

Кузнецов Юрий Михайлович
Кандидат искусствоведения,
www.horovedenie.ru
kuznet@yandex.ru

Эмоции в хоре: проблема изучения

(Вопросы хорового творчества. Межвузовский сборник статей. Магнитогорск, 2009 г. С. 133-151)

Ценность музыкального исполнения во многом определяется его способностью к комплексному и прежде всего к эмоциональному воздействию на слушателя. Одухотворенное, эмоциональное звучание, присущее русской хоровой школе, было положено в основу современной хоровой культуры замечательными дирижерами: Г. Я. Ломакиным (1812–1885), А. Д. Кастальским (1856–1926), В. С. Орловым (1858–1901), А. В. Никольским (1974–1943), К. К. Пигровым (1876–1962), П. Г. Чесноковым (1877–1944), Н. М. Данилиным (1878–1945) и М. Г. Климовым (1881–1937). Их эстафету продолжили А. В. Александров (1883–1946), А. В. Свешников (1890–1980), К. Б. Птица (1911–1983), В. Г. Соколов (1908–1995), А. А. Юрлов (1927–1973), В. Н. Минин (р. 1929), В. А. Чернушенко (р. 1936) и многие другие выдающиеся представители отечественного хорового искусства.

Хоровое пение, как и все другие виды музыкального искусства, - искусство исполнительское и сценическое. Каждый дирижер стремится к артистизму своего труда, совместному с певцами творчеству. Большинство авторов, исследовавших вопросы хорovedения, отмечают значимость эмоций как в исполнительстве, так и в хоровой педагогике. Задачи педагогики во многом стимулировали развитие теории хорового искусства. В трудах Г. Я. Ломакина, Д. В. Разумовского, С. В. Смоленского, В. М. Металлова, А. Д. Кастальского, А. В. Преображенского, Н. П. Брянского и В. А. Булычева были подняты основные вопросы современного хорovedения. В настоящее время существует обширная литература, посвященная самым разнообразным проблемам хорового искусства: многочисленные методические пособия, нотные сборники, хрестоматии, монографии и сборники статей.

Особое место в хорovedении занимают универсальные по своей проблематике труды - книги П. Г. Чеснокова, Г. А. Дмитриевского, К. Б. Птицы, А. А. Егорова, К. К. Пигрова, В. Г. Соколова, В. И. Краснощекова и П. П. Левандо¹. Авторы этих монографий указывают на особую роль эмоциональной выразительности хора, подчеркивают эмоциональное и воспитательное воздействие хорового искусства, отмечают первостепенное, главенствующее значение волевого и эмоционального "посыла" дирижера хора, эмоционального климата в коллективе на репетиции и концерте. Однако в теории хора отсутствует систематизация эмоциональных методов работы с певцами: неизвестно, для каких целей и в каких ситуациях в хоровом исполнительстве целесообразно использовать тот или иной механизм эмоции, как эмоциональные состояния певцов и дирижера отражаются на процессах разучивания и исполнения хоровой партитуры.

Вместе с тем, значение эмоций в хоровом искусстве значительно шире. Без преувеличения можно сказать, что все эстетические, коммуникативные и социально-психологические аспекты вокально-хоровой и музыкально-исполнительской работы дирижера и певцов реализуются в их деятель-

¹ Дмитриевский Г. А. Хорovedение и управление хором: Элементарный курс. – М., 1948. Егоров А. А. Теория и практика работы с хором. – М.-Л., 1951. Краснощек В. И. Вопросы хорovedения. – М., 1968. Левандо П. П.

ности через эмоции. Создание, фиксация, исполнение и даже восприятие художественного образа музыкального искусства становятся возможными благодаря специфическим функциям эмоций. Экспериментальные данные психологии свидетельствуют о том, что эмоции организуют разрозненные ощущения и представления личности и тем самым являются фактором формирования субъективного образа. Именно эмоциям, их функциям и качествам, обязано музыкальное искусство своим существованием, так как благодаря эмоциям мы воспринимаем не набор и последовательность разрозненных звуков, а музыку. Эмоциональное переживание обеспечивает возможность целостного отражения, выступает синтезирующей основой образа во всех видах человеческой деятельности².

Однако роль эмоций в хоровом искусстве не ограничивается биологическим уровнем, обеспечивая создание и восприятие художественного образа. В пении художественный образ создается с помощью специфического музыкального инструмента – певческого голоса. Человеческий голос – явление во многом загадочное, в еще большей мере это относится к певческому, вокально поставленному голосу, что подтверждается, в частности, исследованиями в области речеобразования. В хоровом искусстве исследователь встречается не только с загадкой эмоциональной выразительности человеческого голоса и мощи воздействия вокального исполнения, но и с совершенно особой их организацией по законам хорового ансамбля и строя в неповторимый "музыкальный инструмент", имеющий к тому же и силу коллективного воздействия³.

Таким образом, эмоции играют в хоровом исполнительстве значительную роль, хотя и не всегда очевидную. Дело в том, что эмоции как глобальный биохимический, энергетический и психофизиологический комплекс жизнедеятельности могут осознаваться певцом или дирижером в очень малой степени.

Бессознательная природа эмоциональных явлений

Существуют разные степени осознанности эмоциональных процессов, разные формы их искажений. Полное осознание эмоции предполагает исчерпывающую характеристику самой эмоции, а также понимание связей между эмоцией и вызвавшими ее факторами, с одной стороны, и между эмоцией и действиями, к которым она побуждает, с другой стороны. Нарушение ориентации в эмоциональных явлениях может проявляться в многочисленных формах.

Я. Рейковский⁴ указывает несколько наиболее типичных из них: неосознание самого факта возникновения эмоций; неправильная категоризация эмоций; неверная интерпретация причины возникшей эмоции; неправильная интерпретация связи между эмоцией и вызванным ею поступком. В психоаналитической литературе З. Фрейд, К. Юнг и Ф. Перлс описывают так называемые "защитные механизмы", которые в большинстве случаев представляют собой искаженное толкование собственных эмоциональных состояний. Многие ученые и специалисты в практической психологии считают, что эмоции, объективно переживаемые или даже отрефлексированные и "ощущаемые", не могут быть в полной мере осознанными, и поэтому актуальное эмоциональное чувство не имеет адекватного вербального описания. Например, эмоции при восприятии музыки приближаются по своей действительности

Проблемы хороведения. – М., 1974. Пигров К. К. Руководство хором. – М., 1964. Соколов В. Г. Работа с хором. – 2-е изд. – М., 1983. Чесноков П. Г. Хор и управление им. – 2-е изд. – М., 1961.

² Вундт В. Очерки психологии. – М., 1912. Рубинштейн С. Л. Бытие и сознание. – М., 1957.

² Асафьев Б. В. О хоровом искусстве. – Л., 1980.

сти к мышлению. Однако в то время как мышление осуществляется преимущественно с помощью речи (вербально), в музыке эмоциональное отражение реализуется в невербальной форме. Как в предметно осознанном зрительном, слуховом, ассоциативном образе, так и в беспредметном, но достаточно полном и дифференцированном эмоциональном ощущении конкретности художественного образа.

А. Л. Готсдинер и Н. Н. Луковников, рассматривая проблему осознания эмоционального восприятия художественного образа, считают, что музыкальное переживание не осознается до тех пор, пока оно не "опредмечено". С невербальным музыкальным образом могут сочетаться наглядные, слуховые, ассоциативные образы и другие впечатления. Обретая предметность, конкретную ассоциацию, музыкальный образ частично осознается и словесно оформляется (вербализуется). Авторы⁵ подчеркивают, что такое "опредмечивание" всегда обедняет его и для восполнения приходится прибегать к помощи фантазии, метафорам, различным ассоциациям, что далеко не равноценно музыкальному переживанию. Музыкальный образ может вербализоваться также в терминах, музыкально-теоретических понятиях при музыковедческом анализе. Но и в этом случае осознается лишь более или менее широкий круг методов и средств, при помощи которых создавался музыкальный образ. И вообще не следует рассматривать психическое только как явление сознания. Большое место в психической деятельности занимают бессознательные компоненты. На значение бессознательных, интуитивных процессов в восприятии искусства и создании художественного образа указывали многие мыслители, композиторы, художники и поэты.

Каким же образом, посредством каких механизмов исполнители и композиторы используют эти эмоциональные, бессознательные, интуитивные процессы в своем творчестве?

В психологической науке нет общего мнения по вопросу, что же такое эмоция. Поэтому круг психических явлений, относимых той или иной теорией к классу эмоциональных, представляет собой не что иное, как объект этой теории, от которого в значительной степени зависят многие ее особенности. Диапазон расхождений у авторов различных теорий весьма значителен.

Существуют теории, которые наделяют аффективностью всякий психологический процесс (В. Вундт, Н. Грот, С. Л. Рубинштейн), и теории, для которых аффективное состояние - особое событие, означающее, что произошло отклонение от нормального протекания психического процесса (Ж.-П. Сартр, П. В. Симонов, Э. Клапаред).

В исследованиях художественного творчества, эмоциональной выразительности хорового исполнения, по всей видимости, невозможно отделить интеллект исполнителя от его интуиции и экспрессивности, поэтому наши исследования основаны на тех представлениях психологии, которые трактуют эмоциональную сферу личности в широком смысле. Мы полностью согласны с С. Л. Рубинштейном, который утверждает, что целостный акт отражения, <<всегда в той или иной мере включает единство двух противоположных компонентов – знания и отношения, интеллектуального и "аффективного"... из которых то один, то другой выступает в качестве преобладающего>>⁶.

Для всех психических актов человека характерно единство эмоционального и рационального. Поэтому анализ столь тонко организованной творческой деятельности музыкантов следует проводить с позиций единства эмоциональной и рациональной природы художественного творчества. В этом смысле перспективной для разъяснения многих проблем хороведения может стать теория "*психологической установки*". Эта теория позволяет преодолеть искусственное разделение в изучении органиче-

⁴ Рейковский Я. Экспериментальная психология эмоций. – М., 1979.

⁵ Готсдинер А. Л., Луковников Н. Н. Социальные и психологические аспекты общения и эстетического воспитания: Учеб. пособие. – Калинин, 1985.

⁶ Рубинштейн С. Л. Бытие и сознание – М., 1957 – С. 264.

ского единства рационального и эмоционального. Установка как явление психики подготавливает и реализует целостную реакцию личности на воздействия внешнего мира.

Д. Н. Узнадзе⁷ и его последователи своими экспериментальными и теоретическими работами показали, что между стимулами среды и ответными реакциями человека находится система установок личности. Установка как психофизиологический механизм призвана заранее готовить сугубо индивидуальные ответные реакции. Иными словами, установка и есть тот самый механизм бессознательного, в котором слиты воедино как эмоциональная, так и рациональная сферы психики. Узнадзе считал, что использование термина "установка" должно упразднить в науке применение термина "бессознательное". Психологическая установка нечто большее, чем просто *готовность* к развитию активности определенного типа. Ее функцией является создание потенциального *предрасположения* к еще не наступившему действию, а также актуальное *управление* уже реализующейся эффекторной реакцией, или процессами восприятия сенсорного образа.

Певческая установка

В вокальной педагогике существует термин "певческая установка", но он подразумевает в основном внешнюю часть психофизиологического комплекса и рассматривается как особая постановка головы и корпуса певца (для оптимальной работы артикуляционного и дыхательного аппаратов). По-видимому, есть некоторые теоретические основания для расширения содержания данного термина до утвердившегося в науке понимания установки как структуры, объединяющей интеллектуальное и эмоциональное, психическое и телесное, сознательное и бессознательное регулирование деятельности⁸.

Певческий резонанс⁹, требует от певца высочайшей концентрации интеллектуальных и эмоциональных сил. Процессы *создания* резонансной конфигурации "живого музыкального инструмента", *настраивания* резонанса на уникальные условия каждого нового произведения методом "впевания" и *воплощение* художественного образа музыкального произведения средствами эмоциональной выразительности без разрушения вокального резонирования – все это становится возможным при условии выработки и поддержания в психике человека особого "сплава" сознательного и бессознательного. Психология рассматривает этот "сплав" как специфическую установочную деятельность.

Р. Г. Натадзе¹⁰ провел в Тбилисском государственном театральном институте ряд исследований, подтверждающих, что в основе перевоплощения драматического и оперного актера лежит особая установка, сформированная на "воображаемую реальность". У актера, который действительно перевоплощается на сцене, возникает, соответствующая "реальности" создаваемого сценического образа установка. В процессе последующих репетиций она фиксируется.

Психологическую природу вокального исполнительства с точки зрения теории установки рассматривала И. Е. Герсамяя. Она также считает, что в процессе разучивания вокального произведения у певца формируется специфическая установка на воображаемую ситуацию, и выделяет два плана вокального исполнения – план импульсивного исполнения и план объективации. "План импульсивного

⁷ Узнадзе Д. Н. Экспериментальные основы психологии установки. – Тбилиси, 1981.

⁸ Кузнецов Ю. М. Эмоциональная выразительность хора. Экспериментально-теоретическое исследование. Дис. ...канд. искусствоведения. – М., 1996.

⁹ Морозов В. П. Научные основы вокального искусства: резонансная теория пения // Вопросы вокального образования. Методические рекомендации. – М., 1995.

¹⁰ Натадзе Р. Г. Воображение как фактор поведения. – Тбилиси, 1972.

исполнения характеризуется непрерывностью, гладкостью и протекает на основе фиксированной установки. <...> План объективации используется при работе над произведением, когда отдельные фразы становятся объектами познавательного акта, на которых певец концентрирует свое внимание"¹¹. Герсамия так описывает процесс вокального исполнительства: <<Будучи в состоянии психофизиологической мобилизованности, настроенности, необходимой для правдивого раскрытия художественного содержания исполняемого произведения, обусловленных установкой на осуществление деятельности, певец направляет "луч ясности и отчетливости" то в одну, то в другую сторону, то на один, то на другой компонент процесса исполнения>>¹². Далее автор указывает, что на первый взгляд объективация (произвольное внимание) должна уничтожить установку (автоматическое, импульсивное исполнение), однако этого не происходит. Они взаимодействуют, существуя в разных плоскостях творческого процесса: установка – в плоскости воображаемой жизни создаваемого художественного образа, а объективация – в реальной плоскости технологии вокального исполнения.

Состояние раздвоения личности художника является известным условием сценического творчества. Это же состояние лежит в основе и такого более широкого явления как *игровая деятельность*. В этом "особом состоянии сознания" бессознательное психическое раскрывает свои возможности на уровне установочной деятельности певца, смысл которой направлен на успешное развертывание художественного образа средствами эмоциональной выразительности. Разум певца (объективация-внимание) сохраняет произвольный контроль, расширяет зону "сознавания-замечания" (по терминологии "гештальт-терапии" Ф. Перлса) и может в любой момент внести коррекции в сценическую, музыкальную или вокальную стороны своего исполнения.

И. Е. Герсамия отмечает, что сценические задачи певца родственны сценическим задачам драматического актера, но во многом сложнее, чем у него, так как певец должен учитывать музыкальные и вокальные стороны исполнения. Музыкальная сторона – метр, ритм, мелодия, строй, зависимость от партнеров и дирижера и т. д. – чрезвычайно усложняет искусство перевоплощения и эмоциональную выразительность исполнения. Еще более затруднительной делает задачу эмоционального перевоплощения необходимость сохранения приемлемой вокальной постановки голоса. Например, дыхание выходит из-под контроля певца после определенного уровня эмоционального возбуждения. Нельзя петь, если эмоции переходят в смех или в реальные слезы – нарушается вокальное звукообразование. Поэтому во время исполнения на сцене певец вынужден создавать художественный образ специфическим методом.

Первоплощение певца - особое состояние сознания, когда на сцене, по образному выражению великого певца, находятся "два Шаляпина". Один исполняет вокальное произведение со всей силой чувств, необходимых для создания художественного образа (безостановочная, автоматическая реализация фиксированной установки на "впетое" произведение). Другой наблюдает за ним, сохраняя относительное спокойствие, готовый в любую минуту внести коррекции в вокальные, музыкальные или сценические элементы создаваемого художественного образа (план объективации). В этом состоянии, с одной стороны, вокалист активно действует и выражает эмоции, с другой стороны, сохраняет спокойствие "расширенного сознания". Сценические переживания реализуются, не мешая строгому контролю сознания. В этом состоянии раскрываются творческие возможности бессознательного, и при этом певец контролирует эстетически приемлемую форму технического и художественного единства образа.

¹¹ Герсамия И. Е. К проблеме психологии творчества певца. – Тбилиси, 1978.

Дирижерская и вокально-хоровая установки

В отличие от сольного пения, в хоровом искусстве дирижер и хор объединены совместным процессом интерпретации хоровой партитуры, созданием единого художественного образа. Но каждый из них выполняет свою часть творческой работы по созданию этого образа. Дирижер - *организует*, а хор - *реализует* процесс музыкальной интерпретации. Дирижер организует интерпретацию при помощи знаков дирижерского аппарата, певцы реализуют художественный образ в звучании, руководствуясь дирижерскими знаками.

Певческий аппарат артиста хора регулируется психофизиологическим механизмом певческой установки, основанной на вибро- и барорецепции¹³. В то же время установка певца хора отличается от установки солиста по многим параметрам. В частности, при хоровом исполнении гораздо большее значение приобретает зрительный канал рецепции и особое профессиональное качество - "ансамблевое чувство"¹⁴. Поэтому в исследованиях хорового пения, по всей видимости, целесообразнее использовать термин "*вокально-хоровая установка*". Под этим термином подразумевается профессиональная *предуготовленность певца к музыкальному исполнительству в условиях хорового ансамбля и строя*. Дирижерский аппарат, соответственно, также регулируется комплексом психофизиологических установок, однако, в отличие от певческой деятельности, в основе дирижирования лежит "слуходвигательная координация"¹⁵. Поэтому в одной из публикаций автора данной статьи¹⁶, для разграничения понятий хороведения, одновременно с термином "*вокально-хоровая установка*", было предложено назвать "*дирижерской установкой*" состояние *предуготовленности дирижера к организации и управлению процессом вокально-хорового исполнения*.

Как уже говорилось, дирижер и хор создают единый художественный образ во взаимодействии друг с другом. На разных этапах подготовки и проведения выступления это взаимодействие осуществляется по-разному. В основе разновидностей дирижерско-хоровой коммуникации лежит изложенное в работе И. Е. Герсамии взаимоотношение объективации и автоматизмов в процессе разучивания вокального произведения. Иными словами, дирижерская и вокально-хоровая установки дополняют друг друга так же, как "два Шаляпина" на сцене.

Когда Д. Н. Узнадзе выдвигал представление о психологической установке как об основной функциональной единице психической деятельности человека, он никогда не писал, что эта деятельность исчерпывается какой-то одной установкой. Единичная установка может быть предметом анализа в специальном эксперименте, но в условиях внелабораторной действительности ученые, имея дело с душевной жизнью человека в целом, сталкиваются всегда со сложной системой установок. У творческой личности отчетливо прослеживается сосуществование ряда противоречиво направленных неосознаваемых психологических установок – как на элементарных уровнях работы психики, так и на более высоких¹⁷.

¹² Там же.

¹³ Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи. – Л., 1977.

¹⁴ Чесноков П. Г. Хор и управление им. – 2-е изд. – М., 1961.

¹⁵ Казачков С. А. О дирижерско-хоровой педагогике. – М., 1970.

¹⁶ Кузнецов Ю. М. Исполнение хорового произведения с позиции психологической установки // Работа хормейстера в детском хоре. – М., 1992.

¹⁷ Воронин Г. В. Современная музыкальная система как самоотражение организации бессознательного; Дюлидзе Л. И. О специфике проявления национального в музыкальном творчестве Стравинского в свете общей теории сознательного и бессознательного психического; Климовицкий А. И. Опыт исследования функции стиле-

Три уровня вокально-хоровой установки

Вокально-хоровая установка, являясь механизмом, обеспечивающим успешность хорового исполнения и объединяющим эмоциональное и рациональное, выразительное и техническое, также имеет сложную многоуровневую структуру. В соответствии с исследованиями А. Г. Асмолова, можно выделить три уровня такой установки: операциональный, целевой и смысловой¹⁸. Каждый из уровней отличается степенью осознанности и произвольности управления процессами вокально-хорового исполнения¹⁹.

Операциональный уровень вокально-хоровой установки фиксирует приспособительные, вспомогательные операции, регуляция которых в норме всегда осуществляется без вмешательства сознания (непроизвольно). Операциональный уровень в основном относится к биофизическим, фундаментальным основам постановки голоса. На этом уровне регулируется бессознательное, комплексное взаимодействие работы органов певческого дыхания, резонирования и голосообразования, здесь осуществляется "органическое" взаимодействие многих частей и функций певческого аппарата, в строгом соответствии с акустическими, техническими или смысловыми задачами фонации. Можно, например, произвольно сделать тембр голоса светлее, раздвинув уголки губ, или темнее, вытянув вперед губы и "переокруглив" звук, но нельзя сделать такой светлый тембр радостным или такой темный тембр печальным, не почувствовав радости или печали, так как характеристика тембра передающего ту или иную эмоцию значительно богаче, разнообразнее и органичнее.

Операциональный уровень вокально-хоровой установки обеспечивается биологически согласованной работой сотен мышц, поэтому если постараться привлечь внимание певца только к одной какой-нибудь их группе, то все другие комплексы мышечных движений теряют общую согласованность. Например, звучание голоса действительно зависит от колебаний голосовых связок и движений черпаловидных хрящей, однако многие вокальные педагоги и хоровые дирижеры считают гортань "заминированной зоной", стараются избегать возникновения малейших ощущений в этой области, отвлекая сознание певца на контроль за работой диафрагмы или резонаторов. Но есть и другие школы, которые, понимая очевидную взаимосвязь голосовых связок и голоса, не учитывают бессознательной природы операционального уровня певческой или вокально-хоровой установки.

В. П. Морозов обращает внимание на две противоположные психологические установки, исповедуемые разными школами вокальной постановки голоса. Одна "связочная", а другая "резонансная": «Постоянные разговоры педагога о голосовых связках, постоянное фиксирование сознания ученика на работе голосовых связок приводит к доминированию у певца "связочных" ощущений и формированию неправильных представлений о якобы полной зависимости характера голоса от работы голосовых связок. Но представление, как известно из психологии, рождает соответствующие движения и в конечном счете определяет результат. Именно у такого певца мы услышим тяжелый "связочный" звук и всевозможные горловые оттенки тембра²⁰. Морозов считает, что формирование у пев-

вой модели в творческом процессе Бетховена с точки зрения общей теории сознания и бессознательного психического // Бессознательное. Природа, функции, методы исследования. – Т. II. – Тбилиси, 1979.

¹⁸ Асмолов А. Г. На перекрестке путей к изучению психики человека: Бессознательное, установка, деятельность // Бессознательное. Природа, функции, методы исследования. – Т. IV. – Тбилиси, 1981; Личность как предмет психологического исследования. – М., 1984.

¹⁹ Кузнецов Ю. М. Эмоциональная выразительность хора. Экспериментально-теоретическое исследование. Дис. ...канд. искусствоведения. – М., 1996.

²⁰ Морозов В.П., Биофизические основы вокальной речи. – Л., 1977. – С.193

ца "связочных" представлений о работе голосового аппарата недопустимо, и "несравненно более перспективными и правильными следует считать те вокально-педагогические направления, которые в качестве своей основной стратегической линии предусматривают максимальную активизацию и развитие резонаторной системы голосового аппарата певца"²¹. Эти выводы полностью согласуются с органичностью и произвольностью работы операционального уровня вокально-хоровой установки.

Целевой уровень вокально-хоровой установки объединяет вырабатываемые или уже наработанные навыки и автоматические действия, которые образуются и регулируются на уровне сознания. В привычной ситуации установочная деятельность осуществляется успешно и безостановочно (автоматически). Целевой уровень регулирует музыкальные, вокально-хоровые и синтетические средства технического освоения хоровой партитуры.

Например, В. Л. Живов²² отмечает, что каждое отдельное музыкальное средство создания художественного образа не имеет раз и навсегда заданного чувства, но у каждого из них есть свой круг эмоциональных выразительных возможностей, область наиболее естественного применения (мажор – радость, минор – печаль и т. д.). Реализация этих возможностей зависит от конкретных условий их взаимоотношения с другими средствами. В. Г. Соколов считал, что "вокально-хоровая техника... является лишь непременным условием для решения главной задачи, стоящей перед хором как художественно-исполнительским коллективом: это выразительное исполнение произведения..."²³. При этом выразительное исполнение понимается как точное использование средств художественной выразительности. Главным средством выразительного хорового пения, по мнению Соколова, является исполнение мелодии, соответствующее характеру и фактуре хорового сочинения. Поэтому особое значение приобретают такие параметры художественного, музыкально осмысленного исполнения, как: фразировка, цезуры, нюансы, темп, ферматы, дикция, характер звуковедения и тембр звучания хора.

В. Г. Соколов подчеркивает специфичность процесса музыкального исполнения на "живом музыкальном инструменте" и, не используя психофизиологической терминологии, обращает внимание на связь технических средств целевого уровня со средствами операционального уровня – отношением самих певцов к исполняемому произведению: "Содержание музыки и текста обуславливает определенный характер звучания произведения: героический, веселый, грустный, лирический <...> Никогда веселая, жизнерадостная песня не прозвучит соответственно ее содержанию, если у певцов будут скучные лица <...> Нужно всегда помнить, что исполнени. любых, самых различных по характеру хоровых произведений должно сопутствовать вдохновение, основанное на понимании содержания хорового сочинения и владении приемами вокально-хоровой техники"²⁴.

Смысловой уровень вокально-хоровой установки – высший уровень регуляции, цель хорового исполнения. На этом уровне формируется тот самый "мотив", который побуждает художника к творческой деятельности. В традиции академического хорового исполнительства смысловой уровень регуляции объединяет творчество дирижера и хора в едином репетиционно-концертном процессе. Этот уровень вокально-хоровой установки может реализовываться как сознательно, так и бессознательно, но независимо от произвольности намерений именно он "собирает" отдельные действия (навыки, автоматизмы целевого уровня) и, соответственно, вспомогательные, приспособительные операции (операционального уровня) в единый комплекс безостановочной, оптимальной по скорости деятельности. Этим, в конечном счете, обеспечивается успешность исполнения вокального произведения.

²¹ Там же.

²² Живов В. Л. Трактовка хорового произведения. – М., 1986.

²³ Соколов В. Г. Работа с хором. – 2-е изд. – М., 1983. – С. 71.

²⁴ Соколов В. Г. Работа с хором. – 2-е изд. – М., 1983. – С. 108.

“Художественно-органичное” взаимодействие уровней
вокально-хоровой установки

Единый многоуровневый комплекс певческого аппарата регулируется произвольно и целостно. Отсюда особая роль и специфика вокальной и хоровой терминологии, имеющей образно-эмоциональную природу, воздействующей непосредственно на смысловой уровень формирующейся вокально-хоровой установки. И следовательно, ниже лежащие операциональный и целевой уровни будут формироваться в полном соответствии с доминирующими вербальными представлениями, которые обычно использует педагог по вокалу или хормейстер. Эти вербальные представления, входя в структуру смыслового уровня вокально-хоровой установки, становятся как бы главными "ориентирами" для перестройки всего комплекса звукообразования.

Вербальные методы имеют большое значение для решения технических и художественных задач при формировании целевого и смыслового уровней вокально-хоровой установки. Например, хоровая педагогика отмечает необычайную важность первого знакомства коллектива с новым произведением. В этом случае дирижер своим рассказом об авторах музыки и текста, истории создания данной партитуры, а после этого и музыкальным показом вызывает у певцов стремление и желание работать над данным произведением. П. Г. Чесноков считал, что атмосферу влюбленности в произведение необходимо постоянно поддерживать весь репетиционный период. "Изучая с хором произведение, указывай певцам на лучшие по замыслу и по музыке части и детали его <...> Если ты не сумеешь возбудить в певцах чувство восхищения художественными достоинствами исполняемого сочинения, твоя работа с хором не достигнет желаемой цели"²⁵. Если этот эмоциональный настрой влюбленности в произведение теряется, то его место в формировании целевого уровня занимает так называемое "натаскивание" певцов при разучивании. При таком методе многие тонкости содержания и формы произведения остаются не прочувствованными, а навязанными певцам, что непосредственным образом отражается на формировании целевого и операционального уровня вокально-хоровой установки, и, соответственно, все певческие автоматизмы разученной таким способом партитуры не будут соответствовать художественному образу исполняемого произведения. Неорганичность и неестественность впетых при данных условиях средств вокальной и художественной выразительности будут оказывать на слушателей совершенно не то воздействие, на которое рассчитывал композитор.

Слушатель воспринимает не те эмоции, которые вокалист или хор "изображают" при помощи средств художественной выразительности, а те эмоциональные состояния, которые *физиологически актуальны*, реально переживаются исполнителями и организуют звучание их голосов на операциональном уровне. Нельзя без ущерба для слухового восприятия имитировать эмоции только на целевом уровне, то есть техническими средствами – имитация будет слышна в самом звуке, в его атаке, звуковысотности, вибрато, тембре, динамике и т. д. Необходимо органично, или, по термину П. Г. Чеснокова, "художественно-органично" переживать развитие художественного образа на смысловом уровне. В этом случае все параметры звука, формирующиеся на операциональном и целевом уровнях вокально-хоровой установки, будут произвольно (бессознательно) сбалансированы в полном соответствии с художественным образом.

В дальнейшем, опираясь на уже найденные законы образования и реализации психофизиологических механизмов установки, по всей видимости, можно применять количественные и аппаратур-

²⁵ Чесноков П. Г.. Хор и управление им. – 2-е изд. – М., 1961. – С. 238-239.

ные, социально-психологические и психо-акустические методы исследования роли эмоций в хоровом искусстве. Прежде всего это относится к проявлениям *организующей и экспрессивной* функций эмоций.

Организирующая функция эмоций и ее проявления в хоровом исполнительстве

Эмоции – явление не только психологическое, и их функциональное назначение не исчерпывается уровнем субъективного отражения. Как утверждал Р. Декарт, "главное действие всех людских страстей заключается в том, что они побуждают и настраивают душу человека желать того, к чему эти страсти готовят его тело"²⁶. Разностороннее влияние эмоций на тело выделяется психологией в особый ряд их функций.

Все исследователи признают, что эмоции выполняют функцию оценки значимости происходящего, функцию побуждения личности к любой деятельности, функцию разрешения (поиска и нахождения выхода) возникающих ситуаций. Известно, например, что возмущение, гордость, обида способны "навязать" человеку определенные поступки, причем даже тогда, когда они для него нежелательны. Некоторые исследователи говорят о дезорганизационной функции эмоций. Но, по утверждению В. К. Вилюнаса, "по всей видимости, данную функцию эмоций следовало бы назвать организующей функцией. Так как эмоции прежде всего организуют некоторую деятельность человека, привлекая к ней все силы и все его внимание, что, естественно, может помешать нормальному протеканию проводимой в тот момент другой деятельности. Сама по себе эмоция дезорганизующей функции не несет, все зависит от условий, в которых она проявляется. Это значит, что нарушение деятельности является не прямым, а побочным проявлением эмоций <...> На этом же основании не может быть оправдано и зародившееся еще в дискуссиях стоиков и эпикурейцев... противопоставление полезности и вредности эмоций..."²⁷.

В. Н. Холопова предложила классификацию важнейших типов эмоций, возникающих в процессе общения с музыкой:

1. эмоции как чувство жизни,
2. эмоции как фактор саморегуляции личности,
3. эмоции восхищения мастерством искусства,
4. субъективные эмоции музыканта-практика - композитора, исполнителя,
5. изображаемые в музыке эмоции (эмоции воплощаемого в музыке образа),
6. специфические природные эмоции музыки (эмоции природного музыкального материала)²⁸.

Организирующая функция эмоций и ее проявления в репетиционной и концертной работе дирижера и певцов хора присуща в основном четвертому типу эмоций в предлагаемой Холоповой классификации: субъективным эмоциям музыканта-практика.

В соответствии с классификацией В. Н. Холоповой и исходя из теории установки и обзора хороведческой литературы, можно разделить проявления организующей функции эмоций в хоровом

²⁶ Декарт Р. Страсти души // Избранные произведения. – М., 1950. – С. 615.

²⁷ Вилюнас В. К. Основные проблемы психологической теории эмоций // Психология эмоций. Тексты. – М., 1984. – С. 15.

²⁸ Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. – М., 1994. – С. 100.

исполнительстве на три большие группы²⁹. В основе такой классификации лежат эмоции, связанные с этапами создания, фиксации и реализации вокально-хоровой установки певцов хора, эмоции, которые субъективно переживаются дирижером и певцами, непосредственно влияя на звучание. Во-первых, это художественные эмоции исполнителей, связанные с интерпретацией хоровой партитуры. Во-вторых, ситуативные эмоции исполнительской деятельности певцов и дирижера. В-третьих, дидактические эмоции, от которых зависит и репетиционный процесс, и звучание хора на подиуме.

Художественно-исполнительские эмоции – это прежде всего эмоции, включенные в реализацию вокально-хоровой установки, фиксированной на исполнение конкретной партитуры: 1) эмоции, подготавливающие ее реализацию (сценическое волнение, собранность и т. д.); 2) эмоции процесса безостановочной, "бурной" реализации фиксированной установки во время исполнения ("эмоциональная партитура" исполнения, вдохновение, контакт со зрительным залом и т. д.); 3) эмоции оценки реализации установки (так называемое "послеэстрадное возбуждение" – радость, желание творчества, раздражение, "опустошенность" и т. д. в зависимости от полноты реализации вокально-хоровой установки).

Ситуативные эмоции – это эмоции внешних обстоятельств в соотношении с привычными для певцов эмоциями рабочей обстановки. Ситуативные эмоции, овладевающие певцами, имеют значительное влияние на организационную, репетиционную и концертную деятельность хорового коллектива, так как фиксируются в структуре вокально-хоровой установки.

Дидактические эмоции – самая многочисленная группа организующих и жестко зафиксированных в установке эмоций. Это эмоции формирования и реализации каждого слагаемого операционного, целевого и смыслового уровней вокально-хоровой установки, а также эмоции создания фиксированной установки на исполнение данного произведения (эмоциональная партитура интерпретации, соединенная с вокально-ансамблевыми, музыкальными и синтетическими техническими средствами). Без этих эмоций установка не образуется и не реализуется.

Эмоции становятся фактором дезорганизации исполнительской и учебной деятельности хорового коллектива если художественные, ситуативные или дидактические эмоции не соответствуют создаваемому художественному образу (фиксированной установке на исполнение данного произведения), целям исполнения или задачам вокально-хоровой работы (формированию трех уровней вокально-хоровой установки). По всей видимости, любая, даже самая рутинная репетиционная работа находится в прямой зависимости от того, насколько совпадают темп, динамика, звуковысотность, звукообразование, звукоизвлечение, артикуляция и т. д. с теми эмоциональными состояниями, в которых находится хоровой коллектив. В этом случае вступает в свои права экспрессивная функция эмоций, операциональный уровень вокально-хоровой установки.

Экспрессивная функция эмоций и звучание хора

Общепризнанным является тот факт, что отдельные эмоциональные состояния сопровождаются специфическими изменениями в пантомимике, мимике, звуковыми реакциями. Экспрессивная функция эмоций, эмоциональная выразительность человека в поведении и общении классифицируется психологией как составная часть экстралингвистической (внеязыковой) информации. Эта информация обладает рядом отличительных свойств. Важнейшее из них – функциональная самостоятельность и

²⁹ Кузнецов Ю. М. Эмоции в хоровом исполнительстве // Художественный тип человека. Комплексные исследования. – М., 1994.

независимость от вербальной речи³⁰. На независимости экстралингвистического и лингвистического каналов основан принцип вариантной множественности музыкального исполнительского искусства, когда один и тот же музыкальный (нотный) текст у разных исполнителей несёт индивидуальные черты творческой интерпретации³¹.

Благодаря обучению выражение эмоций становится организованным, а вместе с тем и относительно однородным у всех представителей данной культуры. Кроме того, обучение создает возможность намеренного выражения эмоций, а также контроля над этим выражением. В результате звучание голоса и выразительные движения приобретают характер специфического языка, при помощи которого люди обнаруживают друг перед другом свои позиции, отношения, сообщают то, что они переживают³². Языком эмоций в совершенстве должны владеть все представители исполнительского искусства. Овладевая им, они приобретают способность передавать эмоции пластически или голосом.

Экстралингвистическая информация передается через органы чувств. Наука изучает каждый из каналов передачи экстралингвистической информации. Наиболее исследованными можно считать два: зрительный и слуховой. В хоровом искусстве зрительный канал передачи информации использует, например, дирижер, когда жестом, взглядом, мимикой, положением корпуса и т. д. передает певцам тончайшие нюансы интерпретации. Певцы хора используют преимущественно звуковой канал передачи экстралингвистической информации для воздействия на слушателей.

Основой содержания музыкальных образов являются прежде всего чувства, эмоции, переживания людей. Эмоции, выражаемые музыкой, не являются некими "чистыми", абстрактными эмоциями, независимыми от действительности. Они рождены окружающей средой, жизненными обстоятельствами и событиями. Для создания художественного образа в музыке применяются специфические звуковые средства выразительности. Музыкальный звук не является только физическим звуком. Он - звук особого свойства, специальным образом "обработанный". Это выражается не только в том, что музыкальные звуки имеют звуковысотную и тембровую характеристику, но в первую очередь в том, что они включены в исторически сложившуюся и развивающуюся в музыкальной практике систему ладовых (высотно-функциональных) и метrorитмических (временных) соотношений. Благодаря этому выразительные возможности звуковых сочетаний многократно усиливаются и бесконечно обогащаются. В вокальном и хоровом искусстве применяются все средства музыки, но что особенно важно – сам звук вокальных и хоровых исполнителей зависит от эмоций, реально (физиологически) переживаемых певцами.

Каждый звук в вокальном или хоровом исполнении имеет ту или иную звуковысотность, силу и тембр, взят определенной атакой, прекратился характерным спадом и т. д. Изменения этих и других параметров голоса являются как бы "буквами", из которых складываются "слова" и "предложения" невербального общечеловеческого эмоционального языка³³. Поэтому любой звук голоса, в том числе в вокальном или хоровом искусстве, всегда имеет то или иное эмоциональное значение.

Так же как средства художественной выразительности музыкального искусства, параметры эмоциональной выразительности голоса на операциональном уровне могут быть организованы самым различным образом: как по принципу взаимодополнения, так и по принципу противопоставления. Ес-

³⁰ Морозов В. П. Невербальная коммуникация: экспериментально-теоретические и прикладные аспекты // Психологический журнал. – Т.14, – 1993. – №1.

³¹ Раппопорт С. Х. Искусство и эмоции. – М, 1972.

³² Рейковский Я. Экспериментальная психология эмоций. – М., 1979.

³³ Морозов В. П. Невербальная коммуникация: экспериментально-теоретические и прикладные аспекты // Психологический журнал. – Т.14, – 1993. – №1.

ли все или большинство параметров голоса дополняют друг друга с максимальной интенсивностью, все слушающие ясно различат сильную эмоцию. Если параметры голоса дополняют друг друга с наименьшей интенсивностью, люди с чувствительным слухом различат слабо выраженную эмоциональную окраску голоса. Если параметры эмоционального языка противоположно направлены с высокой интенсивностью, слух различает сильные противоречивые эмоции, если с малой интенсивностью - то неустойчивые, неуловимые, "мимолетные" чувства. Но в любом случае каждый из параметров голоса всегда выражается в той или иной степени интенсивности. Звучание голоса всегда несет эмоциональную информацию и будет иметь радостный или печальный тембр, гневные или испуганные фронты нарастания и спада и т. д.³⁴. "Алфавит" языка эмоций тождествен характеристикам голосового звукоизвлечения операционального уровня вокально-хоровой установки, и слушатель непроизвольно понимает этот язык "художественно-органической" исполнительской интерпретации.

Обобщая все вышеизложенное, хотелось бы подчеркнуть, что *проблема изучения эмоциональной выразительности хора заключается в бессознательной природе эмоциональной сферы психики человека*. Выяснение этого факта приводит к двум, по всей видимости, значимым для теоретического хороведения следствиям. С одной стороны, невозможность вербализации эмоционального переживания объясняет слабую изученность вопроса методами описательного хороведения. С другой стороны, общепризнанная для хорового искусства значимость эмоций ведет ко все более углубленному изучению объективных механизмов, обеспечивающих выразительное звучание хора, что способствует развитию *аппарата мышления* самого хороведения. Звучание хорового произведения создается и обеспечивается механизмами установочной деятельности. Следовательно, разучивая произведение, работая над строем, ансамблем, звукоизвлечением, артикуляцией и т. д., дирижер хора формирует у своих певцов комплекс вокально-хоровой установки, который на выступлении и будет управлять звучанием хора. Изучение закономерностей создания, фиксации и реализации установочной деятельности во многом расширяет возможности недоступных ранее для хороведческого анализа процессов хорового творчества.

³⁴ Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи. – Л., 1977.