в мелодическом отношении нота стала удобной для исполнения (можно допустить иногда потерю одной гармонической ноты);

в) можно прибегнуть к *чередованию рук* в случаях, когда плавность мелодического хода нарушается неудобствами аппликатуры;

*г) повторяющиеся ноты* редко удобны из-за несовершенств механики инструментов и тугости многих современных роялей и пианино, их можно распределить между руками (двойной штрих). *Ломаные октавы* можно исполнять также martellato;

*д) тремоло* и сокращенную запись метрически ровных последовательностей нужно строго дифференцировать, и в настоящем тремоляндо сперва показывать весь аккорд, а потом чередовать его части;

*е) интервальные последовательности* можно упростить для достижения нужного темпа и блеска в легких и непринужденных пассажах. В разбросанных аккордах облегчения бывают необходимы. Можно укрупнить длительности и сократить количество повторов, можно иначе распределить руки.

* + 1. «Фортепианная инструментовка» (термин Д.Д. Благого), требуемая от рояля, и красочность звучания - не та красочность, которая присуща природному его тембру, а «иллюзорная», исходящая из особенностей оркестрового звучания, - это основные требования к концертмейстеру, исполняющему оркестровые переложения. Главным является то, что нужно максимально *приблизить звучание к оркестровому,* одновременно делая изложение фортепианной партии более пианистичным. Хорошему хоровому концертмейстеру нужны такие способы переложений, чтобы были слышны основные группы и инструменты оркестра, но, по справедливому утверждению Е.Б. Брюхачевой, главным требованием должна быть пианистичность изложения [цит. по 61, с.15]. Обозначим следующие детали:

а) механическое перенесение штриховых обозначений из партитуры в клавир также недопустима, так как не все оркестровые штрихи помогают более ясному воплощению оркестровой специфики на рояле. Характерная для большинства клавиров ошибка заключается в *несоответствии* между *динамическими оттенками, проставленными в партитуре* (учитывающими реальную звучность различных оркестровых групп и инструментов) и *механическим перенесением этих оттенков в клавир*, ведь forte альтов и forte трубы - совсем разные оттенки;

б) в плане приближения к оркестровым тембрам очень важными являются вопросы *звукоизвлечения*. Наиболее сложным можно считать воплощение на фортепиано специфики звучности *струнных* инструментов. Различие в способах звукоизвлечения служит основным препятствием этому. В этом случае может помочь известная «рессорность» кисти, прикосновение способом «поглаживания» клавиш. При исполнении аккордов, присущих группе *деревянных* духовых инструментов, первой необходимостью является фиксация пальцев и кисти, потому как выровненность пальцев при взятии аккорда создаст иллюзию необходимой звучности. Применение педали должно быть в этом случае ограничено.

* + 1. Достижения замечательных аккомпаниаторов в исполнении оркестровой музыки на фортепиано могут считаться *творческими* в прямом значении этого слова. Дело в том, что каждый клавир - это, по существу, *условность*, *допускающая* самые различные степени *отступления* от подлинника, оркестровой версии. В этом смысле концертмейстер хора, как и оперный концертмейстер, имеет «художественное право» на изменение той или иной редакции, вплоть до купюр [60, с.186].

## Выводы к разделу III

Концертмейстер хора имеет дело с различными видами нотного текста. Согласно предшествующей стратегии моделирования, их три: тексты для хора акапелла, тексты произведений для хора и фортепиано, тексты оркестровых переложений. Методика (и скрытые за ней приемы психотехники) освоения каждого из трех типов различна. На основе огромного исследовательского корпуса трудов (статей, монографий, разработок) по концертмейстерскому мастерству нами были отобраны три методических опыта, которые, с нашей точки зрения, сообразуются с определенными типами нотных текстов в работе концертмейстера хора. Это — методический опыт А. А. Мирошниковой по чтению хоровых партитур, связанный с 1-м типом нотных текстов и так называемым «нулевым» уровнем ансамблевого взаимодействия. Это, далее, совокупность установок, названная нами опытом Дж. Мура-Е. Шендеровича. Она соответствует 2-му типу нотных текстов концертмейстера хора «Хоровая партитура — Фортепиано» и 1-му уровню ансамблевого взаимодействия ( Хор — Фортепиано). Наконец, 3-й тип нотного текста концертмейстера хора и, соответственно, 2-й уровень ансамблевого взаимодействия, «Хоровая партитура — Фортепиано = оркестр», был именован нами « Опыт Е. Шендеровича». В психотехнике, в разработках НЛП очень важна лингвистическая составляющая, - важно *дать явлению имя,* что нами и было предложено в III разделе в виде *именования методик*, как продолжение стратегии II-ого раздела (именования типов нотного текста и ансамблевых взаимодействий).

Приведенная триада методических опытов есть, по существу, уже психотехника. В каждом пункте методических установок ученые методисты выдвигают скрытые «гештальты» - те смысловые блоки, которые в сознании пианиста являются результатом фильтрации, фильтра, т. е. *сужения информационного поля в определенном направлении смысла*. Область же, которую они подвергают методическому схватыванию, выступает во внутренней психотехнической стратегии освоения музыкального материала концертмейстером хора как *паттерн*. За скобками остается собственно психологический механизм, который несложно разглядеть всякому музыканту при соответствующем направлении мысли.

Так, в пункте 1 опыта А. А. Мирошниковой идет речь о некоторых особенностях записи хоровой партитуры- количестве строк. Говоря психологическим языком, т. е. исходя изнутри сознания концертмейстера, пианист столкнулся с нестандартностью графической нотации, что вызывает психологические трудности. Привычное восприятие нотной записи нарушено по всем психологическим законам: пространственная связь «фортепианных строчек нотного стана, как легко схватываемого глазом целого, рассредоточена, разобрана на голоса и строчки; все голоса хоровой фактуры имеют линеарное выражение; степень сходства с фортепианной записью мала, и пианисту требуется продолжительная идентификация. Нестандартная графическая нотация потенциально разрушает «якорь» на восприятие фортепианной музыки (вплоть до ощущения фрустрации). Вследствие наличия транспонируемого голоса (тенора) и графического принципа линеарности возникают эффекты дискоординации, вызываемые необходимостью одновременного совершения нескольких разнонаправленных действий. В результате в сознании музыанта, в т. ч. кладовой его памяти, идет поиск фильтра, т. е. явления похожего, но более простого, обобщающего, целостного. Словом, идет процесс гештальтизации. Таким фильтром становится *гармония*, а аккорд и аппликатурный охват (кинестетическая модальность) выступают *гармоническим гештальтом*.

Якорение, формирование фильтра, поиск гештальта - это психотехнические операции, вынесенные в описанных выше методиках за скобки. И все же для профессионально образованного музыканта они незримо встают за каждым из выписанных нами пунктов методических опытов. Значение этих опытов трудно переоценить, поскольку в них формулируется главное для внутренней организации опыта — внутренняя *установка сознания*.

На основе описанных в разделе 3-х методических опытов, отражающих технологические стратегии освоения 3-х видов нотного текста и 3-х типов ансамблевого взаимодействия концертмейстера хора, становится очевидным *особое свойство нервной системы музыканта,* избравшего подобную профессию: сильно развитая способность к *комбинаторике и координации визуально-аудиально-кинестетических процессов, повышенная скорость процессов поиска или инсайта стратегических фильтров, способность сочетания большого числа фильтров и их гибких смен.*

# Раздел IV. Психотехника концертмейстера хора: язык дирижера как визуальная составляющая текста изучаемого произведения

## IV.1 Дирижерские паттерны в визуальной модальности концертмейстера хора

Говорят, однажды Ренуара спросили:

«Какой вопрос в искусстве важнее - что или как?».

Художник ответил: « В искусстве важнее всего — кто».

Первой предпосылкой связи музыки и движения является то, что они развертываются во времени. Музыка, танец, пантомима родились неразрывно в виде синкретического искусства, а затем, в процессе развития человеческой культуры, выделились в самостоятельные жанры. «Отдельные элементы музыки – темп, метр, ритм, агогика, динамика, дыхание, характер звукоизвлечения (legato, staccato, marccato, non legato) одновременно являются элементами движения и адекватно им выражаются [52, с.4]. Вторая предпосылка связи музыки и движения - общепонятность и общезначимость жеста, мимики и пантомимы. Это, как отмечает С Казачков, справедливо в отношении людей многих рас и национальностей, - эмоции гнева и радости, симпатии и неприязни, удовольствия и неудовольствия, мимически выражаются одинаково. Третья предпосылка – универсальная общность всей исполнительной техники в целом. Хотя игровое (певческое) движение «дыхания» внешне осуществляется по разному у певца, скрипача и пианиста (у певца – мышцами дыхания, у скрипача - смычком и рукой, у пианиста – рукой и пальцами). Внутренняя же природа этих движений одна и та же: накопление энергии – «вдох»; ее воздействие на источник звука – «атака звука», «туше»; и звуковедение, совершаемое в процессе «выдоха» - расход энергии.

Значение этих трех предпосылок, и в особенности универсальной общности исполнительской техники, состоит в возможности для дирижера находить на этой основе адекватные двигательные, жестовые средства, которые будут однозначно восприниматься хором и концертмейстером.

В реферативной форме, основываясь на трудах ведущих авторов по теоретическому хороведению, Вл. Соколова, С. Казачкова, В. Мусина и др. кратко изложим необходимые для концертмейстера хора сведения о языке дирижера. В восприятии концертмейстера хора элементы дирижерского языка становятся *паттернами,* которые он должен не только увидеть, «прочитать», но и *перевести на другой язык* — язык исполнения на фортепиано. Т.о. концертмейстер хора выступает в роли *одушевленного инструмента,* становится для дирижера своеобразным аналогом «клавиатуры». Здесь мы подходим к еще одной. Особой функции концертмейстера хора — функции Ноmo instrumentalis (человек — инструмент).

Дирижерский язык жестов можно разделить на *безусловный и условный* (в терминологии Соколова. ) [52, с. 25]. *Безусловные жесты* делятся на выразительные (эмоции) и изобразительные (игровые движения, способы звукоизвлечени). Условные жесты – это собственно техника дирижера – совокупность приемов, основанных на общепринятых правилах. Функции правой и левой руки в дирижировании разграничиваются. Правая рука отмечает размер произведения, устанавливает темп, дирижирует аккомпанементом, т. е. концертмейстером. Она же показывает вступление, нюансы, помогает отдельным партиям хора выполнять наиболее трудные для интонирования места мелодии. Это разграничение достаточно условно, так как для усиления значения важного в данный момент элемента и для большей доходчивости применяются обе руки в параллельном движении.

Важнейший элемент дирижерского жеста – предупреждение. Значение предупреждения также важно, «как и мысль, предваряющая слово, как разбег перед прыжком или взмах руки перед ударом» [там же, с. 48].

Основой техники дирижирования является совокупность и взаимосвязь предупредительных и основных жестов. Предупредительный жест в музыкальной терминологии называется ауфтакт или замах.

*Функции дирижерского жеста* в значении «ненотной составляющей» концертмейстерского текста, следующие:

(1) показ размера, в котором написано произведение;

(2) показ начала пения или вступление концертмейстера;

(3) показ окончания пения, снятие;

(4) управление темпом исполнения, показ нюансов и характера звуковедения;

(5) указание по строю.

Каждая функция выражена по-разному.

Показ размера – это рисуемая в воздухе дирижерская схема, отмечающая количество долей в такте. Движение руки по дирижерской схеме отражает очень важный элемент музыки – чередование сильных и слабых долей. Первая, как самая сильная – сопровождается движением руки вниз, последняя, как самая слабая – движением руки вверх. Эти доли существуют в пространстве строго на разных уровнях. Промежуточные доли могут быть на одном уровне и располагаться вправо и влево от вертикального движения руки, отмечающего первую долю. В дирижерском жесте существуют четыре момента, которые также *семантизируются концертмейстером*: замах, падение, точка, отражение. Совокупность и взаимосвязь предупредительных и основных жестов выражается еще и в том, что отражение от предыдущей точки плавно переходит в замах к последующей.

*Показ начала пения*. В жесте дирижера, указывающего начало пения, следует различать три элемента:

1-й элемент - когда поднятая рука «собирает» внимание певцов и концертмера. Это очень важный момент, так как концертмейстер не видит всех певцов и только глядя на дирижера может понять, что хор уже сосредоточен на исполнение. Здесь все, и хор, и концертмейстер, и дирижер непосредственно включаются в процесс исполнения;

2-й элемент – показ момента вдоха. Это организует певцов сделать единовременный вдох, от которого зависит точное одновременное вступление хора. Концертмейстер делает свой «замах», как и дирижер, для достижения полного ансамбля с первой же ноты и для того, чтобы понять, каков будет темп, ибо по протяженности жест дыхания должен быть равен одной доли такта.

3-й элемент – вступление. Отражает в себе темп, нюанс и характер произведения и идет в направлении той доли, на которую вступает хор. Хор, в случае вступления на второй половине доли такта, дыхание берет на первой ее половине, следовательно, жест дирижера на эту долю выполняет две функции – и дыхания, и вступления. Этот жест энергичный и ясный, и концертмейстеру важно столь же четко организовать свое «туше», ведь от этого будет зависеть единовременность вступления.

4-я функция дирижерского жеста– «снятие». Этот жест указывает окончание пения и также содержит три момента: «внимание», «приготовление» и «снятие». В комбинации движения он соответствует жесту «вступления», но должен быть более резким и акцентированным (с учетом динамики данного места) и с обязательным отскоком кисти, фиксирующим момент снятия.

Показ вступления партии хора - очень сложный момент, особенно в полифонических произведениях. Правильность показа определяется степенью сохранения четкости схемы. Концертмейстер должен следить за руками дирижера и знать, что правая рука дает вступление альтам и басам, а левая – сопрано и тенорам. Бывают исключения, – с целью усилить значение жеста может осуществляться показ правой рукой (а иногда и сразу двумя) сопрановой партии. Это делает жест более убедительным и выразительным.

Важное средство художественной выразительности, имеющее отношение к темпу - фермата. Очень часто фермата встречается в конце произведения, ей предшествует замедление темпа. Протяженность ферматы только отчасти подчиняется правилам. Чаще она диктуется чувством меры и вкуса дирижера. Концертмейстер должен точно следовать за предшествующем фермате замедлением темпа и четко уловить ее окончание.

Приемы *и характер звуковедения* не приведены в какую-нибудь определенную систему, но общие закономерности все же можно проследить. Показу *forte* соответствует напряженный корпус и кисти рук, а показ *piano* сопровождается мягкостью движения рук и спокойной постановкой корпуса. *Crescendo* сопровождается постепенным напряжением всего дирижерского аппарата, а *diminuendo* – постепенным смягчением.

Резкий быстрый взмах руки на дыхание требует от хора и концертмейстера forte и пения/игры в быстром темпе, широкий и мягкий взмах - piano в медленном темпе. Штрих *legato* виден хору и концертмейстеру по мягкой, слегка отстающей от движения запястья кисти, а staccato узнается по пружинистым, острым взмахам кисти.

P. S. Специфичны жесты дирижера-хормейстера, способствующие улучшению строя, коррекции трудных в интонационном отношении мест, требующих необходимого повышения либо понижения интонации, иногда в партитуре такие места, опасные тенденцией к занижению и завышению, отмечены соответствующими стрелочками вверх или вниз.

Описанные элементы дирижерского жеста выступают для концертмейстера хора *визуальными паттернами ненотного ряда текста.* Этот ряд составляет необходимый блок специфических профессиональных знаний и реализуется в сенсорном проекте ВАК, т. е. «визуальное- аудиальное-кинестетическое».

## IV.2 Раппорты в художественной интеракции «дирижер - концертмейстер хора»

Природа музыкально-исполнительской техники обладает универсальностью, что прежде всего выражается в дыхании. В певческом, игровом или дирижерском дыхании, как в фокусе сходятся все элементы музыкального исполнения: темпоритм и агогика звуковедения, динамика, характер атаки (туше) и артикуляция, темброво-регистровая и эмоциальная окраска. Если исполнитель, услышав это внутренним слухом, нашел соответствующее дыхание, значит, он нашел главное. Дыхание исполнителя – это не только вдох, но и выдох, которым, соответственно, осуществляется звукоизвлечение и звуковедение. Ведение смычка, прикосновение к клавиатуре, выдох при игре на духовых инструментах – все это, как и певческий выдох, есть физическое, двигательное, иногда зримое и всегда мышечно ощущаемое действие, связанное со слуховым представлением. В данном смысле звукодвижение руки дирижера – это *по-разному организованный и окрашенный вдох и выдох*, адекватный вдоху или выдоху оркестра. Природная связь игровых и общетелесных двигательных ощущений отмечается учеными и музыкантами. Эта связь, разумеется, не гарантирует легкости и быстроты достижения искомого результата художественной идентификации «концертмейстер-дирижер». Использование этой связи предполагает предварительное овладение дирижером и концертмейстером хора певческими навыками (дыханием, опорой, звуковедением) и внутренним слухом.

Художественная необходимость установления связи между дирижерским, пианистическим и вокально-хоровым аппаратом предполагает наличие у концертмейстера и дирижера может не быть сильного голоса, но обязательно верно поставленного.

Дыхание - длящийся выдох и наполненное интенцией движение руки дирижера выражают длящуюся и пульсирующую энергию и время, эти ощущения непосредственно связаны с мышечным чувством и только через него осознаются слухом. Между певческим дыханием и рукой дирижера устанавливается органическая двусторонняя связь. Дирижерские ощущения длящейся и пульсирующей во времени энергии передаются (генерируются им) из голосового аппарата (дыхания, резонации, артикуляции) в руку и обратно. Связь становится взаимовлиянием. Концертмейстер же может психологически снять излишнее напряжение с голоса путем «распределения обязанностей» между голосом и рукой (психокоррекционная функция).

Попутно заметим, что работа концертмейстера включает участие в художественной интеракции не только с дирижером, но и — как отмечалось в начале магистерского исследования — с группами хора и солистами. При разучивании партии с отдельной группой хора концертмейстер должен уметь все остальное сыграть. При этом ему важно помнить, что интонационные погрешности у певцов происходят не из-за плохого слуха, а из-за несовершенной вокализации, нарушений закономерностей звуковедения при форсировке дыхания или, наоборот, при слабости его, при неумении сохранить единую вокальную форму в сменяющихся гласных буквах, при недостаточно тренированных переходах голоса из одного регистра в другой – особенно у женских голосов. Концертмейстер должен уметь быстро установить первопричину затруднений и помочь преодолеть ее. Психологически здесь неуместны негативные формы оценки, главное — правильно формулировать те или иные цели.

Разучивая партии, концертмейстер хора призван не только формально обучить мелодической линии или тексту, но и *внести в исполнение выразительность, реализующую дирижерское прочтение*. Одним из приемов достижения раппорта, согласно НЛП, выступает прием использования слов, которые ваш партнер чаще всего употребляет. Оставаясь наедине с группой хора, концертмейстер сможет перенять эстафету и будет понятен без специальных объяснений. Так же полезно использовать и дирижерскую интонацию. Это будет усиливать значение слов, и вызывать аудиальные ассоциации со словами хормейстера. Наконец, не лишне будет перенять его физиологию, позы и жесты.

Художественная интеракция «концертмейстер-дирижер» -- это акция совершенно иного рода. Однако как и первая, она направлена на достижение и углубление раппорта (понимания между музыкантами).

В целях достижения раппорта НЛП советует *проводить психологическую подстройку.* Согласно научным данным, 45% общения между людьми приходятся на словесный контакт, оставшиеся 55% не имеют ничего общего со словами – ни с их смыслом, ни с интонацией. Они «напрямую связаны с тем, как вы держитесь, с вниманием к вашей позе, положению тела в пространстве. К вашим жестам и выражению лица. Находясь рядом с другим человеком, вы просто не можете не общаться. Даже если вы молчите и неподвижны, вы что-то выражаете. Можно наладить раппорт с человеком, копируя его способы общения» [13, с 45].

Работая с дирижером, концертмейстер должен стремиться осуществить психологическую подстройку и прийти к согласию. Психологически стратегия зрительной семантизации дирижерской экспрессии - «ненотного текста» концертмейстера — не ограничивается звеньями ВАК (визуальное — аудиальное — кинестетическое), но и простирается в *глубину личности.* Чуткое копирование дирижерских интонаций, а точнее, языковой перевод, который осуществляет концертмейстер с языка жеста на язык фортепиано, включает *экспрессивную, аффективную* (или «метасенсорную», в терминологии М. Карасевой) составляющую. Речь уже не может идти о *верном* прочтении динамического или агогического нюанса в жесте дирижера. Здесь требуется *идентичность душевного и телесного состояния* в целом, что достигается благодаря включению таких психологических механизмов и способностей, как *эмпатия* (сопереживание)и *идентификация.* Однако достигается это включение, это высшее достижение художественной коммуникации Я/Ты не иначе как через интонационно-пластическое, семантическое подражание, т. е. копирование, повторение, вбирание в чувство я-концертмейстера чувства я-дирижера.

В завершениеаспекта осмысления функции концертмейстера хора в художественной интеракции «концертмейстер-дирижер» логично остановиться на облике дирижера Андрея Сиротенко, который для автора данного исследования является непосредственным субъектом художественной идентификации.

психотехника концертмейстер хор дирижер

**IV.3 Облик дирижера — хормейстера: Андрей Сиротенко, художественный руководитель и главный хормейстер Академического камерного хора им. В.С. Палкина Харьковской областной филармонии**

Творческий путь Андрея Сиротенко начался с учебы в музыкальном училище г. Полтавы, с обучения на отделении хорового дирижирования под руководством В.В. Сидорова. Уже после окончания училища Андрей Сиротеко был приглашен руководить хоровым коллективом Миргородского керамического техникума. Спустя год плодотворной работы он поступает в Харьковский Институт Искусств им. И.П. Котляревского (ныне - Харьковский Национальный Университет Искусств), в класс профессора В. С. Палкина. В годы учебы в консерватории Андрей Сиротенко активно работает с различными хоровыми коллективами, в том числе детскими, церковными, хором ветеранов войны и труда. По окончании учебы Андрей Сиротенко распределяется в Харьковскую областную филармонию, где он бок о бок сотрудничает со своим учителем - В. С. Палкиным. В 1996 Андрей Сиротенко работает на кафедре хорового дирижирования Харьковского Института Искусств, в 1998 становится лауреатом Всеукраинского конкурса хоровых дирижеров в Киеве. С 2008 года Андрей Сиротенко — художественный руководитель и главный хормейстер Академического Камерного Хора им. В. С. Палкина Харьковской Областной Филармонии.

История создания и развития хора им. В. С. Палкина тесно связана с деятельностью любительского коллектива - Камерного хора Харьковского областного отделения музыкального общества Украины (и областного управления культуры), который начал функционировать в 1980 году по инициативе В.С. Палкина.

Уже после первого концерта (январь 1981) Камерный хор оказался в центре художественной жизни Харькова. Многочисленные гастроли (Украина, Россия, Латвия, Молдова, Грузия, Южная Осетия), выступления с известными дирижерами и присвоение почетного звания «Народный самодеятельный коллектив» (1984) свидетельствуют об упорном труде всех участников коллектива. В 1990 году Харьковский камерный хор стал профессиональным коллективом и вошел в творческий состав Харьковской областной филармонии.

Камерный хор принимал участие во многих акциях, международных, всеукраинских фестивалях и творческих проектах, постепенно достигая универсализма в репертуаре. В репертуарной направленности Камерного хора выделялись три главных направления: духовные и светские хоровые произведения a cappella классической и современной украинской и русской музыки (М. Лысенко, М. Леонтовича, К. Стеценко, А. Кошица, М. Березовского, Д. Бортнянского, Б. Лятошинского, С. Станковича, Л. Дичко , А. Гаврилец, С. Танеева, С. Рахманинова, А. Кастальского, П. Чеснокова, А. Архангельского, А. Веделя); произведения крупной формы (Н. Лысенко, Л. Ревуцкого, И. С. Баха, Л. Бетховена, И. Гайдна, Моцарта, Ф. Шуберта, Л. Керубини, Ф. Мендельсона, Дж.Россини, Дж. Верди, А. Шнитке, Дж. Пуччини, Г. Берлиоза, М. Дюруфле, Л. Бернстайна, Э. Л. Уэббера, Г. Холста, П. Чайковского, С. Танеева, А. Гречанинова, С. Рахманинова, В. Гаврилина; хоровая музыка композиторов Харьковского региона (М. Стецюна, Т. Кравцова, Ю. Алжнева, М. Карминского, А. Гайденко, В. Дробязгиной, А. Литвинова, В. Мужчиля и др.)

Продолжая традиции В. С. Палкина, в 2009 — 2011 годах под руководством А. Сиротенко хор принимает участие в акциях, международных, всеукраинских фестивалях и творческих проектах: в международном фестивале церковной музыки «Хайновка-2009» (Польша), фестивале «Златоверхий Киев» (г. Киев), в концерте, посвященном 85-й годовщине открытия в Харькове довоенного Генконсульства Польши и 15-летию открытия современного польского представительства. За этот период хор подготовил премьеры сочинений: JI. Дичко «Торжественная литургия», С. Рахманинова «Всенощное бдение», совместно с Академическим симфоническим оркестром Харьковской филармонии - Г. Ф. Генделя «Мессия», Е. Л. Уэббера "Реквием", В. Дашкевича «Солдатский реквием» (главный дирижер - заслуженный деятель искусств Украины-Юрий Янко), а также принял участие в разработке и премьере гимна Харьковской области. Коллектив имеет многочисленные фондовые записи национальной и зарубежной музыки на радио, телевидении, аудио-кассетах и ​​компакт-дисках, статьи и отзывы в прессе.

Андрей Сиротенко обладает яркой индивидуальностью. Это необыкновенно тонкий музыкант, истинный мастер хора, способный творить на глазах слушателя настоящие звуковые чудеса.

За годы сотрудничества автора данного магистерского исследования совместно с А. Сиротенко было подготовлено и исполнено множество произведений малых и больших форм, в том числе А. Шнитке «Три духовных хора» и «12 стихов покаянных», Н. Лысенко «Оживуть степи, озера» из кантаты «Радуйся, ниво неполитая», стихи Т.Г. Шевченко; Е. Станкович «Купальские песни», «Цветение папоротника» из фольк-оперы «Цветение папоротника»; В. Зубицкий «Дрымба»; Б.Лятошинский, стихи Т.Шевченко «Тече вода в синє море»; 0. Скрипник «Ой, нині свято Яна» ; М. Глинка, сл. Н.Кукольника «Попутная песня»; Г. Свиридов «Озерная вода», «Борода» (из хоровой поэмы «Ладога»); В. Ходош, сл. Мея «Зорюшки-зори»; И. Дунаевский, сл. М.Матусовского «Летите голуби» (из кинофильма "Мы за мир"), А.Бородин «Половецкие пляски» с хором из оперы «Князь Игорь»; В. Моцарт «Ave verum corpus»; Дж. Россини «Неаполитанская тарантелла»; Э. Вилла-Лобос «Новая луна» («Макумба») (обр. бразильской народной песни); Дж. Гершвин «Любимый мой»; Ф. Шуберт «Messa» Es-dur – «Gloria»; Д. Гендель «Halliluja» (хор из оратории «Мессия»); Дж. Верди «Реквием»; Дж. Верди «Хор пленных евреев» (из оперы «Навуходоносор»); Л. Бетховен Симфония №9, финал "Ода к радости"; G. Faure Cantique de Jean Racine; Д. Гершвин Gershwin Medley (из оперы "Порги и Бесс"); John Lennon Paul McCartney «Penny Lane»**;** Д. Россини «Маленькая торжественная месса»; Д. Россини «Stabat mater»; Ф. Шуберт «Messe» G-Dur; В. Моцарт «Messe» C-Dur («Коронационная месса»); В. Моцарт «Missa brevis» D-Dur; Л. Бернстайн «Чичестерские псалмы»; М. Дюруфле «Реквием»; П. Чайковский кантата «Москва»; К. Орф «Кармина Бурана»; Дж. Верди «Четыре духовных хора»; В. Дашкевич. сл. Ю.Ким «Солдатский реквием»; Д. Гендель «Мессия»; Й. Гайдн «Нельсон-месса»; В. Мужчиль «Прощай, XX век», «Perpetum mobile»; Л.Шукайло, сл. Л.Костенко. «Вечірнє сонце, дякую за день».

Индивидуальность Андрея Сиротенко как хормейстера ярко проступает при сравнении его интерпретаций с интерпретациями других дирижеров. В качестве примера рассмотрим две хоровые миниатюры.

***Николай Лысенко «Оживуть степи, озера» из кантаты «Радуйся, ниво неполитая» на слова Т. Г. Шевченко.*** В произведении воплощен образ светлой веры в будущую жизнь. Характер эпический и величавый, а повествование ведется от лица коллективного героя. Хор построен в виде фугато. Музыкальный образ устремлен к ликующему состоянию природы и человека.

Сравнивая две интерпретации этого сочинения, первая из которых принадлежит хоровой капелле «Дударик» и ее дирижеру — заслуженному деятелю искусств Украины Николаю Лысенко, а вторая академическому хору имени В.С. Палкина, дирижер Андрей Сиротенко, прежде всего отмечаем, что *первую исполнительскую версию* характеризует некоторая *фресковость* исполнения, как сказали бы живописцы - «широкий мазок». Это проявляется и в несколько замедленном (по сравнению с авторским Allegro molto vivace) темпом оркестрового вступления, и в неторопливо-торжественной поступи Andante vivace основной части. Фугато открывается изложением темы басовой партией. Согласно композиторской редакции, первоначальное проведение темы следует исполнять в нюансе «р»; приглушенным звуком sotto voce — вполголоса. В интерпретиции хоровой капеллы «Дударик» это проведение темы, согласно общему величественному тонусу исполнения, звучит подчеркнуто, маркированно, с четкой артикуляцией слогов в пении. Таким приемом подчеркивается необычный метроритмический рисунок темы (с переменным тактовым размером). Тема постепенно разрастается, проводясь поочередно в каждом голосе. Звучание достигает своего апогея, когда к общей массе трех хоровых партий и оркестра присоединяются сопрано (см. такты 25-30). в партии сопрано содержится вершинная точка экспозиции - ля бемоль второй октавы, после которой в движении голосов наблюдается спад. Любопытная деталь, — заключительный показ темы в экспозиции проходит в тональности субдоминанты.

*В интерпретации академического камерного хора* необычностьразвертывания музыкальных событий первого раздела фугато подчеркнута несколькими особенностями изложения. Первое проведение темы басы начинают как-бы исподволь, донося будущность того, о чем говорится в словесном тексте - «Оживуть степи, озера, i не верстовii». Вступление теноров звучит также затаенно, хотя и несколько уверенней, нежели басовое, в нюансе уже не «р», а «mр» . Альты подхватывают тот же нюанс, однако в их произнесении тема уже обретает некоторую опорность благодаря акцентам. Проведение темы у сопрано — наконец, торжественным, уверенным «f», - знаменует установившееся приподнятое настроение. Однако при всем масштабе звучания — это только первая кульминация, *резерв звучности* А. Сиротенко оставляет на отмеченную выше вершинную точку в партии сопрано (30-й такт). Это даст возможность сделать последующий динамический уход (к т. 34) подчеркнуто рельефно.

С началом развивающего раздела (т.34) весь тематический материал переходит в партию оркестра. У певцов в это время (тт. 34-37) выдерживаются длинные протяжные тоны. В первой из рассматриваемых интерпретаций — Н. Лысенко - эти длинные тоны динамически поддерживают оркестр, создавая объемное ощущение звуковой перспективы. В середине развивающего раздела встречаем интереснейший композиторский ход — проведение темы в серебристом тембре флейты на фоне subito pp всего оркестра и хора, который поет октавным унисоном одну единственную ноту «до» в выдержанном ритме

Эта композиторская находка колоритно подчеркнута в интерпретаторской версии А. Сиротенко: при нюансе внезапного pp — абсолютно четкая артикуляция на словах « а раби без гвалту й крику, позiходятся до купи, радi та веселi». Это психологически готовит следующую кульминацию « I пустелю опанують веселii села». В подходе к репризному разделу (тт. 48-55) ярко, задорно звучат переклички между женскими и мужскими группами хора, переходящие в грандиозное оркестровое tutti (т.54). В исполнении *Н. Лысенко* торжественность этого прихода в репризе подчеркнуто широчайшим ritenuto.

В ходе репризного изложения наблюдается необычный для этого раздела формы тональный сдвиг (т. 63), - из изначального и установившегося в репризе фа-мажора мы внезапно попадаем в соль бемоль мажор. Этот неожиданный поворот обусловлен поэтическим текстом, — здесь появляются новые строки о том, что «i не верстовii, а в вольнii, широкii, скрiзь шляхи святii простеляться, i

не знайдуть тих шляхiв владики». В интерпретации *академического камерного хора* этот безусловно важный момент развертывания музыкально-поэтических событий подчеркнут динамически (в том числе партией оркестра — проведении «золотого» хода валторнами в нюансе ff) и артикуляционно, путем маркирования главных ударных слогов этих строк. Также в исполнительской версии А. Сиротенко замечаем внезапный спад звучности на словах « а раби без гвалту й крику» (т. 69), где берет начало завершающая стретта. В интерпретации *Н. Лысенко* в этом разделе формы следует отметить масштабность звучания и значительность агогических отклонений. Это, прежде всего, огромное, внушительное ritenutо при подходе в коде (тт. 77-78) и полнокровное, сочное Poco sostenuto непосредственно самой коды.

Подведем краткий итог. В целом можно сказать, что ключевой особенностью дирижерского стиля и рассмотренной трактовки хора «Оживуть степи, озера» Н. Лысенко является неторопливость в развертывании музыкальных событий, масштабность в построении целого. Напротив, исполнительский стиль А. Сиротенко замечателен тщательной и разнообразной детализацией, обилием динамических и артикуляционных находок, которые, несмотря на красочность и яркость, всегда подчинены общей логике развертывания музыкального сюжета. Скрупулезное внимание к деталям, к мельчайшей нюансировке соответствует глубоко лиричной, проникновенной природе исполнительского таланта харьковского дирижера.

***Украинская народная песня в свободной обработке Алексея Скрипника «Ой, нинi свято Яна»***в исполнении Академического Камерного Хора имени Бортнянского, соло — Евгений Мацак, художесвенный руководитель и главный дирижер Иван Богданов, и Академического Камерного Хора имени В. С. Палкина, художественный руководитель и хормейстер Андрей Сиротенко. Обращает на себя внимание выбор солиста: в 1-й версии это баритон (автором указано: тенор, или же баритон), в исполнительской версии А. Сиротенко это тенор — (лауреат международных конкурсов Александр Бондарчук). Такова трактовка образа главного героя — молодого юноши, чему отвечает лирический мужской тембр. Возможно, выбор связан также с большей тесситурной подвижностью тенора. Заметим, что небольшое соло (тт. 31-38) изобилует скачками и по своему ритмическому рисунку является достаточно сложным для исполнения. А. Сиротенко в этом месте прибегает в приему rubato, когда при четком выдержанном ритме сопровождения солирующий голос поет с некоторой долей свободы, что сообщает исполнению импровизационность и, безусловно, живость.

Интерпретацию данного хора И. Богдановым отличает довольно сдержанный темп, что дает возможность обратить внимание слушателя на игру тембров. Особенно ярко игра тембров проявляется во вступлении (тт. 1-8), в начале основного раздела (тт. 13-28), в коде (тт. 63-73).

Основной раздел построен на выдержанном остинато однако не баса, а теноров, к которым затем присоединяются солирующие сопрано, а еще позже — остальные аккомпанирующие голоса. Вступление басов (т. 18) подчеркнуто А. Сиротенко, несмотря на выставленный в нотах нюанс «mp». Это обусловленно двумя факторами. Во-первых, басы вступают со слабой доли в общем ритмическом остинато; во-вторых — это тесситурно высокое для данной партии место, поэтому для полноценного звучания тембра здесь необходимо дать больше динамики. Со слов «куди до тебе зайти, зайти?» начинается подход к кульминации. У *Академического Камерного Хора имени Бортнянского* нарастание напряжения выражено длинным беспрерывным crescendo. В исполнительской версии А. Сиротенко, напротив, попеременное вступление групп хора (в тактах 46-50), динамически выделено таким образом, чтобы этот небольшой канон, где движение начинается с вершины-источника и спускается вниз, создавал впечатление двух накатывающихся волн. Кульминация ff (тт. 52-61) характеризуется попеременно широким и узким расположением хоровых голосов, что создает немалую сложность для басовой партии (тт. 54-55; 58-60), посокльку она помещена в тесситурно высокий регистр. Для усиления драматического эффекта, который создается здесь кластерной и мажоро-минорной гармонией, А. Сиротенко прибегает к следующему приему: в высокой тесситуре басы поют более напряженно, чем остальные голоса.

Кода хорового произведения построена на выдержанных «бурдонных» квинтах остинато басов, на фоне которого огоньками («свято») зажигаются другие голоса. Повторим, что этот необычный, интереснейший прием очень ярко выделен в интерпретации И. Богданова. А. Сиротенко кода замечательно стремительна, с обрывающимся в конце crescendo (т. 76) и выразительным контрастом шепота в заключительной фразе (тт. 77-80). Здесь А. Сиротенко был найден и еще один прием детализации: последние три такта произносятся певцами по мере убывания числа голосов (если начинал весь хор, то последние два слога произносят три человека).

В целом можно сказать, что в исполнении «Ой, нині свято» И. Богдановым и А. Сиротенко проступают разные смысловые акценты. В интерпретации И. Богданова приоритетнім, безусловно, является красочная игра тембров в неторопливом развертывании музыкального сюжета. В исполнительской версии А. Сиротенко это, прежде всего, динамическая контрастность, а также найденная и подчеркнутая им специфическая танцевальность этого сочинения. Если исполнение И. Богданова более цельно, однако и менее разнообразно, то исполнение А. Сиротенко — это образец блестящей характеристичности образа, что, наряду с лирическим началом, является еще одной гранью художественно мира харьковского дирижера - хормейстера.

## Выводы к разделу IV

В IV-м разделе мы рассмотрели 4-ю составляющую текста, который осваивается концертмейстером хора. Это составляющая « ненотная», однако едва ли не главная в деятельности пианиста. В сенсорной цепочке ВАК в данном случае речь идет о «языковом переводе» с ментальности жестовой дирижерской экспрессии на ментальность пианиста. Базовые элементы языка дирижера, очерченные нами на основании трудов ведущих хормейстеров, выступает как паттерны; фильтрами для идентификации становятся исключительно элементы школы фортепианной игры, инаковые (по сравнению с дирижером) телесные воплощения душевных состояний, а сам пианист становится «одушевленным инструментом», Homo instrumentalis для дирежера - хормейстера.

Вместе с тем, психотехнические приемы НЛП, такие, как якорения, («завязывание узелков») пианист ищет в собственной душевной организации — в идентичности пережитых музыкальных и жизненных состояний. Поскольку речь идет теперь о технике эмпатии и идентификации, о художественной коммуникации, затрагивающей глубины личности., мы назвали ее «художественная интеракция «дирижер — концертмейстер», художественная идентификация Я/Ты. С включением в сознание концертмейстера хорового коллектива она вырастает до вершины эстетического оббобщения — идентификации «Я/Мы». Думается, вместе с психотехникой здесь подключается нечто магическое, архетипическое, связанное с переживанием состояний всеобщности.

Отдельный подраздел был посвящен облику дирижера-хормейстера Андрея Сиротенко, руководителю Академического Камерного Хора имени В. С. Палкина Харьковской Областной Филармонии, с которым автора связывает трехлетнее совместное творчество. Тонкая душевная организация А. Сиротенко, внимание к мельчайшим деталям, удивительная нюансировка звукотворчества в дирижерских руках и лирический ключ внутреннего мира — те черты, которые автор данного исследования в какой-то мере осмеливается видеть и в себе.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Когнитивная психология стороит модели психических процессов с целью выявления структур знания — внутренних репрезентаций (представлений) объектов, т. е. всякий опыт, деятельность или навык она рассматривает с точки зрения того, как они представлены во внутреннем сознании человека. Когнитивная психология трактует знания как информированность. Психотехника — это и есть совокупность актуальных знаний и умений, рассмотренных с точки зрения приемов их качественного (в отличие от количественного), интенсивного (в отличие от экстенсивного) развития. Психотехника, как и всякая методика приобретения навыка, включает тренинг, тренировку, но речь идет о правильном, т. е. наиболее продуктивном подборе упражнений. В отличие от традиционной методики обучения, основанной, как правило, на передаче многолетнего профессионального опыта педагогов старшего поколения, психотехника рассматривает обретение успешности деятельности изнутри сознания того, кто эту деятельность осваивает и осуществляет. Можно сказать, что психотехника — это *методика* *на современном этапе состояния научно-методического знания.*Вот почему к исследованию исполнительской специализации концертмейстера хора — наименее освоенной в научно-методической рефлексии, как было нами показано в I-м разделе — мы подошли как к проблеме психотехники.

Информативная нагруженность, трудоемкость и специфичность работы, очерченная нами во Введении (с.3), стимулировало наше обращение к области НЛП — нейролингвистическому программированию. Для того, чтобы охватить все базовые навыки, знания, техники и интуиции концертмейстера хора, необходимо было представить всю деятельность концертмейстера хора как целое, структурировать ее как целостную модель, которая бы все в себя включила и, вместе с тем, позволила бы увидеть качественное своеобразие каждой составляющей. А именно это и составляет сущность НЛП — *стратегия моделирования.* В выработке модели мы исходили из принципа когнитивной психологии, т. е. попытались увидеть концертмейстерский опыт изнутри сознания самого концертмейстера.

Первое, что стало очевидным, - это фактор *многоликости нотных текстов,* с которыми имеет дело концертмейстер хора. Было выявлено 3 уровня ансамблевого взаимодействия и 3 вида нотного текста: хоровая партитура, хоровая партитура плюс фортепиано, хоровая партитура плюс оркестровое переложение (клавир), сопровождаемое соответствующими ремарками, уточняющими оркестровые тембры при нотных строчках. Но и это еще не весь текст. Наряду с нотными разновидностями текст концертмейстера хора включает и «ненотную составляющую» - исполнительский план дирижера-хормейстера как автора и вдохновителя исполнительской концепции. Все четыре составляющие глубоко опосредованы между собой, что позволило нам представить *четырехуровневую модель* текста художественного произведения глазами концертмейстера хора.

Представление работы концертмейстера над текстом, увиденное опять-таки, изнутри, со стороны сознания концертмейстера, сделало актуальным и учет его двух разных функций — капельмейстера-аккомпаниатора, т. е. Человека, который разучивает текст с хоровыми партиями и солистами (1) и концертмейстера-ансамблиста (2).

Описанные стратегии позволили представить работу концертмейстера хора над текстом музыкального произведения как целостную, многоуровневую модель, построению которой был посвящен II-й раздел магистерского исследования. Уровни модели понимаются нами как *векторы или русла, по которым развиваются концертмейстерские технологии.* Наличие модели позволило перейти к их последовательному рассмотрению в III и IV разделах работы.

Несмотря на то, что, как указывалось нами в литературном обзоре (I раздел), специфика деятельности концертмейстера хора не получила отражение в научно-методической рефлексии, богатейший опыт осмысления концертмейстерского исполнительского искусства в его разных ипостасях был спроецирован нами на проблематику нашего исследования. Три вида ( и уровня) нотного текста, с которым работает концертмейстер хора, так или иначе нашли отражение в научно-методической мысли. Соответственно текстовым уровням, нами были отобраны и прослежены в реферативной форме методические опыты А. А. Мирошниковой, соответствующий так называемому «нулевому уровню» текста, где, как показано в схеме, партия фортепиано равна тексту хоровой партитуры (1); методический опыт Дж. Мура - Е. Шендеровича, соответствующий первому уровню, т. е. модели «Хоровая партитура плюс Фортепиано» (2); наконец, методический опыт Е. Шендеровича в его проекции на третий текстовый уровень «Хоровая партитура плюс Оркестровое переложение (клавир)» (3). С точки зрения психотехники текстовые элементы, выделяемые авторами, выступали в роли *паттернов*, а методические положения — в роли *психологических установок* для концертмейстера хора. Между паттерном и установкой, сточки зрения функционирования внутренних психологических процессов, в сознании концертмейстера хора формируется соответствующий фильтр и гештальтирование, будь то поиск гармонической вертикали (при собирании линеарных тонов хоровых партий), типа голосоведения (при прослеживании мелодических линий голосов), перераспределения тонов между правой и левой руками пианиста и облегчение звучности (в случае утяжелений фактуры клавира) или особого характера звукоизвлечения при имитировании пиццикато струнных (см. подробнее выводы к разделу III).

3-й уровень модели, так называемая «ненотная составляющая» концертмейстерского текста, включает дирижерскую экспрессию. В качестве паттернов, осваиваемых концертмейстером, в нашем исследовании прослежены базовые элементы языка дирижера, которые в сенсорной цепи ВАК (визуальное — аудиальное — кинестетическое) переводятся на исполнительский язык пианиста. Взаимодействие двух субъектов художественной ситуации «дирижер — концертмейстер» названо в нашем исследовании художественной интеракцией, это взаимодействие простирается от механизмов «подражания» концертмейстера дирижеру, до эмпатии (сопереживания) и идентификации Я/Ты, а также, с учетом хора, до идентификации Я/Мы, обретая символику коллективного архетипического переживания. В этом возвышенном эстетическом тоне музыки для хора заключена глубочайшая специфика мирочувствования пианиста концертмейстера хора.

Автор данного исследования, будучи концертмейстером Академического камерного хора им. В. С. Палкина Харьковской областной филармонии, на протяжении трех лет работал в сотрудничестве с дирижером Андреем Сиротенко. В IV разделе, наряду с вышеописанным, дана краткая характеристика талантливого дирижера-хормейстера и проведен сравнительный анализ интерпретаций двух хоровых сочинений Андреем Сиротенко, Николаем Лысенко и Иваном Богдановым, подчеркивающий глубоко лирическую природу дарования харьковского музыканта.

В исследовании нами охвачено много, но далеко не все приемы (в представленных методических опытах - установки) психотехнологии концертмейстера хора. Их можно и нужно осмыслять, оттачивать и преумножать в дальнейшей разработке, памятуя о главном, особенном свойстве нервной системы пианиста - концертмейстера хора в сфере *комбинаторики и координации* визуально-аудиально-кинестетических процессов. Разнообразие сочетаний и гибкая смена фильтров обеспечивает концертмейстеру хора профессиональную успешность.

Создатели НЛП, Ричард Бандлер и Джон Гриндер (а НЛП — это едва ли не базовая структура психотехники) определяли НЛП как «подход и методологию, нечто большее, нежели набор техник» [цит. по с.5]. К ним присоединяются и английские психологи Т. Джеймс и Д. Шепард: «Помните поговорку: «Если я дам вам рыбу, вы будете сыты один день. Если я научу вас ловить рыбу, вы будете сыты всю жизнь» [там же; с. 7]. В заключение нашего исследования (предложенной стратегии моделирования) приведем целостную модель когнитивной карты концертмейстера хора

# СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

**Апперцепция** – свойство психики человека, выражающее зависимость восприятия предметов и явлений от предшествующего опыта субъекта.

**Архетипы** – (прообразы, первичные формы) – структурные элементы коллективного бессознательного, находящиеся в зародыше возможностей всех психических процессов и переживаний.

**Аудиально – дигитальный** – звуковой, связанный с речью.

**Аудиально – тональный** – звуковой, связанный с музыкой.

**Аудиальный** – основанный на восприятии слухом.

**Бихевиоризм** (от англ. behavior – поведение) – направление в психологии. Философская основа – прагматизм и позитивизм. Бихевиоризм основан в 1913 году Дж. Уотсоном (Чикаго). Бихевиоризм продолжает механистическое направление в психологии, сводя психологические явления к реакциям организма, отождествляя сознание и поведение, основой единений которого считает связь (корреляцию) стимула и реакции.

Современный бихевиоризм включая в эту формулировку промежуточные переменные (новый, потенциал возбуждения и торможения, потребность).

**ВАК** – визуальный – аудиальный - кинестатический.

**Гештальт** – (образ, структура, целостная форма), понятие для описания качественно своеобразных, несводимых к сумме отдельных ощущений целостных характеристик образов или психических структур.

**Гештальтизация** – процесс нахождения некоторого порядка в кажущемся хаосе, сортировка и истолкование полученной сенсорной информации.

**Гештальткачество** – свойства целостностей, которые не вытекают из свойств их частей.

**Индукция** – способ мышления от частного к общему.

**Интериозация** – процесс формирования внутренних психических структур посредством усвоения структур внешней деятельности.

**Интроспекция** – наблюдение за собственным внутренним психологическим явлением. Самонаблюдение.

**Когнитивное музыкознание** – область музыкознания, исследующая вопросы восприятия и понимания музыкального языка.

**Когнитивные процессы** – восприятие, запоминание, воспроизведение, понятийная переработка, мышление и решение задач.

**Когнитивный эпизод** – единичный процесс восприятия чего-либо.

**Модальность** – принадлежность к определенной сенсорной репрезентативной системе.

**Моделирование** – процесс наблюдения составления и внедрения модели поведения и мышления других людей.

Нейролингвистика – исследует процессы в центральной нервной системе, связанные с произнесением и распознаванием речевых высказываний.

**НЛП** – область современной практической психологии, изучающая структуру субъективного опыта (модели человеческих состояний, коммуникаций и поведения) с целью ее совершенствования

Нейрологические уровни – различные логические уровни индивидуального опыта на которых происходит процесс мышления.

**Парадигма** – совокупность теоретических и методологических предпосылок, определяющих конкретное научное исследование. Парадигма является основанием выбора проблем, а также моделью, образом для решения исследовательских задач.

**Паттерн** – систематически повторяющийся устойчивый элемент (последовательность элементов), модель (поведения, выражения).

**Полимодальный** – совмещающий все три модальности: визуальную, аудиальную кинестетическую.

**Раппорт** – взаимопонимание, вербальный и невербальный контакт.

**Репрезентативные** –модальность системы восприятия.

**Селекция** – отбор, выделение сигналов в восприятии.

**Семантизация** – придание смысла в процессе опознания.

**Тезаурус** – в переводе с греч. означает «сокровище» «запас». В отличие от обычного словаря, тезаурус составляется на основе логических взаимосвязей различных смыслов. Такое системное построение справочного материала позволяет не только находить нужный термин, но и четче ориентироваться в пространстве изучаемой проблемы.

**Триггер** – особый механизм, непосредственно «апускающий реакцию».

**Флуктуация** – колебание изменения (внимания)

**Эвристика** – наука, изучающая творческую деятельность, методы, используемые в открытие нового и в обучении.

**Эйдос** (греч. éidos — вид, образ), термин античной философии и литературы, первоначально обозначавший "видимое" или "то, что видно", но постепенно получивший более глубокий смысл — "конкретная явленность", "телесная или пластическая данность в мышлении". Уже у Гомера термин обозначал "наружность" и преимущественно "прекрасную наружность". В античной натурфилософии Э. понимался почти исключительно как "образ" (Эмпедокл, Демокрит). Однако уже у Парменида Э. выступал как сущность, правда, так или иначе видимая. У Платона имеются различные значения Э. — "внешнее" и "внутреннее" и т.д., вплоть до значения субстанциальной идеи, которое для него особенно характерно. У Аристотеля Э. употреблялся также и в значении "формы". В [стоицизме](http://slovari.yandex.ru/~%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D0%B8/%D0%91%D0%A1%D0%AD/%D0%A1%D1%82%D0%BE%D0%B8%D1%86%D0%B8%D0%B7%D0%BC/) и неоплатонизме Э. имеет разнообразные значения (начиная с "наружности тела" и кончая самостоятельной субстанциальной идеей).

В [феноменологии](http://slovari.yandex.ru/~%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D0%B8/%D0%91%D0%A1%D0%AD/%D0%A4%D0%B5%D0%BD%D0%BE%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D1%8F/) Э. Гуссерля этот термин, отчасти в латинском переводе species, означает наивысшую мыслит. абстракцию, которая тем не менее дана конкретно, наглядно и вполне самостоятельно.

**Экстериоризация –** вынесение вовне результатов умственной деятельности, осуществляемых на внутреннем плане.

**Якорение** (Anchoring) - Процесс связывания внутренней реакции с каким-то внешним спусковым механизмом (аналогично с классической выработкой условных рефлексов) для того, чтобы можно было быстро, и иногда скрытно, снова вызвать реакцию. Якорение может быть визуальным (например, жестами рук), аудиальным (с помощью определенных слов и тона голоса), и кинестетическим (например, прикоснуться к руке или положить руку на плечо). Условия якорения:

- интенсивность и чистота переживания

- временная привязка к пику переживания

- точность воспроизведения якоря

# СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андреева Л.М. Методика преподавания хорового дирижирования: учеб. пособие / Л.М. Андреева. — М.: Музыка, 1969. —120 с.
2. Барсов Ю. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М.И. Глинки / Ю. Барсов. — Л: Музыка, 1968. — 64 с.
3. Безбородова Л.А. Дирижирование /Л. А. Безбородова . - М., Просвещение, 1985.- 86 с.
4. Белик Н.А. Вопросы специфики работы оперного хормейстера ( в помощь студентам V курсов дирижерско-хоровых факультетов музыкальных вузов ) Н.А. Белик // Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса : сб. науч. материалов / ХГУИ им. И.П. Котляревского. — Харьков, 1994. — [Вып.1]. — С. 1-4.
5. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово / В.А. Васина-Гроссман.— М: Музыка, 1972.—148 с.
6. Васина-Гроссман В.А. Русский классический романс XIX века / В.А. Васина-Гроссман. — М., 1956. —315 с.
7. Васина-Гроссман В.А. О некоторых проблемах камерной вокальной музыки рубежа XIX и XX веков / В.А. Васина-Гроссман // Музыка и современность. – М., 1975. — [Вып.9] —С. 131-160.
8. Величковский Б.М. Современная когнитивная психология / Величковский Б.М.-М.,1982.
9. Виноградов К. О работе оперного концертмейстера / К. Виноградов // О работе концертмейстера: учебное пособие для фортепианных факультетов музыкальных вузов / Ред.-сост. и автор предисловия М.Смирнов. – М.: Музыка, 1974. – С.111-134.
10. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца / К. Виноградов // Музыкальное исполнительство и современность / Сост. М. Смирнов. – М.: Музыка, 1988. –С. 156-178.
11. Горощенко О. Работа Б.Л. Яворского с вокалистами / О. Горощенко // Яворский Б.: Статьи, воспоминания, переписка.— М.: Сов. композитор, 1972. — Т.1. —711с.
12. Готлиб А. Заметки о чтении с листа / А. Готлиб. – М.: Сов. музыка, 1958. – № 3. – С. 104-106.
13. Джеймс Т., Шепард Д. Мастерство презентациии / Т. Джеймс, Д. Шепард. - М., 2008. - 240 с.
14. Дмитриев Л. Основы вокальной методики / Л. Дмитриев. — М., 1963. — 674 с.
15. Достал Я. Обучение первоначальным аккомпанементам / Я. Достал // Ребенок за роялем. — М., 1981. — С. 221 - 225.
16. Живов Л. М. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище / Л. М. Живов // Методические записки по вопросам музыкального образования. – М., 1966. – С. 329-346.
17. Инюточкина Н.В. О проблемном содержании педагогического этапа концертмейстера с певцом / Н. В. Инюточкина // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії у практики освіти..— [Вип.11]. — Харків, 2003.
18. Инюточкина Н.В. Феномен пианиста- концертмейстера / Н. В. Инюточкина., Харьков. - 2010.
19. Карасева М.В. Сольфеджио- психотехника развития музыкального слуха / М. В. Карасева . – М., 1999. 371 c.
20. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения / Н. Крючков. — Л., 1961.— 79 с.
21. Лидская С. Педагогические заметки об искусстве аккомпанемента / С. Лидская // Уральская государственная консерватория: Научно-методические заметки. — Свердловск, 1972. — Вып. 7. — С. 326-349.
22. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы / А. Люблинский. — Л., 1972. — 80 с. (Разделы № 2, 3, 5).
23. Машевский Г. Вокально-исполнительские и педагогические принципы А.С. Даргомыжского / Г. Машевский. — Л., 1976. — 63 с.
24. Мирлас Ю.Г. Педагогические условия профессиональной подготовки студентов музыкальных училищ к концертмейстерской работе в музыкальном театре: Автореф. дис. ... канд. пед. наук / Ю. Г. Мирлас.— Екатеринбург, 2002.—19с.
25. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания, размышления о музыке / Пер. с англ. (предисловие В. Чачавы) / Дж. Мур. – М.: Радуга, 1987. – 429 с.
26. Мусин И.А. Техника дирижирования / И. А. Мусин. - Л., Музыка, 1967. - 352с.
27. Мюнш Ш.Я – дирижер / Пер. с франц. / Ш. Мюнш.– 3-е изд. – М., 1982. – 63 с.
28. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. - М., 1988
29. Назайкинский Е. Логика муз композиции / Е. Назайкинский. - М., 1982
30. Назайкинский Е. Настройка и настроение в музыке // Воспитание музыкального слуха / Е. Назайкинский. - М., 1985. - Вып. 2.
31. Назайкинский Е. О. психологии музыкального восприятия / Е. Назайкинский. - М., 1972.
32. Никитская Е. С. Влияние эстетических взглядов на формирование категорий «исполнительский стиль», «тип исполнителя» / Е. С. Никитская // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики и учебного процесса: Науч.-метод. сб. / ХИИ. – Харьков, 1995. – Вып. 1. – С. 16-19.
33. Никитская Е. С. К проблеме работы в классе концертмейстерского мастерства (сцены из опер П.И.Чайковского) / Е. С. Никитская // Підготовка творчої особистості у мистецьких вищих навчальних закладах. – Харків: Принт-Дизайн, 2003. – С. 144-154.
34. Никитская Е. С. Кафедра концертмейстерского мастерства / Е. С. Никитская // Харьковский институт искусств им.И.П.Котляревского 1917-1992: Очерки. – Харьков, 1992. – C. 133-144.
35. Никитская Е. С. Проблема эмоционального и рационального в исполнительском искусстве / Е. С. Никитская // Пианизм как искусство / Харьковский государственный институт искусств им. И.П.Котляревского. – Харьков, 1989. – С. 43-55.
36. Никитская Е. С. Транспонирование в концертмейстерском классе / Е. С. Никитская // Методические рекомендации для студентов фортепианных факультетов / Харьковский институт искусств им. И.П. Котляревского. – Харьков, 1990. – 37 с.
37. Никитская Е. С. Чтение с листа в концертмейстерском классе / Е. С. Никитская // Методические рекомендации для студентов фортепианных факультетов / Харьковский институт искусств им. И.П. Котляревского. – Харьков, 1990. – 28 с.
38. Нікітська Є. С. Виникнення концертмейстерської спеціальності в Україні / Є. С. Нікітська // Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство / ХІМ. – Харків, 2000. – С. 183-189.
39. Нікітська Є С. Деякі аспекти самостійної роботи студента у концертмейстерському класі / Є. С. Нікітська // Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса. – Харьков, 1995. – Вып. 3. – С. 33-36.
40. Нікітська Є. С. Подолання технічних труднощів у виконанні оперних клавірів в класі концертмейстерської майстерності / Є. С. Нікітська // Підготовка творчої особистості у мистецьких вищих навчальних закладах / Луганський державний інститут культури і мистецтв. – Харків: Принт-Дизайн, 2003. – С. 73-87.
41. Нікітська Є.С. У дуеті з фортепіано: кафедра концертмейстерської майстерності / Є.С. Нікітська // Pro Domo Mea: Нариси: До 90-річчя з дня заснування ХДУМ ім. І.П. Котляревського. – Харків, 2007. – С. 136-143.
42. О работе концертмейстера: учебное пособие для фортепианных факультетов музыкальных вузов / Ред.-сост. и автор предисловия М. Смирнов. – М.: Музыка, 1974. – 160 с.
43. Обухова О. В. концертмейстерском классе / О. Обухова. – М., 1980.
44. Овчинников М. Творцы русского романса / М. Овчинников.— М., 1988. — 159 с.
45. Пазовский А. Записки дирижера / Общ. ред. В. Кухарского / А. Пазовский – М.: Музыка, 1966. – 560 с.
46. Петровский А.В. Общая психология , 2005
47. Полян І. З досвіду педагога-концертмейстера / І. Полян – ХІМ: Музика, 1975. – № 4. – 14 с.
48. Скоробагатько Н. Нотатки оперного концертмейстера: Київський театр опери та балету УРСР / Передмова К. Данькевича / Н. Скоробагатько. – К.: Музична Україна, 1973. – 331 с.
49. Смирнов М.А. О развитии первоначальных навыков аккомпанемента у юных музыкантов / М.А. Смирнов // Ребенок за роялем. — М., 1981. — С. 215 -221.
50. Современные проблемы советского музыкально-исполнительского искусства: Сб. ст. / Ред.-сост. А. Алексеев. — М., 1985. — 216 с.
51. Солсо Р.Л. «Когнитивная психология» / Р. Л. Солсо. - М., Тривола. - 1996.
52. Соколов В.Л. Работа с хором / В.Л. Соколов. - М., Музыка. - 1967. - 227 с.
53. Сорокина Е.Г. Фортепьянный дуэт: История жанра / Е.Г. Сорокина. — М., 1988. — 316 с.
54. Станиславский К. Работа актера над собой / К. Станиславский. - М.-Л.- 1951
55. Стилевые изменения в камерно-вокальном исполнительстве XX века // Современные проблемы музыкального исполнительства / Под ред. Степанидиной О. — Саратов, 1987. — 59 с.
56. Хавкина-Трахтер Р. Работа в концертмейстерском классе: некоторые общие соображения / Р. Хавкина-Трахтер // Вопросы фортепианной педагогики. Сборник статей. – Вып. 4. – М.: 1976. – С. 134-146.
57. Холл М. Системное НЛП: Психотехника успеха / М. Холл. - М., Аст, 2006 .- 509 с.
58. Цукерман В. Выразительные средства лирики Чайковского / В. Цуккерман. — М.: Музыка, 1971. —245 с.
59. Чулаки М.И. Инструменты симфонического оркестра / М.И. Чулаки. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Музыка, 1983. – 172 с.
60. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога / Е. М. Шендерович. — М.: Музыка, 1996. — 206 с.
61. Шендерович Е.М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора / Е. М. Шендерович. — Л.: Музыка, 1972, — 48 с.
62. Шендерович Е.М. Памяти выдающихся аккомпаниаторов / Е. М. Шендерович // Музыка и жизнь.. — М.; Л.: Сов. композитор, 1975. — Вып. 3 — С. 118 — 132.
63. Шендерович Е.М. С певцом на концертной эстраде / Е. М. Шендерович. — Иерусалим: Иерусалимский издательский центр, 1997.— 250 с.
64. Шендерович Е. М. Фортепьянная партия в вокальном цикле (О работе над вокальными циклами Шостаковича и Свиридова) / Е. М. Шендерович // Музыкальное исполнительство / Сост. и общ. ред.: В. Ю. Григорьева и В. А. Натансона. — М., 1983. — Вып. 11 — С.181-203.
65. Якупова О. О работе над романсами С В. Рахманинова в концертмейстерском классе / О. Якупова. — Магнитогорск, 1999. — 26 с