

Музыка «ПАД ЯЗЫК». Гэтае практыкаванне спрыяе адпрацоўцы добрай, выразнай артыкуляцыі, добра фарміруе слых і рыхтуе спевака да імправізацыі. Музыка «пад язык» - гэта імітацыя розных музычных інструментаў. Юныя артысты пантамімічна дэманструюць ігру на балалайцы, гармоніку, скрыпцы, барабанчыку, а спяваючы, імітуюць гук інструмента: Балалайка: «-тын-дыр, тын-дыр, тын-дыр, тын-дыр...». Гармонік: «ай-я-й-я-й-я-й-я-ай-я-ай-я-ай-я-ай...». Скрыпка: «цілі-лі-лі-лі-лі-цілі-лі-лі-лі-лі...». Барабанчык: «бам-бам-бам-бам. Бум-бум-бум-бум...»

Усе гэтыя склады складаюцца ў мелодыю якога-небудзь танца, напрыклад, лявоніхі, месяца, курапета, ці падэспані. Атрымліваецца вясёлая «мешанка» з гукаў, складоў, арганізаваная толькі рытмічным малюнкам, асноўным тонам і заданай мелодыяй.

РАЊЦА Ў ВЁСЦЫ. Ёсць у нас карагод «Сіта-рэшата». Ланцужок дзяцей ходзіць і п'яе адну фразу: «Сіта-сіта, сіта-рэшата, заплятайся сіта очэнь харашо». І зноў: «Сіта-сіта, сіта-рэшата...». На гэтую мелодыю мы робім практыкаванне «Раніца ў вёсцы».

Я: «Дзеці, хто першы прачынаецца ў вёсцы?» Дзеці: «Пеўнік». Я: «А як ён п'яе?». Дзеці: (пяюць на мелодыю «Сіта») «Ку-ку-ку-ку-ку-ку-ку-ку-ку, ку-ка-рэ-ку, ку-ку, ку-ка-рэ-ку-ку». Я: «А хто за пеўнікам прачынаецца?» Дзеці: «Курачка». Я: «А як яна п'яе?». Дзеці: «Ко-ко-ко-ко-ко-ко-ко-ко-ко-ко-ко-ко-ко-ко-ко-ко-ко-ко-ко-ко».

І так далей пра кароўку, бычка, сабачку, коціка, гусак, вутак, авечак, козачак, муху і, нават, жука. Я: «А цяпер пакажыце, як яны, прагнуўшыся, усе на двары гамоняць».

І тут дзеці пачынаюць разам крычаць – спяваць, паказваючы галасы розных звяроў. Атрымліваецца рознагалосы хор, які п'яе мелодыю «сіта», але рознымі складамі-словамі. У курачкі слова кароткае: «ко-ко-ко», а ў кароўкі слова кароткае, але доўга цянецца: «му-у-у-у». У жука адна літара: -ж-ж-ж-ж-ж. Атрымліваецца рознагалосы, рытмічна складаны, вясёлы хор. Дзеці вучацца адчуваць у хоры сваю «партыю», сваю «арыю», свой «маналог». І гарманічна ўключаць яго ў агульнае гукавае поле.

«ЖЛП» ДА ПЕСНІ. А яшчэ мы любім маляваць голасам «карцінку», настрой. Ёсць у нас песня «Летала галубка пы саду, / за ёй галубчык у сляду. / -Што табе, галубчык, ды міне? / Ёсць ў цябе галубкі луччы міне. / -Колькі я па лесу не летаў, / -Луччы я галубкі не відаў».

Песня веснавая. У нас хлопчык п'яе за галубка, а дзяўчынка п'яе за галубку. А ўвесь ансамбль ціхенька імітуе трапяткі, ласкавы акампанемент: / Тындыр-тындыр-тындыр... / -Ай-яй-яй-яй-яй-яй-яй-яй-яй... / Лю-лю-лю-лю-лю-лю-лю-лю.

Калі заданую мелодыю дзеці пяюць рознымі складамі, ціхенька, атрымліваецца такі ні то шоргат крылаў, ні то пляск вады, ні то шум лёгкага ветрыка. А некаторыя дзеці, захапіўшыся «аркестровым» працэсам, пачынаюць даваць нейкія эксклюзіўныя гукі: ўсхліпы, клёкат, варкутанне, што стварае сапраўдную карціну веснавага лесу з птушкамі, ручаямі, майскімі жукамі і іншымі радасцямі.

Такое практыкаванне пашырае музычны, імправізацыйны і, у цэлым, творчы, мастацкія магчымасці дзяцей.

ДРАЖНІЛКА СВАТУ. Ёсць у нас усімі ўзрастамі дзяцей любімая песня, запісаная ў вёсцы Ананчыцы Салігорскага раёна. Вясельная дражнілка Свату. Мы яе таксама зрабілі практыкаваннем і аздобілі акампанементарам «пад язык».

Спявае ансамбль: А казалі сват вельмі харош, / у яго доўгі буслаў нос.

Нейкі фантазійны інструмент: -тындар-тындар, тындар, тындар... / А у свата лыса галава, / І казліна рыжа барада.

Другі інструмент: трунці-трунці, трунці-трунці... / Плавае па хаце, як таран, / Лыпае вачыма, як баран

Трэці інструмент: Бумба-румба-бумба-румба... / Калі сват цукерак не дасі, / Каравае сёння не з'ясі.

Заказ Свату ад спевакоў: Каравайчык- каравайчык- каравайчык- каравайчык. Потым ідуць заказы ад кожнага удзельніка ансамбля: -цукерачкі, цукерачкі... (накладваецца на ансамблевы «каравайчык») / абаранкі, абаранкі... (...на «каравайчык» і «цукеркі») / -і пячэнькі, і пячэнькі... (...на «каравайчык», «цукерачкі», «абаранкі» і г.д.) -піражочка, піражочка... / -мармеладзік, мармеладзік... / -торцік, торцік...

Атрымліваецца цікавая гукавая карціна. Гуцьць шматслойны «заказ». Спевакам трэба вымавіць усё рытмічна і змясціць у музычную фразу вясельнай песні кожнае новае пажаданне. Гэта зусім не проста. Так будзеца «гранёная» артыкуляцыя, набліжаюцца здольнасці да ансамблевага адчування і імправізацыі.

Алеся Сілаева

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ИССЛЕДОВАНИЮ ХОРОВОЙ ТЕАТРАЛИЗАЦИИ

В статье рассматриваются некоторые работы исследователей хоровой театрализации.

Искусствоведы отмечают ее связь с фольклорным искусством, с народной песней. Автор работы подчеркивает, что это именно тот пласт, который мог бы стать благодарной почвой для исследований предпосылок возникновения хорового театра и его исполнительских форм.

METHODOLOGICAL APPROACHES TO THE STUDY OF CHOIR THEATRICALITY

This article discusses some of the works by researchers' of choral dramatization. Critics point out its connection with the folk art, folk songs. The author of this article emphasizes that this layer could become a fertile soil for the study of the prerequisites of choral theater and its performing forms.

Театрализация хоровой музыки как яркий феномен музыкального искусства попала в поле повышенного внимания искусствоведов России и Украины во второй половине XX – начале XXI века вместе с возникновением действенных хоровых представлений (XX век), а также академических ансамблей, сочетающих в своем творчестве черты хорового искусства и театральности. В конце XX века появляются первые теоретические работы, анализирующие явления на стыке театрального и музыкального искусства, например, «Театр и музыка» Т. Курышевой, а уже в 2000-х гг. защищен ряд диссертаций в России и Украине на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, авторы которых сосредоточились на исследовании различных сторон театрализации хоровой музыки (работы Т. Овчинниковой, Г. Супруненко, Н. Киреевой, Ю. Мостовой и др.).

Терминологическое понятие «хоровой театр» введено Т. Овчинниковой. Под хоровым театром ею подразумевается «современное направление академического хорового искусства, основу которого составляет вокально-сценическое действо, превращающее концерт в театрально-хоровой спектакль, главное действующее лицо которого – камерный хор; каждый участник хора одновременно является солистом и артистом сценического представления» [5]. Обязательной профессиональной характеристикой артистов хорового театра является наличие красочного вокального тембра, умение петь в хоре, ансамбле и соло; артистизм, сценическая пластичность и подвижность. Для составления целостного представления о хоровом театре как новом явлении музыкальной культуры в качестве основного методологического подхода Т. Овчинниковой применен сравнительный анализ «хора» как традиционного явления и «хорового театра» как явления нового. Параметрами сравнения стали исполнительский состав, расстановка хоровых групп в сценическом пространстве, характеристика их исполнительских функций, роль дирижера-хормейстера, трактовка сценического пространства в целом, степень внешней декорированности сцены и исполнителей, баланс слуховых и зрительных факторов восприятия. Т. Овчинникова посредством сравнительного, структурно-функционального анализа исследует исполнительскую сторону явления театрализации – специфику работы дирижера-режиссера и певца-актера над театрально-хоровой постановкой, а с помощью обращения к герменевтическому методу еще и круг жанровых образований (жанровых форм) хорового театра, к которому она относит хоровой концерт в лицах и хоровое действо (хоровой концерт-действо, хоровая симфония-действо, хоровое действо, хоровое обрядовое действо) [5].

Особый взгляд на хоровой театр обнаруживается в работе Г. Супруненко. Если хоровой театр раньше понимался как направление академического хорового искусства, или как вид концертной деятельности, то исследователь, сосредотачивая внимание на авторском аспекте хорового театра и опираясь на теорию жанрового взаимодействия, расширяет значение термина. Хоровой театр понимается ей как *жанр «взаимодействующей» музыки со своими закономерностями – особенностями языка и композиции* [8]. Основываясь на герменевтическом (выявляя внутренние скрытые смыслы в музыке), аналитическом (исследуя закономерности тематизма, композиции, драматургии сочинений) методах при рассмотрении исполнительских интерпретаций произведений современной камерной хоровой музыки, автор предлагает типологию хоровых сочинений (по способу воплощения образа хора как главного героя), а также исследует музыкально-театральные приемы, использованные композиторами и преобразованные исполнителями в процессе интерпретации.

Предпосылкой утверждения понятия «хоровой театр» в значении жанра «взаимодействующей» музыки являются теоретические разработки Т. Курышевой «Театральность в современной музыке и творчество М. Зариня», «Театр и музыка», в которых исследуются типы композиторского замысла, содержательная, смысловая сторона музыкального произведения, а также структурные особенности – система выразительных средств и приемов. К исследователям, рассматривающим хоровой театр посредством сосредоточения внимания на авторском аспекте, относится также Ю. Мостова, в своей кандидатской диссертации «Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації».

Н. Киреева, трактуя понятие театрализации как синтетический тип коммуникативной системы, в котором задействованы аудиальный и визуальный каналы передачи информации, в кандидатской диссертации «Хоровая театрализация: коммуникативные аспекты» разрабатывает тему творческого взаимодействия создателей и исполнителей сценического действия и публики. Использование методов сравнительного, системно-структурного анализа, а также методов социологического исследования в ее работе позволило изучить специфику коммуникативных отношений в структуре современного хорового театра, а также подтвердить теорию о высоком потенциале воздействия театрализации на слушателя. Различные виды хорового театра – композиторский и исполнительский – выделяются Киреевой на звеньях коммуникации «автор –

исполнитель – слушатель, при этом композиторский соответствует первому звену, а исполнительский – второму» [2, с. 21]. В композиторском хоровом театре все театральные и нетеатральные элементы изначально предопределены автором, исполнительский же вид этого искусства предполагает наложение нового смыслового пласта на имманентный содержательный уровень произведения, который благодаря использованию новых выразительных средств может проявляться по-новому. Она утверждает, что такой уровень больше апеллирует к сознанию и воображению реципиента, способствует активизации ассоциативных связей [2, с. 22].

Проблема изучения феномена хорового театра решается исследователями через объединение различных областей научного знания, таких, как искусствоведение, музыковедение, культурология, теория коммуникаций и социология, что свидетельствует об исключительной актуальности явления хоровой театрализации. Все вышеупомянутые искусствоведы сходятся во мнении, что популярность наглядно-действенных представлений обусловлена влиянием эстетики и закономерностей языка зрелищных художественных форм, а также воздействием режиссерского творчества на композиторское мышление [1, 2, 5, 8]. Н. Киреева, Т. Овчинникова с целью выявления предпосылок возникновения хоровой театрализации прибегают к использованию культурно-исторического метода и указывают на исключительную роль традиции народного музыкального творчества и античного искусства для формирования хорового театра. Тем не менее, исследователи сосредоточили свое внимание на современной камерной музыке в качестве основного материала исследования, в то время как народный хоровой театр существует до сих пор на всех уровнях культурных практик: от повседневных – в виде фольклора и постфольклора, самодеятельности, до профессиональных в его различных формах – композиторской (если этот термин можно применить по отношению к народной песне) и исполнительской.

Черты театральности в творчестве народных хоров и ансамблей проявляются в обязательном порядке как на внешнем атрибутивном уровне (выражается в использовании сценографии, движения как внешнего выражения действия, костюмов, масок, грима и др.), так и на уровне внутреннем (на уровне драматургии и композиции концерта или обрядового действия), что обусловлено синкретичностью народного искусства. Предписание драматургического развития, композиционной структуры определяется традицией, оформленной в ритуальных действиях, ритмо-интонационных комплексах и формульных напевах, несущих определенную семантическую нагрузку. Роль композитора при этом принадлежит самому народу, выступающему одновременно и в роли исполнителя, эксперта, зрителя, поэтому отметим некорректность использования формулировки «композиторский театр» в отношении народного хорового искусства, так как яркой его характеристикой является отсутствие авторства, анонимность.

Все исследователи хоровой театрализации отмечают ее связь с фольклорным искусством, однако в настоящее время в отечественном и восточнославянском искусствоведении отсутствуют работы, в которых рассматривались бы особенности театрализации народной песни в современном художественном творчестве, а ведь это тот пласт, который мог бы стать благодарной почвой для исследований предпосылок возникновения хорового театра и его исполнительских форм. Мы предполагаем, что отношения субъектов действия хорового театра различаются спецификой на различных этапах исторического развития культуры, и это можно продемонстрировать посредством анализа коммуникативных связей и семантики театрализованных действий, осуществляемых в репрезентации народной песни коллективами, работающими в различных исполнительских стилях и условиях бытования (коллективах аутентичных, фольклорных и так называемых постфольклорных, а также учебных и профессиональных).

Список литературы:

1. Киреева, Н. Ю. Хоровая театрализация: коммуникативные аспекты : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.09 / Киреева Н. Ю. – Саратов, 2010. – 25 с.
2. Курышева, Т. А. Театральность в современной музыке и творчество Маргера Зариня : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.02 / Т. А. Курышева. – Киев, 1983. – 46 с.
3. Курышева, Т. А. Театральность и музыка / Т. А. Курышева. – М. : Сов. композитор, 1984. – 201 с.
4. Мостова, Ю. В. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.01 / Мостова Юлія Василівна. – Харків, 2003. – 20 с.
5. Овчинникова, Т. К. Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Т. К. Овчинникова. – Р/на-Д., 2009. – 29 с.
6. Прокопцова, В. П. Компаративизм в искусстве: диалогичность средств выразительности в музыке и живописи / В. П. Прокопцова // Вопросы искусствоведения, этнологии и фольклористики : в 2 ч. – Минск, 2007. – Ч. 1 – 2. – С. 244 – 250.
7. Прокопцова, В. П. Компаративное искусствоведение: историко-теоретическое обоснование / В. П. Прокопцова // Весці Беларус. дзярж. акад. Музыкі. – 2007. – № 10. – С. 70 – 77.
8. Супруненко, Г. В. Хоровой театр как жанр «взаимодействующей» музыки и его воплощение в творчестве композиторов на рубеже XX – XXI веков : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Г. В. Супруненко. – Нижний Новгород, 2012. – 25с.