

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ
ЧЕЛЯБИНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

Н. В. Суленёва

ИСКУССТВО РЕЧЕВОГО ХОРА

Рекомендовано в качестве
учебного пособия по сценической речи
для студентов IV курса дневного отделения
специализации "Режиссура
театрализованных представлений
и празднеств"

Челябинск • 2001

ББК 85. 334. 076
С 29

Данная работа знакомит студентов с редким и своеобразным жанром художественного слова – речевым хором.

Пособие включает в себя теоретический материал, режиссерский анализ каждой из предложенных партитур, а также практический материал – методику создания партитуры речевого хора на материале различных жанров литературы. В приложении предлагаются готовые партитуры для воплощения их на занятиях по сценической речи.

Утверждено редакционно-издательским советом ЧГАКИ

Рецензенты:

Доктор филологических наук ЧГПУ Л. П. Гашева;
Доктор филологических наук, профессор ЧГУ,
академик Петровской академии искусства и культуры А. И. Лазарев.

© Министерство культуры РФ, 2001

© Челябинская государственная академия культуры и искусств, 2001

© Суленева Н. В., 2001

Содержание

Введение 4

Глава I

- § 1. Природа рождения речевого хора 8
- § 2. Критерии оценки выбора репертуара 17
- § 3. Методические советы по овладению навыками приемов дирижирования 27
- § 4. Приемы дирижирования 32

Глава II

Способы создания партитуры для речевого хора 39

- § 1. Характеристика выразительных средств речевого хора 41
- § 2. Тренировочные упражнения для работы с речевым хором 77
- Терминологический словарь 89

Приложение

Партитуры для речевого хора 102

Список рекомендуемой литературы 118

Введение

Приветствуем вас, уважаемые новоявленные дирижеры! А именно так вы отныне будете называться, взявшись за прекрасное дело - пробу своих сил в искусстве речевого хора. Мы рады открыть для вас новый мир в творческом процессе работы над художественным словом. Мы - это те, кто ощутил всю необъятную силу воздействия речевого хора на души зрителя. Речевой хор - это особый вид сценического воплощения живого слова. Творческий процесс в нем можно сравнить с определением творчества у Н. Бердяева: "Творчество - не оформление в конечном про-дукте, а полет в бесконечность, не объективация, а трансцендирование. Творчество - забвение о себе, устремленность к тому, что выше меня".¹⁾

Почему столь пафосным языком хочется говорить об этом жанре словесного искусства? Да потому, что в нем, как ни в каком другом жанре словесного искусства, проявляется общность действий и переживаний между участниками хора, а также и между артистами и зрителями. Возникает своеобразный способ бытия человека во взаимосвязях с другими людьми, взаимная причастность людей к музыке слова. В речевом хоре ярко проявляется обществен-

1. Бердяев Н. А. Смысл творчества. М., 1990

ное мнение (иначе, для чего говорить хором?). А мы прекрасно осознаем, что общественное мнение - это способ существования и проявления массового сознания. Что из этого? Да то, что в массовом сознании выражается реальное отношение большинства людей к фактам, событиям, явлениям и процессам действительности. Значит, речевой хор затрагивает интересы и потребности большинства, тем самым привлекая к себе внимание.

Речевой хор - носитель общественного мнения, причем не сложившихся механически отдельных мнений, а сложившихся воедино в результате их взаимообмена, взаимосвязи, взаимопроникновения. Это своего рода концентрированное выражение коллективного разума.

С другой стороны, будучи органичным единством рациональных, эмоциональных и волевых элементов, речевой хор формирует и развивает общественное мнение. Сила его авторитета - в опоре на большинство, могущество его слова (слова высокохудожественного), - в формировании мировоззрения. Безусловно, слово всегда выражало отношение человека к миру, выявляло противоречивое единство общественно значимого и личного в деятельности и мышлении человека. Но слово, увеличенное в 10-20 раз, имеет большее количество слушающих, соответственно и результат ожидается значительный (напомним, что хор требует солидной площадки для выступления, возможно, открытой, что приводит к несомненному расширению зрительской аудитории).

Пафосность разговора о речевом хоре является следствием конфликтной ситуации, довольно часто сопутствующей данному жанру. ("Пафос" в переводе с греческого - *страсть, душевное переживание, связанное со страданиями*. И это понятно: где собирается большое количество людей, там не всё может быть так гладко во взаимоотношениях.) В результате речевого хора всегда наличествует два (или более) угла зрения: сознание "*вовне*" - формирование картин мира, универсума - и сознание "*внутри*" - к самому человеку, по Гегелю "субстанциональное" содержание, которое присутствует в человеческом "я", наполняя собою всю душу. Эти две силы, эта бесконечная борьба внешнего и внутреннего ставят человека не в ряд других существей, как крошечную часть мира, а выводят его в бытие особого рода, как определял Декарт, в вещь мыслящую, существующую, которая познает, любит, понимает.

Думается, что и понятие речевой культуры в речевом хоре более пафосно. Ведь в широком смысле культура - это система коллективно разделяемых ценностей, убеждений и образов поведения, присущих тем или иным сообществам, "плодотворное существование человека" (Б. Пастернак). И вновь - коллективность, и вновь - сообщество; вновь речевой хор предстает как микробщество, которое объединяет людей в одно целое. Вот почему в хоре ощущается значительность, возвышенность, многомерность речи. Даже бытовой язык, бытовая тема звучат в хоре неординарно, так как всё звучание направля-

ется в разговор о смысле жизни, "который становится движущей силой бытия". Эту мысль высказал австрийский философ Франк в работе "Человек в поисках смысла", и она вполне может стать девизом в работе с речевым хором.

В данном учебном пособии мы предлагаем вам окунуться в историю рождения речевого хора, открыть для себя братскую режиссёру профессию дирижера, стать создателем основы речевого хора - паритеты и создать свой собственный речевой хор. Если вы, дорогие друзья, изучали предмет "Сценическая речь", если вы студент специализации "Режиссёр массовых праздников и представлений", то вам обеспечен успех в работе с жанром речевого хора, который является неотъемлемой частью всех крупных культурно-просветительных мероприятий.



Глава I



§1. Природа рождения речевого хора

Когда зародилось искусство речевого хора? Думаем, вам не составит большого труда, чуть задумавшись, представить себе картину древнего мира ... Да, да, да! Как только возник трудовой процесс, как только возникла речь, так на сцену жизни вышла речь коллективная - так как хор, как говорилось выше, отражает мышление народа. Ещё при первобытно-общинном строе, когда в речи первенствовали звуки, языческие обряды уже сопровождались хоровым звучанием. В жизни людей, выходящих на охоту, обрабатывающихся к силам природы, важное место стало принадлежать коммуникативно-речевой деятельности. Хоровая речь сразу стала отличаться от бытовой, явив собой школу красноречия, так как хором гораздо искуснее, чем в одиночку, можно создать эмоционально-приподнятое состояние, которое требовалось в обрядах, закличках и т. д.

В начальную пору существования первобытнообщинного строя содержание заклинаний было свободно от религиозных понятий, оно представляло собой отражение практической жизни охотников, пахарей, рыбаков. Хоровые игровые песни отражали жизнь народа, его миропонимание, нравственно-эстетические взгляды. Так, например, в русском детском фольклоре *заклички* (стихотворные обращения к различным явлениям природы) генетически восходят к обрядам, заклинаниям предков во время охоты, болезней и т. д., которые имели магическое, позже - религиозное значение.

“Дождик, дождик полей -

Будет хлеба каравай,

Будут булки, будут сушки,

Будут вкусные ватрушки.”

Из истории развития общества вы, конечно, помните, какое воздействие на человека имел общественный труд, в процессе которого и возникла речь как один из видов социальной активности человека. Речь становится сознательной и целенаправленной. Очень интересно об этом пишет философ Л. Витгенштейн, рассматривая речь в концепции лингвистической философии (философии "обыденного языка"), где соединение речи и действия называется "языковой игрой". "Языковая игра" как законченная система коммуникации выдвигает на первый план инструментальную (связанную с действием и воздействием) функцию языка. Участники речевого акта обладают фондом общих речевых навыков (речевой компетенцией), знаний и

представлений о мире. В состав речевого акта входит обстановка речи и тот фрагмент действительности, которого касается содержание речи.

Используя данную концепцию для искусства речевого хора, мы обращаем внимание на то, что всюду, где большое число людей собирается для совместной деятельности, как правило, возникает необходимость организовать, упорядочить их действия. С давних пор пение было приёмом организации и согласованности физических усилий работающих. Целевая установка - помочь трудовому процессу. Трудовые песни подчинялись ритму движения работающих. Возникновение трудовых песен было подготовлено уяснением практической пользы ритма. Изначально трудовые песни исполнялись речитативно: песня приближена к естественной речи, но сохраняет регулярный ритм. Осознание пользы ритма, облегчающего коллективную работу, и способствовало появлению звуковых сигналов, которые размеренно подавались голосом по ходу работы. Этот прием возник задолго до рождения трудовых песен. Ритм воспроизводился с помощью звуков, разных по силе, высоте и продолжительности, кодируя определённую программу действия. Навык вел к возникновению устойчивых сочетаний разных звуков и простейших словесных текстов, обозначающих начало, ход и окончание работы, которые постепенно стали традиционными. Хоровые возгласы объединяли физические усилия людей, вносили правильность и последовательность в движение работающих, повышали интенсивность труда. Ритм и содержание таких песен-речевок могли меняться в зависимости от работы: одно

дело - черпать воду, другое - грести на веслах.

Однако данное явление носило не только утилитарный характер. Людям, собравшимся вместе, объединённым одним делом, изначально присуще выражение сильных эмоций, а речитативное пение ободряло, внушало уверенность в достижении цели. Конечно, не сразу сложились прозаические тексты, чаще были стихотворные, так как в стихах, в отличие от прозы, всегда присутствует четкий ритм. Междометия, возгласы - основа более ранних хоровых художественных образований, они являются более древним способом воспроизведения ритма.

Необходимость в нём ощущалась при работе, в которой принимало участие большое число людей, а также при усложнении трудового процесса с непрерывным переходом от одной части работы к другой. Тем самым слово-команда становилось важным элементом физического действия.

Ой, раз! Ой, два!

Ой, раз! Ой, два!

Е-щё ра-зок!

В интонации ощущалось не только руководство к действию, но и приказ, близкий к заклинанию, чтобы поскорее свершилось задуманное. Отсюда - обилие глаголов в повелительном наклонении со значением императива, то есть требования, приказа: "раскачаем", "разваляем", "подёрнем". Эта стилистическая примета точно соответствует энергичному, волевому строю фраз, подтверждающая одновременно их коллективный характер.

Древнейший фольклор оказывал влияние и на вообразимый мир сверхъестественных сил. Взять хотя бы заговор, где его традиционную, ритмически организованную словесную формулу человек считал магическим средством достижения различных практических целей. Именно ритмическая организация заговора приводит к безусловной вере людей в силу его воздействия на человека и природу. В заговоре, как правая группа людей, принимающая участие в заклинательном действе. Совершением магического обряда люди имитировали акт непосредственного воздействия на воображаемый мир.

Несложно предугадать, что экскурсия в прошлое, в тайну рождения искусства речевого хора направляется в Древнюю Грецию, в древнегреческий театр, где нас ждет древнегреческая трагедия и комедия.

И вновь на нашем пути фольклор, потому что начало древнегреческой драмы - в сельских обрядах, хорах в честь бога Диониса, покровителя скотоводства, земледелия и виноградарства. По мнению Аристотеля, трагедия возникла на основе импровизаций от зачинателей дифирамба. Этот жанр античной музыки возникает как хоровая песня, гимн в честь бога Диониса, в основе которого древнейшая земледельческая игра, связанная с зимним умиранием и весенним возрождением природы. Эти игры сопровождались танцами, хором и участием запевал, которые вносили в дифирамб диалог с хором, побуждая последний к репликам, оценивающим происходящее действо.

Дифирамб - неотъемлемая часть культа Диониса. Термин "зачинать" дифирамб, которым пользовался Аристотель, а ещё раньше поэт Архилох, указывает, что в дифирамбе различались две части: "зачин" солиста и последующая партия хора. Во второй половине VI века до н. э. поэтом Феспидом в древнегреческую трагедию вводятся актёр, преемник "зачинателя" дифирамба, но получивший уже функции декламатора, в основе искусства которого лежало ритмизованное чтение стихов, парадных речей. Диалог между актёром, исполнявшим ряд небольших речей-повествований, и хором, выражавшим реакцию на них, становится все более декламационным. Преобладающая роль хора, придающая трагедии характер патетической оратории, сохранилась до VI-V веков до н. э. В этом жанре большее значение имело не само действие, а рассказ о нём, которому присуща героика и монументальность.

Также мощно заявил о себе речевой хор и в древнегреческой комедии. Источником комедии, по мнению Аристотеля, являлись фаллические песни, прославлявшие животворящие силы природы и составлявшие неотъемлемую часть праздничных гуляний, опять-таки в честь Диониса, - так называемых **коммосов**. Хор становится обличителем тех членов общества, чье поведение нарушило традиционные нормы родовой морали, например, алчных родовых вождей, стремившихся присвоить большую часть добычи, захваченной в бою или на охоте при участии всего родоплеменного коллектива. В более позднюю эпоху точнее определяются функции хора. Он становится обличителем,

выражающим классовый протест аттического крестьянства против богатых.

Наряду с перечисленными формами хорового действия существовали также коммасы - совместные партии актеров и хора, а также **парабасы** - обращения хора к зрителям. Парабасы обычно не были связаны с содержанием, являлись лирическим и публицистическим отступлением, в котором поэт беседовал со зрителями о себе и своем творчестве, обличая своих идейных и литературных противников.

Вероятно, будет интересно узнать об особенностях функционирования хора у наиболее знаменитых драматургов Древней Греции. Так, хоровые партии у Софокла и Еврипида состоят из нескольких завершающих трагедию стихов и носят характер назидания (эта информация пригодится для определения функций хора при создании партитуры произведения).

Хор у Эсхила состоял из 12 человек и был уже настоящим лицом. В его ранних трагедиях хоровые партии, рассказывающие о происходящих событиях, составляли более половины пьесы.

Более монументальным по количеству участников становится хор у Аристофана. В его комедиях хор состоял из 25 человек, делился на два полухора, а сама комедия включала в себя **агон** (словесное состязание персонажей) и **парабасу** (обращение хора к зрителям). Политические нападки аристофановских комедий очень напоминали старые насмешливо-сатирические песни аттических земледельцев.

Представителем другой Римской трагедии является Луций Анней Сенека. Используя сюжеты древнегреческих трагиков "Медея", "Федра", "Эдип", Сенека сохранял композиции классических образцов: речевые партии отделялись друг от друга песнями хора.

Хор:

"О людской удел, случай - твой господин:

Но меньше гнетет тех, кто меньше, судьба

Нам безвестный покой безмятежности дарит,

И в лачугах нам безопасно стареть.

На кичливый кров, вознесённый в эфир,

Налетает и Эвр, налетает и Нот,

Им безумный грозит Борей."

(Сенека. "Федра")

В России речевой хор как один из жанров художественного слова с новой, могучей силой зазвучал в 20-е годы XX столетия. Коллективность людей проявлялась не только в труде, общественной жизни, но и в искусстве. Хор как нельзя лучше выполнял функцию носителя коллективного сознания. Принцип коллективизма в жизни был перенесён на сценическую площадку. Очень модной была коллективная декламация - ритмизированное произнесение стихов хором, с выделением отдельных голосов. Даже так называемый буржуазный жанр - мелодекламация (художественное чтение, сопровождаемое музыкой) - обрел свое революционное, массовое звучание (например, в коллективной оратории "Путь Октября" С. Прокофьева /1927 г./). Коллективные формы художественного творчества создали предпосылку для появления в

художественной самодеятельности такого жанра, как агитбригада.

Несёшь? - Несу. Помочь? - Помоги.

Несёте? - Несём. Помочь? - Помогите.

Несёте? - Несём. Помочь? - Помогите.

Не-сём! Не-сём! Не-сём!

Ох, уж эта общественная работа!

Изо дня в день, весь семестр, весь год!

Как атланты! Титаны общественной работы!

Несём! Несём! Несём!

Деканат! Тук-тук-тук!

Кто там? Мы-У, мы-В, мы-К! Мы-УВК,

Принесли список задолжников.

Это был небольшой театральный коллектив, в репертуар которого входили драматические, музыкальные и хореографические миниатюры, основанные на злободневном материале. Речь в агитбригаде обладает особой спецификой - *коллективным исполнением*. И так как главным героем любого агитбригадного представления являлась сама агитбригада (то есть весь коллектив), то *художественное слово* преобладало над другими видами искусства. Выступления агитбригады всегда были рассчитаны на разнообразную обширную аудиторию, и, следовательно, речь должна была быть доступной, лаконичной, действенной. Сценическая площадка в основном - улица. Отсутствие в ту пору технических средств требовало огромной силы звука, чтобы преодолеть большое пространство и чтобы слово было услышано зрителем. Всё это было властно только речевому хору.

В настоящее время хор обретает второе дыхание. Вновь стали популярны городские праздники, где речевой хор занял свое достойное место. Вы можете возразить: современная аппаратура позволяет обойтись и без сильных голосов. Согласны. Но в парке, на площади, на улицах солисты любого жанра художественного творчества часто "растворяются", "теряются" и не производят должного эффекта. Можно сказать, что весовые категории массы артистов и массы зрителей должны быть уравновешены. Так что, как говорится, Вам слово, уважаемый речевой хор!

§2. Критерии оценки выбора репертуара

"Вернувшись" вновь в Древнюю Грецию, мы вспоминаем, что хор в древнегреческом театре был коллективным участником действия, олицетворял голос народа. Поэтому не всякое художественное произведение может подходить к репертуару речевого хора. Есть масса лирических произведений о раздумьях героя, смысле жизни, любви, таланте и т.д., где текст должен произноситься только одним человеком, а не хором, иначе в зале может возникнуть недоразумение, удивление, когда об интимном люди говорят хором. Например, какой смысл в коллективном чтении стихов А. Вергинского?

Мадам, уже падают листья,
и осень в смертельном бреду!
Уже виноградные кисти
желтеют в забытом саду!

Я жду Вас, как сна голубого!

Я гибну в осеннем огне!

Когда же Вы скажете слово?

Когда Вы придете ко мне?!

Можно себе представить хоровое чтение этих стихов? Можно, если это массовый психоз большого количества мужчин, влюблённых, причем совершенно одинаковым образом, в одну и ту же даму.

Репертуар для речевого хора должен отвечать задачам и условиям своего функционирования, то есть оправдывать коллективное звучание речи. Это могут быть произведения, где прямая речь представлена народу самим автором или же описывается действие, событие, свидетелем которого могло быть большое количество людей, или же обсуждается проблема, интересующая многих. Чтобы конкретизировать вышесказанное, приведу примеры.

1. Автор выражает мысли коллектива в прямой речи:

Музыканты смеются:

“Вилл как: пришел к деревянной невесте!

Голова-а-а- ...”

(В. Маяковский. “Скрипка и немножко нервно”)

2. Свидетельство очевидцев:

*Негде, в тридевятом царстве,
В тридесятном государстве,
Жил-был славный царь Додон.
Смолоду был грозен он
И соседям то и дело
Наносил обиды смело.*

(А. С. Пушкин. “Сказка о Золотом петушке”)

3. Рассуждения о вещах, которые интересуют многих:

*Десять лет надо скучно прожить,
Чтоб понять иногда,
Что водой можно жажду свою утолить,
А прекрасные розы - для носа.*

(Саша Черный. “Ошибка”)

То, о чем только что с вами говорили, касается речевого хора, главным действующим лицом которого являются живые конкретные люди; общаясь, они выплняют целенаправленное речевое действие, совершаемое в соответствии с принципами и правилами речевого поведения, принятыми и тем обществом, в котором они живут. Действие в этих произведениях происходит в рамках прагматической (функциональной) ситуации. Ещё один пример:

*Коль у мамы именины, значит, будет торжество!
Будем пить мы в рюмках вина за родное существо!*

(Н. Заболоцкий. “Мамин праздник”)

Ситуация весьма конкретная - семья справляет день рождения мамы.

Другое дело, когда хор несёт в себе иной художественный образ, где его спецификой становится подчинение задачам духовного освоения мира, где хор судьбоносен, где звучат голоса высшего разума или потусторонних сил ...

Я увожу к отверженным селеньям,

Я увожу сквозь вековечный сон,

Я увожу к отжившим поколеньям ...

(Алигери Данте. "Божественная комедия")

Здесь особенно ярко проявляется художественная речь, выразительность образного языка которой зависит от мотивированности содержания в конкретном контексте данного произведения. В таком репертуаре особенно ощущается непрерывное использование эстетических (поэтических) средств языка.

Однако могут встретиться произведения, которые написаны от первого лица, в которых сообщаются мысли определённого индивида и тема может быть глубоко личная, но, тем не менее, такое произведение тоже возможно для воплощения средствами речевого хора:

Пока не поздно, дай же мне ответ,

Молю тебя, униженно и слёзно,

Далекая, смотрящая мимозно:

Да или нет? Ответь - да или нет?

Поздно "да", а "нет" - оно так прозно!

(Игорь Северянин. "Рондо XX")

Хор вполне может вторить герою, как бы заступая за него перед его возлюбленной.

Так какие же общие критерии оценки выбора репертуара для речевого хора существуют? Есть ли они, или выбирать нужно на уровне интуиции? Безусловно, выбор произведения возможен при анализе специфических особенностей формы и содержания произведения.

Произведение должно быть полифонического плана; этот музыкальный термин был переосмыслен М. М. Бахтиным как литературоведческий и введён в научный обиход в его книге "Проблемы творчества Достоевского" (1929 г.).

Понятие полифонии у Бахтина связано с выявлением особого типа художественного мышления: в его основе диалогическая природа человеческого сознания, а не монологическая. Сущность полифонического произведения в открытости, принципиальной незавершённости и нерешённости темы, затронутой автором. Проблема незавершённости приводит к размышлению о смысле человеческого существования, об истоках человеческой свободы. Только при диалогическом проникновении в сокровенную жизнь человека можно выйти за пределы одного, а потому одностороннего мнения и опровергнуть предвещающую точку зрения на выдвинутую проблему. Хор, как уже говорилось, коллектив единомышленников или "врагов", или случайных людей, почему-то собравшихся вместе в данное время в данном месте. Есть верное утверждение: сколько людей, столько и мнений. Вот почему

так важно при выборе репертуара обращать внимание на полифоничность произведения. В нём каждое переживание, каждая мысль строится с оглядкой на другое переживание, другую мысль, это "большой диалог", в том числе диалог с другими произведениями, а подчас и с целой эпохой, миром.

*Христос и Бог! Я жажду чуда
Теперь, сейчас, в начале дня ...
О, дай мне умереть, покуда
Вся жизнь, как книга, для меня.*

*Ты мудрый, ты не скажешь строго:
"Терпи, ещё не кончен срок".
Ты сам мне подал слишком много.
Я жажду сразу - всех дорог!*

М. Цветаева.

В данном произведении во взаимоотношения вступают Бог, Природа, Человек; разговор идёт о высших ценностях человеческого бытия, где "сила ценности определяется тяжестью зла, возникающего в случае неосуществления её"¹. Произведения полифонического жанра - своего рода мост между миром действительного и художественного, уже эстетически освоенного; они изображают такие проблемы человеческого существования, которые не могут быть окончательно решены.

Может сложиться впечатление, что по функциональным особенностям хору подвластны только моно-

1. Лосский Н. Условия абсолютного добра. М., 1991.

ментальные произведения таких литературных жанров, как драма, трагедия, философская, героическая, патристическая лирика и т. д. Однако существенными и для жанровой традиции полифонического произведения, а значит, приемлемыми для речевого хора являются жанры, связанные с серьёзно-смеховой областью, то есть юмористические (так называемая карнавализация). Это "мир наоборот": люди, в обычных условиях изолированные друг от друга в силу социально-иерархических и житейско-бытовых барьеров, вступают в область вольного, без этикетной дистанции отношения к человеку и к миру. Эти произведения носят мировоззренческий характер, но как таковые они не мыслятся участниками отвлеченно, а переживаются ими конкретно, в "полуреальной-полуфантастической" атмосфере. Глубинный смысл - неприятие узаконенного и серьёзного миропорядка.

Этот смех - **амбивалентный**¹, то есть охватывающий оба противоположных полюса явления, когда хвала оборачивается бранью, "верх" переходит в "низ". Смех, таким образом, противостоит односторонней, "устрашающей" серьёзности, как целое - части; смех - выпадение из реального и "лазейка" в историческое "большое время", освобождение для нового, будущего.

1. От греч. *amphi* - приставка, обозначающая двойственность, лат. *valentia* - сила, в данном случае означает "двойственность переживания", когда один и тот же объект вызывает у человека одновременно противоположные чувства: например, любви и ненависти, радости и горя, смеха и плача.

Смех в таких произведениях несёт особое отношение ко времени: время "увенчивает" живые творческие возможности человека, общества, но оно же "развенчивает" инертную, тупую исчерпанность и конечность этих возможностей. Таким образом, те произведения, в которых присутствует наличие 2-х и более точек зрения, где мысль развивается в конфликте, где затронуты вопросы, на которые нет единого ответа, где проблема трансформируется из частного в общее или наоборот, и являются подходящим репертуаром для речевого хора.

Не будет лишним повторить, что сложность работы с речевым хором состоит в том, что трудно эмоционально заразить большое количество людей, заставить их чувствовать, мыслить едино. Вот почему так важно, чтобы материал был заразительным, ярким, образным, действенным. Поэтому разговор пойдет о поэтике произведений, которые могут стать репертуаром для речевого хора.

Поэтика - это раздел теории литературы, изучающий систему средств выражения содержания в литературном произведении. Общая поэтика систематизирует набор этих средств - **звуковых** (стихотворение), **языковых** (стилистика), **образных** (топика), изучает образы персонажей и предметов, мотивы действия и поступков. Частная поэтика изучает взаимодействия этих средств (композицию) при создании "образа мира" или "образа автора" в отдельном произведении. Историческая же поэтика изучает эволюцию отдельных приемов и их систем, складываю-

щихся в жанры и жанровые разновидности. Поэтика исследует язык художественного произведения, ею обозначают систему художественных средств, характерных для поэта, направления, эпохи.

Подходя к разбору текста с точки зрения общей поэтики, вы должны видеть, как соответствуют звуковой, образный и словесный строй литературного материала: только гармоничное сочетание этих элементов позволит сделать вывод об эстетических достоинствах этого произведения.

Частная поэтика, напоминаем, изучает композицию, то есть взаимную соотношенность всех эстетически значимых элементов произведения с художественным целым. Здесь необходимо опираться при анализе текста на метод Эйзенштейна, который говорит об органичности общего порядка, когда строй всего произведения соответствует строю каждой его части; Об органичности произведения, когда оно выстроено по законам строя органических явлений природы, когда каждое событие имеет цезуру для подачи образа темы с другой стороны, что опять-таки повторяет основной строй композиции, когда присутствует пафос - выход из себя, в новое качество: слог вырастает в слово, слово - во фразу, фраза - в монолог.

Анализ литературного материала с точки зрения исторической поэтики нас интересует постольку, поскольку речь идет о проблеме жанра, как общечеловеческой системе выразительных средств с позиций автора. Любой жанр предполагает своеобразие композиции, образности, речи, ритма, и чем ярче обозначен

жанр, тем больше возможностей для точного воплощения произведения, тем понятней характеры действующих лиц в хоре, характеры произведения текста, способы написания партитуры, подбор выразительных средств для оркестровки.

Используя художественный метод в разборе материала, мы определяем степень эстетического воздействия данного произведения, принцип творческого отношения художника к познаваемой действительности, её пересоздание, степень конкретно-индивидуального проявления в материале, что дает возможность говорить об образности, поэтичности, ведущей к богатству создания партий. Ещё Аристотель возводил понятие "*подражание природе*" во всеобщий закон творчества, полагая что искусство не просто сильно копирует природу, но, воссоздавая мир, "частью завершает" то, что "природа не в состоянии сделать". Тем самым при выборе репертуара необходимо опираться на те произведения, где утверждается связь художественного образа с правдой воссоздаваемой реальности, проявляется субъективно-творческая сторона отображаемой действительности, что позволяет говорить о пути об-разного пересоздания жизни.



§3. Методические советы по овладению навыками приемов дирижирования

Прежде чем мы начнем пробовать себя в качестве дирижеров речевого хора, необходимо выяснить, какие выразительные средства речи используются при работе, как они обозначаются.

Конечно, всё, чем так богата русская речь, всё то, над чем мы работаем при воплощении любого литературного материала (тембральная окраска, объём звучания, сила звука, его высота, темпоритм и т. д.), входит и в работу с речевым хором. Единственная разница состоит в том, что для записи партитуры необходимо зафиксировать графическими знаками художественную перспективу исполнения, так как речевой хор - это единый, монолитный коллектив, и при исполнении им какого-либо произведения не может быть индивидуальной импровизации, иначе "развалится" вся композиция.

Приемы дирижирования речевым хором отличаются от приемов дирижирования хором певцов, в иной принцип организации работы рук, а вот графику мы во многом будем использовать музыкальную. В партитуре мы будем обозначать все совместно звучащие голоса, причем можем посоветовать тем, кто не имеет музыкального образования, производить запись посредством любого письма, как это было принято до ногной грамоты, или придумать собственную знаковую систему.



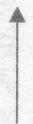


Когда-то, например, существовал способ *дасинального* письма, когда слоги текста располагались по линиям, указывающим высоту тонов; для обозначения тональности звучания, длительности, силы использовались буквы греческого алфавита (*буквенная нотация*). А с IX века в певческих книгах применялись **невмы** - графические фигуры, состоящие из точек, запятых, штрихов, которые фиксировали и направление мелодического движения, и ритмику. Соответственно, этот способ назывался способом *невменного* письма. Мы вам предлагаем современную запись партитуры - *нотную*.

Условные обозначения





1. **Логические ударения** (определение логических центров текста: главного ударного слова и менее главного, но имеющего смысловый акцент):

- - главное по смыслу слово в предложении;
- ==== - менее важные слова в предложении.

2. **Обозначение мелодики ударных слов** (которая распространяется и на всю фразу):

-  - повышение и понижение тона;
-  - понижение и повышение тона;
-  - тон голоса ровный;
-  - тон голоса повышается к концу звучания слога;
-  - тон голоса понижается к концу звучания слога.


3. **Обозначение "объёмности" * звучания слов во фразе** (объёмность - скорость воспроизведения того или иного слова в предложении за счет скорости произнесения ударных гласных):

-  - ЦЕЛАЯ (самые объёмные слова);
-  - ПОЛОВИННАЯ (средние по объёму слова);
-  - ЧЕТВЕРТНАЯ (мелкие по объёму слова);
-  - ВОСЬМАЯ (самые мелкие по объёму слова).

4. **Обозначение пауз **** (остановка в речи):

- V - люфт-пауза (очень короткая);
- / - средняя пауза;
- // - более длительная пауза;
- /// - самая длительная пауза.

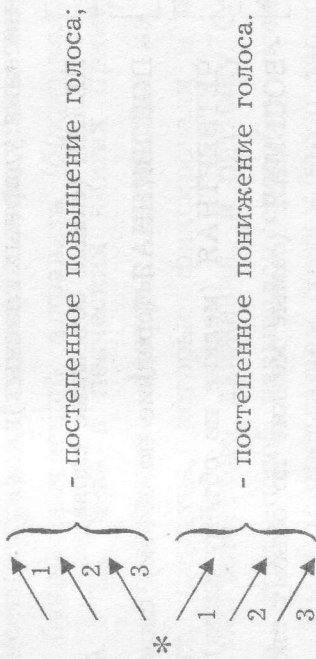
5. **Обозначение характера произнесения текста** (признаются ли оно слитно или отрывисто, с короткими энергичными остановками между словами):

-  - **legato** (легато): плавное, слитное произнесение текста (ставится под словами);
- - **staccato** (стаккато): короткое, отрывистое исполнение текста (ставится под словами).

* Данные обозначения ставятся непосредственно над словами.

** Данные обозначения ставятся внутри строки между словами, а также в конце строки.

6. Обозначение **повышения** и **понижения** голоса всей фразы (движение голоса в звуковысотном диапазоне):



7. Обозначение **силы звука** (использование в речи различных уровней громкости - от тихого до громкого звучания):

<i>mp</i>	- не слишком тихо (<i>mezzo piano</i> - mezzo пиано);
<i>p</i>	- тихо (<i>piano</i> - пиано);
<i>pp</i>	- очень тихо (<i>pianissimo</i> - пианиссимо);
<i>mf</i>	- не слишком громко (<i>mezzo forte</i> - mezzo форте);
<i>f</i>	- громко (<i>forte</i> - форте);
<i>ff</i>	- очень громко (<i>fortissimo</i> - фортиссимо);

∇ - постепенное усиление звука (*crecendo* - крещендо);
 \triangleright - постепенное ослабление звука (*diminuendo* - диминуэндо).

* Стрелки ставятся слева от текста перед каждой строкой; цифры указывают на движение голоса относительно звучания предыдущей строки, цифра "1" указывает на "центр" голоса.

8. Обозначение **темпорита*** речи:

Темп речи (различная скорость произнесения слов)

T¹	- очень медленный;
T²	- медленный;
T³	- умеренный;
T⁴	- быстрый;
T⁵	- очень медленный.

Ритм речи (степень внутренней напряженности)

R¹	- расслабленный;
R²	- спокойный;
R³	- напряженный;
R⁴	- очень напряженный.

9. Обозначение **женских** и **мужских голосов****

НЖ	- низкие женские;	НМ	- низкие мужские;
СЖ	- средние женские;	СМ	- средние мужские;
ВЖ	- высокие женские;	ВМ	- высокие мужские;

• Когда говорят "все исполнители", то пишется слово "хор".

• Знаки голосов пишутся **слева** от текста партитуры.

* Знаки темпорита речи ставятся справа от текста.

** Если не все голоса данного регистра участвуют в том или ином месте звучания, то это можно обозначить следующим образом: 4НМ (4 низких мужских голоса), 2ВЖ (2 высоких женских голоса) и т. д.

§ 4. Приемы

дирижирования

Дирижер ¹⁾ руководит коллективом исполнителей, музыкантов или чтецов в процессе подготовки и во время публичного исполнения произведения. Конечно, речь пойдет об особенностях дирижирования речевым хором. Дирижер должен уметь передавать коллективу свои художественные намерения, свое истолкование замысла автора. В этом проявляются не только режиссерские, но и педагогические способности дирижера, так как надо четко объяснить свое видение материала, преподнести его так, чтобы каждый участник смог всё понять, причем понять так, как это требует дирижер. Дирижер - это и организатор, именно он обеспечивает ансамблевую стройность и техническое совершенство исполнения. Искусство дирижирования основано на системе движений рук. Значительное место в технике дирижера-музыканта отводится тактированию, то есть обозначению при помощи взмахов правой руки метроритмической структуры музыки.левой рукой обычно даются указания в области динамики (изменение звука в громкости, плотности звучания и темпе), выразительности, фразировки.

1. Слово "дирижер" произошло от французского **Diriger** - "направлять", "управлять", "руководить".

Мы во многом будем использовать приемы дирижирования музыкальным произведением, подстраивая их под управление хором речевым.

В основе исполнительского плана дирижера лежит тщательное изучение и воспроизведение текста партитуры. Это требует от дирижера памяти, основательной подготовки, активной целенаправленной воли.

Определим приемы дирижирования на стихотворении *О. Мандельштама* "Подражание новогреческому".

*Девочку в деве щадя, с объяснениями юноша медлил
И через семьдесят лет молвил старухе: люблю.*

Мальчика в муже щадя, негодуя, медлила дева

И через семьдесят лет плюнула старцу в лицо.

1. Прием дирижирования "объемностью" произнесения главных и второстепенных слов:

а) определим сначала логические центры текста:

Девочку в деве щадя, с объяснениями юноша медлил

И через семьдесят лет молвил старухе: люблю.

Мальчика в муже щадя, негодуя, медлила дева

И через семьдесят лет плюнула старцу в лицо.

б) определим мелодию ударных слов:

Девочку в деве щадя, с объяснениями юноша медлил

И через семьдесят лет молвил старухе: люблю.

Мальчика в муже щадя, негодуя, медлила дева

И через семьдесят лет плюнула старцу в лицо.

в) определим "объемность" звучания главных слов:


Девочку в де^ве^ща^дя, с объ^яс^не^нь^я^ми^ ю^но^ша^ ме^д^лил


И че^рез^ се^м^ь^д^е^с^я^т^ ле^т^ мо^л^в^ил^ ста^ру^хе^: лю^б^лю.


Ма^ль^чи^ка^ в^ му^ж^е^ ща^д^я, не^го^д^у^я, ме^д^ли^ла^ де^ва


И че^рез^ се^м^ь^д^е^с^я^т^ ле^т^ пл^ю^ну^ла^ ста^р^цу^ в^ ли^цо.

Дирижируйте "объём" слов следующим образом ("объём" слов дирижируется правой рукой):

 - (восьмая доля) - легкое быстрое секундное движение кисти слева направо (в виде окружности) в момент произнесения ударного гласного;

 - (четверть доли звучания) - больший в сравнении с оборот кисти руки слева направо (в виде окружности) в момент произнесения ударного гласного;

 - (половина доли звучания) - движение руки от локтя слева направо (в виде окружности) в момент произнесения ударного гласного;

 - (целая доля звучания) - движение руки от плеча слева направо (в виде окружности) в момент произнесения ударного гласного;

2. Прием дирижирования паузами (работает также *правая* рука). Паузы обозначаются остановкой движения руки, пальцы в этот момент собираются в кулак. В музыкальном искусстве это называется "снять звук".

Девочку в де^ве^ща^д^я, с объ^яс^не^нь^я^ми^ ю^но^ша^ ме^д^лил // И че^рез^ се^м^ь^д^е^с^я^т^ ле^т^ мо^л^в^ил^ ста^ру^хе^: лю^б^лю. V
Ма^ль^чи^ка^ в^ му^ж^е^ ща^д^я, не^го^д^у^я, / ме^д^ли^ла^ де^ва V
И че^рез^ се^м^ь^д^е^с^я^т^ ле^т // пл^ю^ну^ла // ста^р^цу^ в^ ли^цо.

3. Прием дирижирования характером произнесения текста (работает *правая* рука).

Здесь надо обратить внимание хора на характер движения руки, которая непременно передает характер звучания речи: если рука движется плавно, мягко - так же произносятся слова текста; если движение руки стали отрывистыми, резкими - значит изменяется и звучание речи, она словно идёт за рукой, становится такой же отрывистой, скачкообразной, энергичной.

Девочку в де^ве^ща^д^я, с объ^яс^не^нь^я^ми^ ю^но^ша^ ме^д^лил

И че^рез^ се^м^ь^д^е^с^я^т^ ле^т^ мо^л^в^ил^ ста^ру^хе^: лю^б^лю.

Ма^ль^чи^ка^ в^ му^ж^е^ ща^д^я, не^го^д^у^я, ме^д^ли^ла^ де^ва

И че^рез^ се^м^ь^д^е^с^я^т^ ле^т^ пл^ю^ну^ла^ ста^р^цу^ в^ ли^цо.

4. Прием дирижирования повышением и понижением тона голоса. (Работает *левая* рука).

Большим пальцем левой руки (сжатой в кулак), обращенным вверх, мы указываем хору на повышение тона голоса.

Когда большой палец указывает вниз - это соответствует понижению тона голоса. (Однако этот же прием можно осуществлять и правой рукой, особенно подымая или опуская её, но при этом не забывая ею выполнять все ранее названные функции).

- 1 Девочку в деве щадя, с объяснениями юноша медлил
- 2 И через семьдесят лет молвил старухе: люблю.
- 3 Мальчика в муже щадя, негодуя, медлила дева
- И через семьдесят лет плюнула старцу в лицо.

5. Прием дирижирования силой звука

(работает левая рука).

Когда необходимо показать хору об усилении громкости речи, то следует поднимать левую руку ладонью вверх. При уменьшении громкости звучания рука должна опускаться вниз, соответственно и ладонь должна быть обращена вниз. При резком скачке силы звука, например, от *ritato* к *forte*, необходимо сделать резкий взмах рукой снизу вверх; когда же звучание идет с одинаковой силой звука, то рука может двигаться слева направо.

Девочку в деве щадя, с объяснениями юноша медлил ***f***

И через семьдесят лет молвил старухе: люблю. ***mf***

Мальчика в муже щадя, негодуя, медлила дева ***p***

И через семьдесят лет плюнула старцу в лицо. ***f***

6. Прием дирижирования темпоритмом речи

(работает правая рука).

Отдельно знака для дирижирования темпоритмом речи не существует. Этот раздел партитуры складывается из "объёма" звучания речи, из пауз, из характера произнесения текста, когда определяется основной тон исполнения произведения. То есть в тот момент, когда вы дирижируете правой рукой, задавая

"объём" звучания, паузы и т. д., скорость произнесения слов будет соответствовать скорости смены оборотов рукой, а степень внутренней напряженности речи (ритм) будет соответствовать степени напряженности кисти рук.

Девочку в деве щадя, с объяснениями юноша медлил ***T₃ P₄***

И через семьдесят лет молвил старухе: люблю. ***T₂ P₂***

Мальчика в муже щадя, негодуя, медлила дева ***T₃ P₂***

И через семьдесят лет плюнула старцу в лицо. ***T₄ P₅***

7. Прием дирижирования голосами хора

(Работает левая рука).

Вступление в общий хор новых голосов (партий) показывается левая рука, точнее, её указательный палец

ВНЖ *Девочку в деве щадя, с объяснениями юноша медлил*

НМ *И через семьдесят лет молвил старухе: люблю.*

НМ *Мальчика в муже щадя, негодуя, медлила дева*

ВНЖ *И через семьдесят лет плюнула старцу в лицо.*

Попробуйте теперь "собрать" все приемы дирижирования и продирижировать хором по той партитуре, которая у нас получилась. Но прежде надо выяснить, о чем это произведение, какова его идея, тогда будет понятно, почему выбраны именно те выразительные средства, которые нами записаны знаками.

Тема - вечная: тема любви. Извечен конфликт: женщины всегда торопят с объяснением в любви, а мужчины боятся этого момента, стараются его оттянуть. В этом - комизм и трагизм положения. Хор делится в связи с конфликтом на две партии: на мужскую и женскую.

ВНЖ \nearrow $\frac{1}{2}$ Девочку в деве щадя,
с объяснениями юноша / медлил // **T³R⁴f**

НМ \nearrow $\frac{2}{2}$ И через семьдесят лет
молвил старухе: / люблю. \vee **T²R²mf**

НМ \nearrow $\frac{3}{3}$ Мальчика в муже щадя,
негодуя, / медлила дева \vee **T³R²p**

ВНЖ \nearrow $\frac{3}{3}$ И через семьдесят лет
// плюнула // старцу в лицо. \vee **T⁴R⁵f**

Итак, правая (ведущая) рука дирижирует объемом произнесения слов, темпом речи и характером произнесения (легато, стаккато), передает эмоциональную окрасченность речи. Левая - следит за силой и звуковысотным диапазоном (за усилением или уменьшением громкости речи, за движением голоса вверх и вниз по диапазону), подчеркивает энергию в силе и высоте звучания голоса, особенно в кульминационный момент исполнения произведения, указывает на движение речи к завершению.

Глава II

Способы создания партитуры для речевого хора



Выбрав репертуар для работы с речевым хором, режиссер-дирижер должен прежде всего начать с глубокого идейно-действенного анализа произведения. Это необходимо для того, чтобы определить функцию хора, ответить на простой вопрос: почему люди говорят хором? Следует осуществить логический анализ текста, определить все интонационные оттенки хора.

В соответствии с темой, идеей, конфликтом, жанром литературного материала возможно создать индивидуальную "оркестровку" произведения, зафиксировав всё в партитуре.

Только глубокий анализ произведения даст возможность режиссеру-дирижеру увлечь исполнителей своим замыслом, "скрепить" их художественно работанной "партитурой", подчинить своей воле, темпераменту, чувству, направить коллективное словесное действие к намеченной цели - к решению сверхзадачи.

В разработке оркестровки существует несколько художественных приемов. Их название, способ воплощения в большинстве своем заимствованы из музыкального жанра. Оркестровка - это итальянское слово (мы его чаще употребляем как *инструментовка*); оно означает "изложение музыки для исполнения её каким-либо составом оркестра или инструментальным ансамблем". Что же лежит в основе инструментовки? Композитор учитывает свойства различных музыкальных инструментов (их тембров, приемов звукоизвлечения, технических и динамических возможностей) и их сочетаний (всего оркестра в целом, его отдельных групп, соло и т. д.) для достижения наибольшей выразительности звучания.

В речевом хоре мы будем определять функции хора в каждом событии, и в соответствии с жанром, конфликтом и смыслом эпизода определять прием и его "окраску", вводить музыкальное сопровождение, звуковые эффекты, учитывать особенности звучания мужских и женских голосов для точного распределения выразительных средств в тексте произведения. Изучение индивидуальных исполнительских данных каждого участника речевого хора необходимо для введения солистов и создания для них партий, если этого требует замысел режиссера.

При каждом новом способе оркестровки один и тот же литературный материал приобретает иной оттенок выражения и нередко изменяет свой характер. Вы в этом сможете убедиться, воплощая комплекс упражнений в работе с речевым хором. Важнейшая худо-

жественная задача режиссера-дирижера состоит в выборе приемов, которые с наибольшей силой выявят драматургию произведения: главной технической проблемой является при этом достижение хорошей прослушиваемости голосов и правильного соотношения между 1-м и 2 (3)-м планами, что обеспечивает реальность и глубину звучания.

§1. Характеристика выразительных средств речевого хора

1. Разговорная мелодика - разновидность устной литературной речи, обслуживающая повседневное общедно-бытовое общение. Разговорная мелодика взаимодействует с разговорным стилем речи, наиболее полно отражая реальную бытовую речь. Мы уже говорили, что художественной речи присущ возвышенный стиль, поэтические сравнения, плавность и т. д. Когда необходима резкость, контраст, подчас грубость или вольность, приземленность, а может быть, издевка, тогда и вводится в художественную речь разговорная мелодика. Она может быть использована как прием создания комического.

Для примера возьмем отрывок из произведения Н. Заболоцкого "Искусство".

Функции хора: хор представляет собой группу театра, режиссер которой - максималист, ищет собственную тему в искусстве, но пока не может найти даже общего языка с актёрами.

Тема: Творческий поиск, поиск своего места в жизни.

Идея: Главное в искусстве - уметь самореализоваться и быть понятым другими.

Сверхзадача: Сумейте понять самого себя, для того чтобы вас поняли другие.

Конфликт: Уход от реального, когда желаемое выдается за действительное.

Сначала представляем авторский текст:

Человек, владыка планетъ,

Государь деревянного леса,

Император коровьего мяса,

Саваоф двухэтажного дома,-

Он и планетною правит,

Он и леса вырубают,

Он и корову зарежет,

А вымолвить слова не может.

Теперь предлагаем вариант "разбивки" на голоса:

Солист (режиссер) Человек, владыка планетъ,

Государь деревянного леса,

М (актеры) Император коровьего мяса,

Солист (режиссер) Саваоф двухэтажного дома,-

Он и планетною правит,

М (актеры) Он и леса вырубают,

Ж (актеры) Он и корову зарежет,

Все (актеры) А вымолвить слова не может.

Если речь режиссера-солиста возвышенна, даже пафосна, то у актёров, которые очень не довольны этим пафосом, так как разуверились в величии человека, речь бытовая, разговорная, как будто стихи превращаются в зарифмованную прозу. Для выражения ещё большего недовольства актёров режиссером, его оторванностью от жизни, введены ещё и восклицания "Ой! Ой! Ой!", несущие в себе издевку со стороны актёров над всем, о чем говорит режиссер, причем это восклицание - бормотание.

Солист: Человек, владыка планетъ, (хор: Ой! Ой! Ой!)

Государь деревянного леса, (хор: Ой! Ой! Ой!)

Разговорная мелодика - это прием улицы, ворвавшейся в искусство, в возвышенную речь.

2. Вокальная мелодика (с лат. - "гласный звук", "звучный", "певучий") - переход от речи к пению на основе увеличения объема звучания главных звуков. В "Сказке о Золотом петушке" А. С. Пушкина начало в голосоведении можно сделать в виде колокольного звона, оповещающего всех о происшедших событиях. Напомним текст:

Негде, в тридевятом царстве,

В тридесятном государстве

Жил-был славный царь Додон.

Смолоду был грозен он ...

ВЖ \nearrow ¹ Негде, $\overline{\hspace{1cm}}$ м-м-м-м (тянуть до следующего текста
mp \rightarrow *pp* ВЖ голосов)

СЖ \nearrow ² в триде- $\overline{\hspace{1cm}}$ м-м-м-м (тянуть до следующего текста
mp \rightarrow *pp* СЖ голосов)

ВЖ \nearrow ¹ -вятом $\overline{\hspace{1cm}}$ м-м-м-м (тянуть до следующего текста
mp \rightarrow *pp* ВЖ голосов)

НЖ \nearrow ³ царстве, $\overline{\hspace{1cm}}$ м-м-м-м (тянуть до следующего текста
mp \rightarrow *pp* НЖ голосов)

И таким образом продолжать весь текст, где обозначен прием вокальной мелодии в виде колокольного звона.

3. Звукоподражательная мелодика (ономатопея) - условная имитация звучаний окружающей действительности фонетическими средствами данного языка.

Вернемся вновь к стихотворению Н. Заболоцкого "Искусство".

Артисты пытаются помочь режиссеру выстроить сцену отрывка произведения в жанре "страшилок", считая что это увлечет зрителя. Познакомьтесь сначала с текстом.

*Дом, деревянная постройка,
Составленная, как кладбище деревьев,
Сложенная, как шалаши из трутов,
Словно беседка из мертвецов ...*

Мужской хор изображает напуганных людей, оказавшихся ночью в непогоду на кладбище. Женский хор

Удар колокола по силе звука идет от громкого к тихому ($\overline{\hspace{1cm}}$), так же должны звучать и гласные, на которые падает этот удар. По высоте звучания должно получиться трезвучие (мажорный аккорд), так как когда вступают несколько колоколов, то все они звучат в гармонии.

Прием вокальной мелодики прост для тех, кто имеет музыкальный слух и самое общее понятие о музыкальной грамоте.

Попробуйте пропеть "колоколами" этот текст:

ВЖ \nearrow ¹ Негде, $\overline{\hspace{1cm}}$ **СЖ** \nearrow ² в триде- $\overline{\hspace{1cm}}$ **НЖ** \nearrow ³ царстве,

ВЖ \nearrow ¹ В триде- $\overline{\hspace{1cm}}$ **СЖ** \nearrow ² -сятом $\overline{\hspace{1cm}}$ **НЖ** \nearrow ³ -дарстве,

ВЖ \nearrow ¹ Жил-был **СЖ** \nearrow ² славный $\overline{\hspace{1cm}}$ **ВЖ** \nearrow ¹ царь До- **НЖ** \nearrow ³ -дон.

1-2-3 $\overline{\hspace{1cm}}$
Смолоду был грозен он - н - н - н ...

Звук колокола не обрывается мгновенно, поэтому каждая из партий, пропев свою фразу, оставляет звук на звучании "м", а по силе - от *mezzoriano* до *piuissimo* (от "не очень тихо" до "очень тихо").

4. Речитатив (итал. "декламировать") - род вокальной музыки, приближенной к естественной речи при сохранении фиксированного музыкального строя и регулярной ритмики. При декламирании происходит общее повышение тона, изменяются тембровые оттенки, разница в силе между ударными и безударными гласными увеличивается. Так как этот прием основан на соединении художественного чтения и музыки (мелодекламации), то мелодика фразы строится в соответствии с музыкальной фразой.

Так, в произведении О. Мандельштама "Стихи к Наташе Штемпель" есть отрывок, который по содержанию и форме соответствует блюзовому музыке.

Наташа спит. Зефир летает

Вкруг гофрированных волос.

Для девушки, как всякий знает,

Сон утренний - источник слез.

Хор здесь выполняет функции соседней из коммунальной квартиры, которым всегда есть дело до чужой жизни. Хор постоянно комментирует чужие поступки, беря на себя функцию судьи.

Тема стихотворения - мечты девушки о любви.

Идея - любовь искать бесполезно, поиск приведет ко многим разочарованиям; это чувство само должно найти человека.

Сверхзадача: попытайтесь в себе сберечь ощущение любви, не растоптать его, иначе можно на всю жизнь остаться в душевном одиночестве.

Конфликт возникает не между хором и героиней, а внутри неё самой, так как слова хора - это внешнее выражение её внутреннего состояния. Внутри героини идет борьба между ожиданием большого, сильного чувства любви и страхом остаться одной, что и толкает её на необдуманные поступки. Забывается Наташа во снах и очень боится пробуждения, так как пробуждение "головомойку означает".

Сложно изобразить блюзовый ритм графически. Предлагаем вам самим попробовать соединить любой медленный блюз с текстом, чтобы получилась колыбельная песня. Мы же передадим ритм блюза с помощью объема звучания гласных (будьте внимательны к их длительностям), а также отметим повышение и понижение тона.

На - та - ша спи - и - ит. Зе - фир ле - та - ет.
Вкруг го - фри - ро - о - ова - анны - ых во - лос.
Для де - вуш - ки - и - и, как вся - кий зна - ет,
Сон утрен - ни - и - ий - и - исто - очник слез.

Чтобы яснее себе представить прием декламации, советуем почитать вслух под музыку стихи (быстрая, активная, маршевая музыка, то есть ритмичная - ближе к речитативу; лирическая, мягкая, возвышенная - к декламации и мелодекламации).

5. **Метризованный ритм** - ритм, построенный на периодических повторах групп ударных и безударных слогов. Повторы происходят с заданной последовательностью, частотой, которые определены смысловым заданием. В отличие от речитатива, при воплощении приема "метризованный ритм" мелодика речи, темпоритм подчиняются стихотворному метру, мелодике стиха. Концы стиховых периодов отмечаются регулярными паузами пропорциональной длительности, усиливается общий тип "перечислительной" интонации, как бы объединяющей строки. При членении стихотворного периода (строка, двухстишие, четверостишие) в середине его голос обычно повышается, в конце понижается; внутри строки на слабоударных стопах голос повышается, на сильно-ударных - понижается. Опасность использования приема "метризованный ритм" состоит в том, что, по замечанию К. С. Станиславского, может возникнуть "зуботычина", когда главенствует ритм, но непонятно содержание. Поэтому обращаем ваше внимание на логику, четкое определение главных и второстепенных слов, а также интонацию, она соответствует законам интонирования русской речи (понимание тона на главном слове).

Приведем пример текста для работы с приемом метризованного ритма.

Да здравствуют музы, да здравствует разум!

Да здравствует музыка, свет и тепло!

Да здравствует Диккенс, да здравствует кукля!

Да здравствует Ленин сверчок, да герань!

Какая-то брянь ...

Т. Кибилов.

Для того чтобы понять, почему используется этот прием, необходимо разобрать произведение.

Функции хора: Хор представляет толпу, народ, который доволен тем, что имеет, и не желает никаких перемен (вдруг будет ещё хуже).

Тема: Смысл жизни.

Идея: Если нет в жизни цели, к которой должен стремиться человек, то жизнь становится бессмысленной, ненужной.

Сверхзадача: не старайтесь найти смысл жизни в быту, так как смысл жизни - это движущая сила быта, их тождество приводит к разочарованию.

Конфликт проявляется в явном антагонизме между хором и героем, когда с одной стороны - слепое доверие тем, что есть, а с другой - неудовлетворенность настоящим, но растерянность перед будущим.

По месту действия, по форме воплощений этот отрывок напоминает современные дискотеки, когда музыкант со сцены кричит фразу, а толпа внизу ему вторит (размер данного стихотворения - четырёхстопный амфибрахий ∪ / ∪).

СМ	Да здравствуют	музы
ВЖ	Музы!	Музы!
СМ	Да здравствует	разум
ВМ	Разум!	Разум!
СМ	Да здравствует	музыка, свет и тепло!
ВЖ	Да здравствует	музыка, свет и тепло!

СМ	Да здравствует Диккенс, /
ВЖ	Диккенс /! Диккенс /!
СМ	Да здравствует Кухня /!
ВЖ	Кухня /! Кухня /!
СМ	Да здравствует Лэнкин / сверчок, да / герань!
Солист	Какая-то дрянь ...

В данный прием вполне можно ввести шумовые эффекты: удары в ритм ногами об пол, удары кулаком о кисть руки или удары рукой по бедру и т. д. для большего эмоционально-физического подъёма.

6. **Лейтмотив** (с нем. "ведущий мотив") - преобладающее настроение, главная тема, основной идейный и эмоциональный тон произведения. В более узком значении - образ или оборот художественной речи, повторяющийся в художественном произведении как момент постоянной характеристики героя, переживания или ситуации; например, лейтмотив в "Вишневом саде" А. П. Чехова - отдельный звук допнувшей струны. В процессе повторения и варьирования лейтмотив обрывает ассоциациями, обретая особую идейную, символическую углубленность. Помимо образных возможны *звуковые, ритмические и интонационные лейтмотивы*.

Вернемся к произведению С. Черного "Колыбельная". Лейтмотивом в нем является фраза, исполняемая женскими голосами: "Мать уехала в Париж" - так как именно из-за этого поступка и изменилась жизнь

героя. Фраза эта воплощается с помощью звукоподражательной мелодики, передающей стук колес поезда (по принципу разобранного нами слова "Париж"). Но если в первом случае хор изображал начало движения поезда, то в данном случае фраза должна ассоциироваться с быстрым движением поезда.

Ma - ma - ma - мать уехала в Париж!

Фраза идет на фоне текста солиста:

Ж Ma - ma - ma - мать уехала в Париж! (2 раза)

Солист С нами скучно, мать права!

Новый - гладок как Бова,

Новый - гладок и богат,

С ним не скучно.

Так-то брат!

Ж хор повторяет фразу (ритм речи солиста и хор должен совпадать Т³)

7. **Имитация** (с-лат. - "подражание", "копия") - один из древнейших элементов многоголосия. Повторение голосом мелодии текста, непосредственно перед тем исполненной другим голосом. Единство обеспечивает интонационной, тембральной общностью голосов. Имитации бывают:

- а) строгие - полное копирование предыдущей партии;
- б) свободные - преобразованные с помощью увеличения, смены задачи.

Данный прием разберем на материале произведения Феокрита (поэзия Древней Эллады и Рима):

*От века создал бог различными по нраву
Всех женщин. Так, одну он создал из свиных
Длиннощетиистой. У ней всегда все в доме
Неубранным лежит, валяясь на полу.
Сама ж, немывтая, в нестиранных одеждах
Сидит в грязи, жирея с каждым днем.*

Функции хора: Хор состоит из двух противоборствующих сторон: мужской и женской. Женщины требуют к себе повышенного внимания, обожествления, любви, считая, что женщина - это украшение в жизни мужчины, а не его раба. Возмущенные мужчины доказывают, что место женщины - кухня.

Тема: Взаимоотношения мужчин и женщин в быту.
Идея: Конфликтная ситуация в семье возникает тогда, когда каждый прислушивается к себе, будучи глухим по отношению к партнеру.

Сверхзадача: умейте отстаивать себя, но не в ущерб любимому человеку, не подавляя его.

Конфликт между различными взглядами на жизнь мужчин и женщин.

В качестве приема возьмем свободную имитацию, когда женский хор повторяет каждую фразу мужского хора, но с другим смыслом. Мужчины высмеивают некоторые женские качества, возмущаются, даже ругаются. Женщины пытаются оправдаться, высказывают обиду, удивляются, как можно так грубо обращаться с ними.

Задача	
Досада на небодуманный поступок бога.	М От века создал бог различными по нраву Всех женщин.
Гордость за женский род.	Ж От века создал бог различными по нраву Всех женщин.
Издеваются над женским самолюбием.	М Так, одну он создал от свиных Длиннощетиистой.
Переспрашивают, не ослышались ли они (?)	Ж Свиных длиннощетиистой?
Обвиняют в лени и неряшливости.	М У ней всегда все в доме Неубранным стоит, валяясь на полу. Сама ж, немывтая, Сидит в грязи, жирея с каждым днем.
Обиделись на грубое обращение.	Ж Сидит в грязи, жирея с каждым днем.

Продолжим работу над этим же произведением, но возьмем другой отрывок и второй способ имитации - строгий.

Та богом создана из моря. У неё

Двоякий нрав. Порой она смеется звонко,

И, глядя на неё, всяк скажет с похвалой:

"Бесспорно, женщины и лучше и красивей,

Чем эта женщина, ты в мире не найдешь".

Порой же она для взора невыносна.

Женский хор, не чувствуя провокации со стороны мужской партии, вторит ей, так как слова, сказанные мужчинами, совпадают с мнением женщин о себе самих.

		Задача
М	Та богом создана из моря.	Восхищение создателем женщин.
Ж	Та богом создана из моря.	Восхищаются метафорой.
М	У неё Деякий нрав. Порой она смеется звонко,	Найти положительные качества характера женщины.
Ж	Порой она смеется звонко,	Восхвалить данное качество характера.
М	И, глядя на нее, всяк скажет с похвалой: "Бесспорно, женщины и лучше и красивей, Чем эта женщина, ты в мире не найдешь".	Примирение с женщинами.
Ж	"Бесспорно, женщины и лучше и красивей, Чем эта женщина, ты в мире не найдешь".	Примирение с мужчинами.
Ж	Порою же она для взора невыносима.	Оборвать речь женского хора, прекратить разговор.

8. Эхо (с греч. - "звук", "отголосок") - в Древней Греции существовал миф о нимфе Эхо (божество, олицетворяющее силы и явления природы). От мук неразделённой любви к Нарциссу она высохла так, что

от неё остался лишь один голос. Другой миф повествует о проклятии богиней Герой, женой Зевса, нимфы Эхо (за что - трудно сказать). Проклятие было ужасным: нимфа не могла заговорить первой и на все вопросы отвечала лишь повторением последних слов, произнесенных другими (проклятие, ведущее к одиночеству).

Второй миф более печальный, чем первый, но он более подходит для раскрытия приема "Эхо". Эффект эха учитывался при постройке античных театров: для его создания под скамьями для зрителей помещались полые медные сосуды. Прием "эхо" похож на имитацию, но текст повторяется не полностью, а только конец фразы, слова или последний звук. Прием "эхо" - это всегда строгая имитация, по темпоритму - от медленного к быстрому, а по силе звука - от громкого к тихому, так как звук и четкость повтора у природного эха постепенно гаснут.

Обычно хор делит на столько партий, сколько повторов необходимо сделать. Каждая партия чуть зашагивает, "наступает" началом своего текста на конец текста предыдущей партии, чтобы был почти слитный звук от приема "эхо".

Вновь поработаем над стихотворением О. Мандельштама "Стихи к Наташе Штемпель".

Пришла Наташа... Где была?

Небось не ела, не пила.

И чуёт мать, черна как ночь:

Вином и луком паснет дочь.

ff

Все И чувствует мать, черна как ночь: **T₁**
Вином и луком пахнет дочь.

НМ Ночь - дочь ... **T₂**

СМ Ночь - дочь ... **T₃**

ВМ Ночь - дочь ... **T₄**

НЖ Дочь - дочь ... **T₅**

СЖ Дочь - дочь ... **T₅** *pp*

Главное в приеме "эхо" - создать иллюзию улетающего вдаль и пропадающего где-то за горизонтом звука.

9. Кводлибет (с лат. - "что угодно") - шуточная музыкальная пьеса, объединяющая несколько песенных мелодий. Повторяясь многократно, каждая из мелодий в какой-то момент становится главенствующей, выделяясь на фоне других. Соединение мелодий может быть одновременным или последовательным.

Кводлибет, как прием в речевом хоре, может быть использован в начале литературной композиции или в конце, когда все произведения собираются воедино, как многотомное высказывание, как оценка событий с различных точек зрения. Этот прием возможен и в одном произведении, но тогда основные фразы "собираются" вместе, причем, так как это и юмористический прием, текст может возникнуть вне логики, как образ давно прошедших событий неожиданно возникает в голове, как промелькнувшая в памяти картина какого-то мгновения из жизни.

Напомним, что хор - это вездесущие соседи, и прием "эхо" должен изобразить, как сплетня разлетается по всей коммунальной квартире.

НМ Пришла Наташа ... **T₁** *mp*

СМ Пришла Наташа ... **T₂** *mp*

ВМ Шла Наташа ... **T₃** *p*

НЖ Наташа ... **T₄** *p*

СЖ Таша ... **T₅** *pp*

Все Где была?

НМ Небось не ела, **T₂** *mf*

СМ Не ела ... **T₃**

ВМ Не ела ... **T₄**

НЖ Не ела ... **T₅**

СЖ Не ела ... **T₆** *pp*

НМ Не пила? **T₁** *mp*

СМ Пила ... **T₂**

ВМ Пила ... **T₃**

НЖ Пила ... **T₄**

СЖ Ла - ла - ла ... **T₅** *pp*

Вот, например, начало композиции о любви "Рондо XX": Одновременно звучат четыре партии хора, каждая со своим текстом. Главная мысль подчеркнута одной чертой.

1. **Солист** Пока не поздно, дай же мне ответ,
 Молю тебя униженно и слезно,
 Далекая, смотрящая мимозно:
Да или нет? Ответь - да или нет?

(И. Северянин. "Рондо XX")

2. **М** Это было в провинции, в страшной глуши.
Я имел для души
Дантистку
 С телом белее известки и мела,
 А для тела -
 Модистку
 С удивительно нежной душой.

(С. Черный. "Ошибка")

3. **ВЖ** Бобзоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
 Лиэээй - пелся облик.

(В. Хлебников)

4. **НЖ** Старинная сказка! Но вечно
Останется новой она:

И лучше б на свет не родился
 Тот, с кем она сбывается должна!

(Г. Гейне)

В определенный момент более громко начинает звучать 2-я партия, произнося только одну, главную фразу (подчеркнута одной чертой), и продолжает чтение стихотворения дальше, но уже очень тихо; в это время громче звучит основная фраза 3-й партии, затем - первая, четвертая.

Получается, на фоне общего гула голосов, следующий текст:

2-я партия Это было в провинции, в страшной глуши.

Я имел для души

Дантистку

3-я партия Бобзоби пелись губы,

Вээоми пелись взоры,

1-я партия Далекая, смотрящая мимозно:

Да или нет? Ответь - да или нет?

4-я партия Старинная сказка! Но вечно

Останется новой она...

По отрывкам читается тема всей композиции, задается шутливый тон повествования, показан своеобразный kaleidoscope чувств, взаимоотношений.

10. **Цепочка** - прием, означающий постепенный подхват последующего текста новыми голосами со звучанием всех предыдущих голосов. С помощью этого приема вы можете передать, как постепенно всех охватывает общее чувство или распространяется новость. Этим приемом можно показать нарастающую мощь какого-то события. Цепочка может иметь и

обратный ход: от общего звучания голосов к одному голосу, когда постепенно одна за другой партии перестают звучать. Подхват текста может осуществляться с прибавлением по одному голосу или группой голосов, в зависимости от количества участников репевного хора.

Например, в стихотворении Р. Бернса "Когда со всей округи фей ..." описывается гадание девушки на жениха с помощью орехов. Смысл гадания: орехи нагревают, и они начинают выпрыгивать из костра (каждому ореху дано имя парня). Вокруг огня сидят девушки: орех, упавший к ногам девушки, определяет её судьбу. Прием "цепочка" передает зрителю напряженный момент, когда процесс гадания постепенно "гипнотизирует" девушек, объединяет их внимание, заставляя стогать от нетерпения, нагнетая к финалу гадания их нервы до предела.

Орехов бабка принесла,

Всех щедро оделяет,

Теперь орех в огне костра

Судьбу определяет:

Одни лежат рядком, колясь,

Потрескивают тихо,

Другие, словно возгордятся,

Внезапно в небо лизно

Летят в ту ночь.

Участвуют в хоре только женские голоса, каждую строчку подхватывает разное количество голосов. Напряжение передается с помощью темпоритма и силы звука.

1-й голос	Орехов бабка принесла,	T₁P₃ pp
2-й голос (с продолжением звучания 1-го голоса)	Всех щедро оделяет,	T₂T₃
3-й и 4-й голоса (со звучанием 1-го и 2-го)	Теперь орех в огне костра Судьбу определяет:	T₃T₃
5, 6, 7-й голоса (со звучанием с 1-го по 4-й)	Одни лежат рядком, колясь,	
8-й и 9-й голоса (со звучанием с 1-го по 7-й)	Потрескивают тихо,	
10, 11, 12, 13-й голоса (со звучанием с 1-го по 9-й)	Другие, словно возгордятся,	T₄P₄
Все (с 1-го по 20-й голос)	Внезапно в небо лизно	T₅P₅
Все	Летят	T₁P₅ mp
С 1-го по 10-й голос	в ту	p
С 1-го по 3-й голос	но - о - очь - чь - чь . . .	pp

Если количество участников речевого хора не более десяти человек, значит, подхватывать "цепочку" могут по 1-2 голоса. Как вы должны были заметить, в конце отрывка дан прием обратной "цепочки", передающей ожидание, когда человек замирает, не в силах говорить.

1.1. **Полифония** (греч. - "многоголосный звук") - вид многоголосия, представляющий собой сочетание и од-

новременное звучание двух и более мелодий, в ре-чевом хоре - двух или более текстов. Для полифонии характерно следующее: *равноправие голосов* (все они поочередно оказываются ведущими при проведении темы), *текущность* (несовпадение в разных голосах конца фразы, цезур, акцентов).

Основные виды: *параллельный* - мелодия главного голоса дублируется в кварту или квинту (благозвучие); *свободный* - использование противоположного и косвенного моноритмического движения голосов (диссонанс); *мелзматический* - на один звук главного голоса приходится несколько звуков контрапункта; *метризованный* - 2-х, 3-х или 4-х-голосный с контрапунктирующими главному голосу голосами.

Прием "полифония" разберем на произведении И. Северянина "Чары Лючинь".

Лючинь печальная

Так чутко чувствую
читала вечером ручьи́сто-вкрадчи́во,

журча́щий вычу́рно чу́жой ей пла́ч,
И в челове́честве т́я

не́что ве́чное, че́м чу́шь Божка́ччио,
От ча́р отча́ня́я,

кру́чинно - сту́чная, ча́ час уда́ч.

Че́м, - ча́йка че́ткая,
- в ча́сы беспече́ные ме́чтой пре́чистойо
Отли́чно-че́стная

Лю́чинь се́рдечная ле́чила ча́д,
Поро́чных вы́скочек?

Кори́чне-глетче́рно кри́чит лу́чистое
В ка́чалке алчу́щей

Мо́лчание ча́хлое, вла́ча волча́т.

В работе участвуют все голоса речевого хора, с преобладанием **ВЖ** голосов и **НМ**. В начале произведения используем прием *равноправия* голосов.

Все

Все + Лючинь печальная читала, вечером ручьи́сто-вкрадчи́во, **pp**

ВЖ mp Так чутко чувствую журча́щий вычу́рно чу́жой ей пла́ч, **pp**
И в челове́честве т́я не́что ве́чное, че́м чу́шь Божка́ччио,

Все +

НМ mp От ча́р отча́ня́я, кру́чинно-сту́чная, ча́ час уда́ч. **pp**

Продолжая работу над этим же стихотворением, вводим прием текучести голосов, когда ведущие партии рушат темпоритм произведения, отставая или обгоняя хор. В конце произведения (в нашем варианте) прием полифонии переходит в *унисон*, то есть в один общий звук, совпадающий по высоте звучания, так называемый "нулевой интервал", по темпоритму, способствуя объединению хора.

Все + Чем, - чайка четкая, - в часы беспечные мечтой пречистойо **T₂ mp**

ВЖ Отлично-честная Лючинь сердечная лечила чад,
Порочных выскочек? **T₄ f**

Все + Коричне-глетчерно кричит лучистое **T₂ mp**

НМ В качалке алчущей молчанье чахлое, **T₁ f**

Все (унисон) **T₁ pp**
молчанье чахлое, влача волчат.

Полифония дает возможность создать ощущение бунтарства, вырвавшегося из массы голоса, может обострить конфликт; унисон делает хор единым, но более близким. Полифоническое звучание возможно и без индивидуализации какого-либо голоса, тогда хор становится многоголосным монолитом, это и называется *многоголосием*, которое отмечается зависимостью звуков как в последовательности, так и в одновременности, сочетанием двух или нескольких голосов. В зависимости от вышейзложенных качеств для инструментовки подбирается многоголосный способ воспроизведения или унисон.

Все (многоголос.) Чернела, чавкая чумазой нечистью, ночь

Все (унисон) бесконечная.

12. Контрапункт (лат. - "точка против точки") - одновременное сочетание двух и более самостоятельных мелодических линий, текстов в разных голосах. Это взаимодействие развитых и автономно движущихся мелодий, их согласование по высоте, по времени (метроритмическое), соотнесение по сходству или контрасту.

Возьмем в качестве примера использования контрапункта стихотворение С. Черного "Ошибка" (мы уже работали с ним). Рассмотрим соотнесение по сходству в разных партиях. Они должны выдерживать ритм стихотворения, силу звука. По знаку дирижера текст повторяется сначала, но по силе звука выделяется тот голос, который должен быть более четко услышан зрителем.

*Десять лет пролетело,
Теперь я большой . . .
Так мне горько и стыдно
И жестоко обидно:
Ах, зачем прозвевал я в дантистке
Прекрасное тело . . .*

Данную партию исполняет мужской хор, говорить начинают все голоса одновременно:

ВМ	<i>Десять лет пролетело,</i>	T₂ f	} повторить 3 раза
	<i>Теперь я большой . . .</i>		
НМ	<i>Так мне горько и стыдно</i>	T₂ f	
СМ	<i>И жестоко обидно: Ах, зачем прозвевал я в дантистке Прекрасное тело . . .</i>	T₂ f	

После трехразового повтора текст продолжает звучать, на его фоне каждая группа голосов становится ведущей за счет увеличения силы звука. После солирования группа продолжает повторять свой текст, имитируя звук.

ВМ	<i>Десять лет пролетело,</i>	T₂ ff	} говорят все вместе
	<i>Теперь я большой . . .</i>		
НМ	<i>Так мне горько и стыдно</i>	T₂ f	
СМ	<i>Ах, зачем прозвевал я в дантистке Прекрасное тело . . .</i>	T₂ f	

- BM** Десять лет пролетело,
Теперь я большой . . . $T_2 \text{ mp}$
- HM** Так мне горько и стыдно
И жестоко обидно: $T_2 \text{ ff}$
- CM** Ах, зачем прозевал я в дантистке
Прекрасное тело . . . $T_2 \text{ mf}$

- BM** Десять лет пролетело,
Теперь я большой . . . $T_2 \text{ mf}$
- HM** Так мне горько и стыдно
И жестоко обидно:
- CM** Ах, зачем прозевал я в дантистке
Прекрасное тело . . . $T_2 \text{ ff}$

Завершаем этот отрывок вновь приемом контрапункта, но с помощью соотнесения по контрасту. Обратите внимание: теперь в партитуре меняется темп речи, сила звука у всех голосов одинаковая, все голоса (ещё раз повторяем) звучат **одновременно**.

- BM** Десять лет пролетело,
Теперь я большой . . . $T_5 \underline{\underline{f}}$
- HM** Так мне горько и стыдно
И жестоко обидно: $T_3 \text{ f}$
- CM** Ах, зачем прозевал я в дантистке
Прекрасное тело . . . $T_1 \underline{\underline{f}}$

В зависимости от темпа речи количество повторов у каждого голоса будет разным. Распределение темпа зависит от характера каждой из партий: **BM** - это

большие мальчики, капризные, избалованные; **HM** - мужчины, любящие заниматься самобичеванием, постоянно неудовлетворенные собой, ворчуньи; **CM** - лодыжи, которым всегда мало любви, стремящиеся к любовным победам.

13. **Канон** (с греч. - "прут", "линейка", "правило", "образец") - музыкальная полифоническая форма, основанная на технике последовательно проводимой имитации, при которой мелодия в каждом имитирующем голосе выступает до того, как она закончилась в другом голосе. Начинаящий голос канонической имитации называется *пропостой*, имитирующие - *риспостами*.

Пропоста (с итал. - "предложение") при окончании изложения имитируемого материала получает свободное продолжение или *паузирует*, в бесконечных канонах пропоста возвращается к своему началу.

В **риспосте** (с итал. - "ответ", "возражение") возможны увеличение, уменьшение, обращение, возвратное движение.

Уменьшение - это воспроизведение ритмической фигуры длительностями, которые в 1,5 - 2 - 3 и т. д. раза меньше, чем в пропосте.

Увеличение - воспроизведение мелодии, мотива, ритмической фигуры длительностями, в 1,5 - 2 - 3 раза и т. д. большими, чем длительности основного вида.

Всё зависит от поставленной задачи: если, например, хор нетерпеливо ждет продолжения рассказа,

подгоняя рассказчика (голоса пропосты), то возможно использование уменьшенной респосты; если хор обдумывает сказанное или сомневается, то канонировать может с увеличением респосты.

Под *обращением* понимается перестановка звука, когда нижний звук становится вершиной и наоборот, в речевом хоре эта респоста характеризуется изменением логических центров в тексте (выражение недоумения, непонимания, издевки).

Возвратное движение - это воспроизведение ритмического рисунка, мелодии от конца к началу (причем, передающий состояние хаоса, умышленного разногласия респосты с пропостой).

Канон делится на два вида: *конечный*, когда все вступающие голоса заканчивают фразу основного голоса, и *бесконечный* - проходящий к своему началу. Бесконечный канон создает атмосферу безысходности или надвигающейся опасности, или, наоборот - бесконечного веселья, готовящегося сюрприза, то есть многократный повтор соответствует какому-либо событию, протяженному во времени.

Вновь возвращаемся к стихотворению И. Северянина "Рондо XX":

Ты вдалеке. Жизнь превратилась в бред.
И молния, и гром грохочет грозно
И так давно. И так десятки лет...
Ты вдалеке, но ты со мною грёзно.
Дай отклик мне, пока я не скелет,
Пока не поздно!

Функции хора: Хор - это сочувствующие влюбленному молодому человеку люди, которые считают, что могут помочь ему разобратся с любовью, грубо вмешиваясь во взаимоотношения героя с избранницей.

Тема: Безответная любовь.

Идея: Какие бы ухищрения человек не использовал, пытаясь завоевать любимую (жалобы, угрозы, разговоры, обман и т. д.), всё бесполезно, если в ней нет ответного чувства.

Сверхзадача: Пытайтесь завоевать сердце любимого человека, но собственными достойными поступками, а не с помощью других людей.

Как же исполняется канон?

Разделим хор на голоса: солист, ВЖ, НЖ, М. Начинает говорить солист, на определенном слове вступают ВЖ, затем на определенном слове уже ВЖ вступают НЖ, далее аналогично на определенном слове НЖ подхватывают текст М. Вначале попробуем канон, когда пропоста (голос солиста) *паузирует* в конце строки, дожидаясь окончания текста хора вплоть до М, - *конечный* канон.

Солист Ты вдалеке. Жизнь превратилась в бред. T₂ f

ВЖ Ты вдалеке. Жизнь превратилась в бред. mf

НЖ Ты вдалеке. Жизнь превратилась в бред. mp

М Ты вдалеке. Жизнь превратилась в бред. p

По этому же принципу делается и вторая строка, и третья и т. д.

Солист И молния, и гром грохочет грозно, $T_2 f$
 ВЖ И молния, и гром грохочет грозно, mf
 НЖ И молния, и гром грохочет грозно, mp
 М И молния, и гром грохочет грозно, p

Солист И так давно. И так десятки лет... $T_2 f$
 ВЖ И так давно. И так десятки лет... mf
 НЖ И так давно. И так десятки лет... mp
 М И так давно. И так десятки лет... p

Солист Ты вдалеке, но ты со мною грёзно. $T_2 f$
 ВЖ Ты вдалеке, но ты со мною грёзно. mf
 НЖ Ты вдалеке, но ты со мною грёзно. mp
 М Ты вдалеке, но ты со мною грёзно. p

С-т Дай отклик мне, пока я не скелет! Пока не поздно! $T_2 f$
 ВЖ Дай отклик мне, пока я не скелет! Пока не поздно! mf
 НЖ Дай отклик мне, пока я не скелет! Пока не поздно! mp
 М Дай отклик мне, пока я не скелет! Пока не поздно! p

Бесконечный канон воспроизводится так же, но пропоста не должна паузировать в конце строки, солист просто продолжает свой текст от строки к строке, повторяя вновь и вновь сначала до конца отрывок столько раз, сколько это необходимо дирижеру. Риспоста, сохраняя ритм и силу звука, следует за солистом. Мы не будем вновь расписывать текст.

Графически бесконечный канон изображается так же, поэтому нужно вернуться к вышеизложенной партии и повторить этот текст 3-4 раза, используя бесконечный канон.

Выполнив это задание, поработайте над различными приёмами риспосты на основе *конечного* канона. Партию используйте эту же. Увеличение и уменьшение риспосты - более простой прием, в партии изменяется темп речи. Сложнее с приёмами "обращение" и "возвратное движение". Поэтому графически изображать увеличение и уменьшение риспосты не имеет смысла (партитура останется прежней, изменятся только знаки $T : T_2$ на T_1 , если увеличение, и T_2 на $T_{3,4}$, если уменьшение).

Определимся только с обращением и возвратным движением.

При *обращении*, оставив предыдущую графику партии, отметим только иные логические центры в партиях риспосты. Чтобы сконцентрировать ваше внимание на главных и второстепенных словах, на каждый голос распишем индивидуальную партию. Поработав с каждой партией отдельно, объединим всё в **конечный** канон с *обращением* в риспосте.

Солист Ты вдалеке. Жизнь превратилась в бред.

И молния, и гром грохочет грозно

И так давно. И так десятки лет...

Ты вдалеке, но ты со мною грёзно.

Дай отклик мне, пока я не скелет,

Пока не поздно!...

ВЖ Ты вдалеке. Жизнь превратилась в бред.
 И молния, и гром грохочет грозно
 И так давно. И так десятки лет...
 Ты вдалеке, но ты со мною грёзно.
 Дай отклик мне, пока я не скелет,
 Пока не поздно!...

НЖ Ты вдалеке. Жизнь превратилась в бред.
 И молния, и гром грохочет грозно
 И так давно. И так десятки лет...
 Ты вдалеке, но ты со мною грёзно.
 Дай отклик мне, пока я не скелет,
 Пока не поздно!...

М Ты вдалеке. Жизнь превратилась в бред.
 И молния, и гром грохочет грозно
 И так давно. И так десятки лет...
 Ты вдалеке, но ты со мною грёзно.
 Дай отклик мне, пока я не скелет,
 Пока не поздно!...

При возвратном движении респосты текст читается с последней строчки, вступают голоса так же по принципу канона, но сигналом для вступления ВЖ является фраза солиста "Ты вдалеке", а для партии НЖ и М - фраза ВЖ "Дай отклик мне!", в конце всех партий произносится фраза "Пока не поздно!"

Солист Ты вдалеке. Жизнь превратилась в бред.

ВЖ Дай отклик мне, пока я не скелет,

НЖ Дай отклик мне, пока я не скелет,

М Дай отклик мне, пока я не скелет.

Солист И молния, и гром грохочет грозно,
 Ты вдалеке, но ты со мною грёзно.
 Ты вдалеке, но ты со мною грёзно.
 Ты вдалеке, но ты со мною грёзно.

Солист И так давно. И так десятки лет...

ВЖ И так давно. И так десятки лет...

НЖ И так давно. И так десятки лет...

М И так давно. И так десятки лет...

Солист Ты вдалеке, но ты со мною грёзно.

ВЖ И молния, и гром грохочет грозно,

НЖ И молния, и гром грохочет грозно,

М И молния, и гром грохочет грозно.

Солист Дай отклик мне, пока я не скелет,

ВЖ Ты вдалеке. Жизнь превратилась в бред

НЖ Ты вдалеке. Жизнь превратилась в бред.

М Ты вдалеке. Жизнь превратилась в бред.

Солист Пока не поздно!...

ВЖ Пока не поздно!...

НЖ Пока не поздно!...

М Пока не поздно!...

14. **Фугато** (с итал. - "подобно фуге", "бег", "бегство", "быстрое течение") - полифоническая форма, содержащая имитационное экспонирование индивидуализированной темы и её дальнейшее проведение в разных голосах. В речевом хоре фугато реализуется через подтекст с помощью различных задач, поставленных режиссером-дирижером перед каждой партией.

Слянные мечты, но бьются розно

У нас сердца: тускнеет в небе свет . . .

О, дай мне отзвук, отзвук, свой . . .

Привет, пока не поздно . . .

(И. Северянин. "Рондо XX")

Разбивка на голоса остается прежней (см. "Канон"); распределим задачи:

Солист - прощание с жизнью;

ВЖ - остановить надвигающееся самоубийство героя;

НЖ - издевка, подтрунивание над слабохарактерностью героя, высмеивание его страданий;

М - угрожают возлюбленной героя, шантажируя его возможным самоубийством.

Попробуйте теперь, соблюдая поставленные задачи, прочитайте хором представленный отрывок, памятуя о том, что темпоритм и сила звука у всех партий совпадают.

§2. Тренировочные упражнения для работы с речевым хором

Вы ознакомились со всеми выразительными средствами написания партитуры для речевого хора, воспроизвели все приёмы дирижирования, осталось дело за малым - подчинить себе хор, чтобы он ощущал все нюансы вашей инструментовки, чтобы прочувствовал ваш замысел, чтобы стал монолитным коллективом, чтобы ваши руки были для хора путеводной звездой в бесконечном пространстве партитуры. Для этого и существует комплекс упражнений, воспитывающий внимание хора, подчиняющий его воле режиссера - дирижера. Тренироваться будем на некоторых примерах дирижирования, взяв в качестве литературной основы отрывок из произведения Б. Пастернака "Вальс с чертовщиной".

Только слышу польку вдали,

Кажется, вижу в замочную скважину:

Лампы задули, сдвинули стулья,

Пчелками кверху порх фритили,

Масок и ряженных движется улей,

Это за целкой ёлку зажгли.

Упражнение № 1. Работа над "объемностью" звучания слов.

Продиржируйте три варианта текста, обращая внимание на различный объем слов в каждом из вариантов, добейтесь полного подчинения хора вашей руке.

1. Только слышу польку вдали.
2. Только слышу польку вдали.
3. Только слышу польку вдали.

Добавим ещё одну строчку к стихотворению:

1. Кажётся, вижу в замочную скважину.
2. Кажется, вижу в замочную скважину.
3. Кажётся, вижу в замочную скважину.

На тренировочных текстах мы не следим за логической речью, главная задача - резко *менять объем звучания слов*, чтобы довести до автоматизма подчинение хора дирижерским знакам.

1. Лампы задули, сдвинули стулья.
Пчелками кверху порх фитили.
2. Лампы задули, сдвинули стулья.
Пчелками кверху порх фитили.
3. Лампы задули, сдвинули стулья.
Пчелками кверху порх фитили.

Последние две строчки отрывка из стихотворения продирижируйте сами, заранее не готовясь, а импровизируя по ходу воспроизведения текста речевым хором.

Вернемся к началу стихотворения и продирижируем его полностью (сначала - по предложенной партитуре, затем можете придумать партитуру сами). Повторять текст необходимо столько раз, пока не добьетесь полного подчинения хора, который должен быть очень внимателен: хор должен молниеносно подхватывать и воплощать все знаки дирижера.

- Только слышу польку вдали,
Кажется, вижу в замочную скважину:
Лампы задули, сдвинули стулья,
Пчелками кверху порх фитили.
Масок и ряженых движется улей,
Это за щелкой ёлку зажгли.

На примере следующего отрывка из этого же произведения поработаем над паузами в речи, а также над характером произнесения текста.

- В этой злобещей сладкой тайге
Люди и вещи на равной ноге.
Этого бора вкусный цуккат
К шалок разбору реут нарасхват.
Душно от лакомств. Ёлка в поту
Клеем и лаком пьет темноту.

Упражнение № 2. Работа над паузами в речи.

Продирижируйте три варианта одного и того же текста, обращая внимание на расположение пауз в строках.

1. В этой зловещей сладкой тайге V
Люди и вещи V на равной V ноге. V
Этого бора V вкусный цукат V
К шапок разбору V рвут нарасхват. V
Душно от / лакомств. V Ёлка / в поту /
Клеем и лаком / пьёт темноту.
2. В этой // зловещей // сладкой тайге //
Люди и вещи // на равной ноге. V
Этого V бора V вкусный цукат V
К шапок разбору V рвут // нарасхват. // //
Душно // от лакомств. // Ёлка в поту /
Клеем и лаком V пьёт темноту.
3. В этой V зловещей / сладкой / тайге /
Люди / и вещи / на равной ноге. /
Этого бора вкусный V цукат V
К шапок V разбору V рвут / нарасхват. V
Душно от лакомств. Ёлка в поту V
Клеем и лаком пьёт // темноту.

Соедините теперь текст, соблюдая одновременно объем звучания слов и паузы в строке.

В этой зловещей сладкой тайге V
Люди V и вещи V на равной ноге. V
Этого бора вкусный цукат V
К шапок разбору V рвут нарасхват. V
Душно от лакомств. / Ёлка в поту /
Клеем и лаком // пьёт темноту.

Упражнение № 3. Работа над характером произнесения текста.

Так как характер произнесения текста находится в большой зависимости от объема звучания слов и пауз в речи, то разберем только одну партию, передающую характер произнесения текста. Но вначале, ради тренировки, продирижируйте одну и ту же фразу в трёх вариантах.

1. В этой зловещей сладкой тайге
Люди и вещи на равной ноге.
2. В этой зловещей сладкой тайге
Люди и вещи на равной ноге.
3. В этой зловещей сладкой тайге
Люди и вещи на равной ноге.

Освоив этот прием, соберите воедино объем звучания слов, паузы и характер произнесения текста.

В этой зловещей сладкой тайге V
Люди V и вещи V на равной ноге. V
Этого бора вкусный цукат V
К шапок разбору V рвут нарасхват. V
Душно от лакомств. / Ёлка в поту /
Клеем и лаком // пьёт темноту.

Упражнение № 4. Работа над звуковысотным диапазоном.

Возьмем следующий отрывок из произведения Б. Пастернака "Вальс с чертовщиной".

Все разметала, всем истекла,

Вся из металла и из стекла.

Искрится сало, брызжет смола

Звездами в залу и зеркала

И догорает дотла. Мгла.

Аналогично предыдущему упражнению отработаем вначале прием повышения и понижения тона на нескольких фразах.

1. $\begin{array}{l} \nearrow 1 \\ \searrow 2 \end{array}$ Все разметала, всем истекла,
 $\nearrow 2$ Вся из металла и из стекла.
2. $\begin{array}{l} \nearrow 1 \\ \searrow 2 \end{array}$ Все разметала, всем истекла,
 $\nearrow 2$ Вся из металла и из стекла.
3. $\begin{array}{l} \nearrow 1 \\ \searrow 2 \\ \nearrow 3 \\ \searrow 3 \end{array}$ Все разметала, всем истекла,
 $\nearrow 2$ Вся из металла и из стекла.

Продиржируйте теперь весь отрывок из стихотворения.

- $\begin{array}{l} \nearrow 1 \\ \searrow 2 \end{array}$ Все разметала, всем истекла,
 $\nearrow 2$ Вся из металла и из стекла.
- $\begin{array}{l} \nearrow 1 \\ \searrow 2 \end{array}$ Искрится сало, брызжет смола
 $\nearrow 2$ Звездами в залу и зеркала
- $\begin{array}{l} \nearrow 1 \\ \searrow 1 \end{array}$ И догорает дотла. Мгла.

Упражнение № 5. Работа над силовым диапазоном.

На примере этого же отрывка отработайте варианты звучания различных уровней громкости (мы умышленно соединяем контрастные уровни громкости для лучшего усвоения смены различной силы звука).

1. Все разметала, всем истекла, *ff*
Вся из металла и из стекла. *mp*
Искрится сало, брызжет смола *pp*
Звездами в залу и зеркала *f* \longrightarrow *mf*
И догорает дотла. Мгла. *p* \longrightarrow *pp*

2. Все разметала, всем истекла, *ff* \longrightarrow *p*
Вся из металла и из стекла. *pp* \longrightarrow *mp*
Искрится сало, брызжет смола *ff*
Звездами в залу и зеркала *p*
И догорает дотла. Мгла. *pp*

3. Все разметала, всем истекла, *mf*
Вся из металла и из стекла. \nearrow
Искрится сало, брызжет смола *ff*
Звездами в залу и зеркала *pp*
И догорает дотла. Мгла. *mp* \longrightarrow *pp*

Добавим уже в разработанную партию обозначение силы звука и воплотим этот отрывок.

- $\begin{array}{l} \nearrow 1 \\ \searrow 2 \end{array}$ Все разметала, всем истекла, *ff*
 $\nearrow 2$ Вся из металла и из стекла. *mf*
- $\begin{array}{l} \nearrow 1 \\ \searrow 2 \end{array}$ Искрится сало, брызжет смола *mf*
 $\nearrow 2$ Звездами в залу и зеркала \nearrow
 $\searrow 1$ И догорает дотла. Мгла. \longrightarrow *pp*

Упражнение № 6. Работа над темпоритмом речи.

Для отработки смены темпоритма речи в первом варианте упражнения мы даем в партитуре значительное различие между темпом и ритмом на одном и том же отрывке текста (для ощущения разницы между внутренним и внешним проявлениями речи). Во втором варианте - резкую смену одного темпоритма на противоположный. В третьем - совокупность первого и второго задания. Поэтому будьте внимательны по отношению к цифрам около знаков **T** и **P**.

1. Все разметала, всем истекла, $T_5 P_1$
 Вся из металла и из стекла. $T_3 P_1$
 Искрится сало, брызжет смола $T_1 P_3$
 Звездами в залу и зеркала $T_2 P_4$
 И догорает дотла. Мгла. $T_5 P_1$
2. Все разметала, всем истекла, $T_1 P_1$
 Вся из металла и из стекла. $T_2 P_2$
 Искрится сало, брызжет смола $T_5 P_4$
 Звездами в залу и зеркала $T_5 P_4$
 И догорает дотла. Мгла. $T_1 P_1$
3. Все разметала, всем истекла, $T_1 P_1$
 Вся из металла и из стекла. $T_1 P_2$
 Искрится сало, брызжет смола $T_2 P_3$
 Звездами в залу и зеркала $T_3 P_4$
 И догорает дотла. Мгла. $T_1 P_1$

Соединим все три приема дирижирования: повышение и понижение тона, темпоритм, силу звука.

- 1 Все разметала, всем истекла, $T_1 P_1$ *ff*
- 2 Вся из металла и из стекла. $T_1 P_2$ *mf*
- 1 Искрится сало, брызжет смола $T_2 P_3$ *mf*
- 2 Звездами в залу и зеркала $T_3 P_4$
- 1 И догорает дотла. Мгла. $T_1 P_1$ *pp*

Упражнение № 7. Работа над выразительными средствами речевого хора: "унисоном" и "многоголосием".

Вернёмся к началу стихотворения **Б. Пастернака** "Вальс с чертовщиной" и отрабатываем на нем приемы "унисон" и "многоголосие". Сложность смены данных приемов в том, что количество звучащих голосов не *меняется*, но в "унисон" они должны звучать как *один* голос, а в "многоголосии" нужно выстроить как минимум два голоса и более. Для обозначения приема "унисон" мы так и будем использовать это слово, для обозначения приема "многоголосие" будем указывать все участвующие голоса (например, **НЖ, ВМ** и т. д.).

1. Унисон *Только слышны польку вдали,*
ВМ, СМ, НМ *Кажется, вижу в замочную скважину:*
ВЖ, СЖ, НЖ *Лампы задули, сдвинули стулья,*
 Унисон *Пчелками кверху порх фитилей,*
ВМ, ВЖ *Масок и ряженых движется улей,*
 Унисон *Это за щелкой ёлку зажгли.*

2. В, С, НМ и
В, С, НЖ

Только заслышу польку вдали,

Кажется, вижу в замочную скважину:

Унисон Лампы задули, сдвинули стулья,

СМ; В, С, НЖ Пчелками кверху порх фитили,

Унисон Масок и ряженых движется улей,

НМ, Ж Это за щелкой ёлку зажгли.

Обратите внимание!

Буква "Ж" означает, что только женские голоса звучат в унисон, а из мужской партии выделяются низкие голоса.

3. Ж унисон Только заслышу польку вдали,
М унисон Кажется, вижу в замочную скважину:
Ж и М унисон Лампы задули, сдвинули стулья,
ВЖ Пчелками кверху порх фитили,
НМ Масок и ряженых движется улей,
В, С, НМ и Это за щелкой ёлку зажгли.
В, С, НЖ

Обрабатывая по порядку все приемы дирижирования речевым хором, вы легко выучиваете весь текст стихотворения, предложенный для партитуры. Поэтому мы предлагаем вам вплотную это произведение в соответствии со всеми обозначениями в партитуре: начните, как было предложено, упражняться с объема звучания слов, постепенно добавляя все приемы звучания речевого хора.

Унисон 1 Только заслышу польку вдали, V T₃ P₃ p
2 Кажется, вижу в замочную скважину: /
В, С, НМ 3 Лампы задули, V сдвинули стулья, V
В, С, НЖ 2 Пчелками кверху V порх фитили. V T₄ P₃ mf
В, С, НЖ 1 Масок и ряженых движется улей, / T₃ P₃
Унисон 3 Это за щелкой / ёлку зажгли. // T₂ P₂ pp

В, С, НМ и Ж 1 В этой зловецей сладкой тайге V T₁ P₃ mp
2 Люди и вещи на равной ноге. V T₂ P₃
3 Этого бора вкусный цукат V T₃ P₃
2 К шапок разбору рвут нарасхват. V T₄ P₄
Ж 3 Душно от лакомств. // Ёлка в поту // T₁ P₂ f
В, С, НМ 1 Клеем и лаком / пьёт темноту. /// T₁ P₁ mf

В. С, НМ \nearrow 1 Все разметала, ∇ всем истекла, ∇ Т₁ Р₁ *ff*

и Ж \nearrow 2 Вся из металла ∇ и из стекла. ∇ *mf*

Ж \nearrow 1 Искрится сало, / брызжет смола / Т₂ Р₂ *ff*

М \nearrow 1 Звездами в залу ∇ и зеркала // Т₃ Р₂ //

Унисон \nearrow 3 И догорают долги. // Мгла. Т₁ Р₁ *pp*

Для облегчения зрительного восприятия партитуры мы расписываем знаки приемов не над каждым словом и не у каждой строки, а только там, где этот знак *меняется* на другой. Если знака над словом, строкой, около строки нет, это значит, что способ воплощения соответствует предыдущему знаку.

Терминологический словарь



Ассоциативный образ (с лат. - "соединение") - образ, возникающий в результате неожиданного сочетания далёких понятий, обладающих повышенной метафоричностью и субъективностью.

Вокальная мелодика (с лат. - "гласный звук", т. е. "звучный", "певучий") - переход от речи к пению на основе увеличения объёма звучания гласных звуков.

Декламация - произнесение художественных произведений вслух, ритмизированное чтение стихов. В античности так называлось произнесение, главным образом, парадных речей, в новое время - стихов. Декламация подчеркивает выделенность упорядоченной стихотворной речи. При декламации происходит общее повышение тона, изменяются тембровые оттенки; разница в силе между ударными и безударными гласными увеличивается; концы стиховых периодов отмечаются регулярными паузами пропорциональной длительности, усиливается общий тип "перечислительной интонации", как бы объединяющей строки. При членении стихотворного периода (строка, двустишие, четверостишие и др.) в середине его голос обычно повышается, в конце - понижается; внутри строки на слабоударных стопах голос повышается, на сильноударных - понижается. Основным элементом декламации является *мелодика* стиха.

Динамика (с греч. - "сила") - изменение звука в громкости, плотности звучания и темпе.

Дирижирование (с фр. - "направлять", "управлять", "руководить") - управление коллективом музыкантов в процессе подготовки и во время публичного исполнения музыкального произведения. Дирижирование осуществляется дирижером, который стремится передать коллективу свои художественные намерения, свое истолкование замысла композитора, обеспечивает ансамблевую стройность и техническое совершенство исполнения. В основе исполнительского плана дирижера лежит тщательное изучение и воспроизведение текста партитуры.

Искусство дирижирования основано на системе движений рук. Значительное место в технике дирижирования отводится тактированию, то есть обозначению при помощи взмахов руки (правой) метроритмической структуры музыки.левой рукой обычно даются указания в области динамики, выразительности, фразировки. Дирижирование требует от дирижера памяти, основательной подготовки, активной целенаправленной воли.

Дифирамб - жанр античной литературы, возникший (видимо, в Древней Греции) как хоровая песня, гимн (произведение близкое к оде) в честь бога Диониса. Имея зачатки диалога между запевалой и хором, способствовал возникновению античной драмы.

Звукоподражательная мелодика (ономатопея) - условная имитация звучаний окружающей действительности

тельности фонетическими средствами данного языка. Звукоподражание может быть и как подражание звуком звуку ("трах", "ква-ква"), и как подражание звуком не-звуку (*звукосимволизм*). Звукосимволические слова часто обозначают различные виды движения, удаленности объектов, физиологическое состояние человека и животных.

Звукосимволизм - подражание звуком не-звуку.

Имитация (с лат. - "подражание", "копия") - один из древнейших элементов многоголосия. Повторение голосом мелодии, непосредственно перед тем исполненной другим голосом. Единство обеспечивается интонационной, тембральной общностью голосов. Имитации бывают *строгие*, когда сохраняется партия основного голоса без изменения, и *свободные* - преобразованные с помощью преувеличения.

Инструментовка (с итал. - "оркестровка") - изложение музыки для исполнения ее каким-либо составом оркестра или инструментальным ансамблем. Искусство инструментовки основывается на использовании композитором свойств различных музыкальных инструментов (их *тембров*, *приемов звукоизвлечения*, *технических* и *динамических возможностей*) и их сочетаний (всего оркестра в целом, его отдельных групп, соло и т. д.) для достижения наиболее выразительного звучания. Характер и приемы инструментовки обусловлены жанром и индивидуальным композиционным замыслом сочинения и зависят от всей совокупности музыкальных средств: *мелодики*, *гармонии*, *ритмики*, *музыкального склада*, *фактуры*, *голо-*

соведения. При каждом новом способе инструментовки один и тот же музыкальный материал приобретает иной оттенок выражения и нередко изменяет свой характер. Важнейшая художественная задача инструментатора состоит в применении по характеру и напряженности тембров, которые с наибольшей силой вывяют драматургию оркестровой музыки; главной технической проблемой является при этом достижение хоровой прослушиваемости голосов и правильного соотношения между 1-м и 2(3)-м планами, чем обеспечивается ре-альность и глубина звучания.

Интонация (с лат. *intonare* - громко произносить; в общем значении - характер соотношения) - тон речи, её ритмико-мелодическая сторона, чередование повышений и понижений голоса; тон и манера произношения слова (предложения), выражающие чувство, отношение говорящего к предмету речи; единство взаимосвязанных элементов речи: мелодики, ритма, интенсивности, длительности, темпа речи и тембра произнесения; является важным средством формирования высказывания и выявления его смысла.

Канон (с греч. - "прут", "линейка", "правило", "образец") - музыкальная полифоническая форма, основанная на технике последовательно проводимой имитации, при которой мелодия в каждом имитирующем голосе выступает до того, как она закончилась в другом голосе. Начинающий голос канонической имитации называется *пропостой*, имитирующие голоса - *риспостами*.

Пропоста (с итал. - "предложение") по окончании

изложения имитирующего материала получает свободное продолжение или паузирует; в бесконечных канонах пропоста возвращается к своему началу.

В р и с п о с т е (с итал. - "ответ", "выражение") возможны *увеличение, уменьшение, обращение* (перестановка звука, когда нижний звук становится вершиной и наоборот), *возвратное движение* (воспроизведение ритмического рисунка, мелодии от конца к началу).

Уменьшение - это воспроизведение ритмической фигуры длительностями, меньшими в 1,5 - 2 - 3 раза и т.д., чем длительности основного вида.

Увеличение - это воспроизведение мелодии, мотива, ритмической фигуры длительностями, в 1,5 - 2 - 3 раза и т.д., большими, чем длительности основного вида. По форме канон делится на *конечный*, когда все вступающие голоса заканчивают фразу основного голоса, и *бесконечный* - приходящий к своему началу после транспозиций (перестановки).

Кводлибет (с лат. - "что угодно") - шуточная музыкальная пьеса, объединяющая несколько песенных мелодий. Повторяясь многократно, каждая из мелодий в какой-либо момент становится главенствующей, выделяясь на фоне других. Соединение мелодий может быть одновременным или последовательным (в виде контрапункта).

Контрапункт (с лат. - "точка против точки") - одновременное сочетание 2-х и более самостоятельных мелодических линий в разных голосах. Это взаимодействие развитых и автономно движущихся ме-

лодий, их согласование по высоте, по времени (метро-ритмическое), соотношение по сходству (*качон*) или контрасту (*кводлибет*).

Лейтмотив (с нем. - "*ведущий мотив*") - преобладающее настроение, главная тема, основной идейный и эмоциональный тон произведения, творчества, направления. В более узком значении - образ или оборот художественной речи, повторяющийся в художественном произведении как момент постоянной характеристики героя, переживания или ситуации. В процессе повторения и варьирования лейтмотив обрывается ассоциациями, обретая особую идейную, символическую и психологическую углубленность. В поэзии отмечаются, помимо образных, звуковые, ритмические и интонационные лейтмотивы.

Мелодекламация (с греч. - "*напев*", "*песня*" и "*декламация*") - художественное чтение, сопровождаемое музыкой, а также произведения, основанные на подобном соединении. Форма так называемого речевого пения, близкая к речитативу.

Мелодика речи (с греч. - "*мелодический*", "*песенный*") - основной компонент *интонации*, организует фразу, выделяет наиболее важный отрезок высказывания; служит для выражения эмоциональных оттенков, подтекста.

Метризованный ритм - построенный на периодических повторах групп ударных и безударных слогов, происходящих с определенной последовательностью, частотой, определенных смысловым заданием.

Метод (с гр. - "*исследование*", "*путь к чему-либо*") - подход к изучаемым явлениям, способ достижения цели, средство познания и установления истины, способ воспроизведения в мышлении изучаемого предмета, прием, образ действия.

Многоголосие - принцип, устанавливающий зависимость звуков как в последовательности, так и в одновременности. Образуется сочетанием двух или нескольких голосов.

Оркестровка - то же, что и инструментовка.

Ономатопея - условная имитация действительности фонетическими средствами данного языка.

Параллельная полифония - см. *Полифония*.

Партитура (с итал. - "*разделение*", "*распределение*") - принятый в XVI-XX вв. способ нотной записи многоголосного музыкального произведения. Ныне термин "*партитура*" применяется и в типологическом смысле ("*партитурный принцип*") как обозначение способа записи всех совместно звучащих голосов (в отличие от частичной записи текста в партиях) посредством любого типа письма. Способы записи:

басиснальный - слоги текста располагаются по линиям, указывающим высоту тонов;

буквенная нотация - для обозначения тональности звучания, длительности, силы используются буквы греческого алфавита;

невмечный - с IX в. в певческих книгах применялись невмы - графические фигуры, состоящие из

точек, запятых, штрихов, которые фиксировали и направление мелодического движения, и ритмику;

нотный - современная знаковая система с помощью нот. В партитуре принят ряд условных обозначений для темпорита, силы звука, объема звучания и т. д.

Партия (с лат. - "часть") - в многоголосном музыкальном произведении одно из слагаемых фактуры самого произведения, предназначенного для исполнения отдельным голосом или отдельным музыкальным инструментом.

Патетическая оратория ("патетика" с греч. - "страстный", "взволнованный", "воодушевленный"; оратория с лат. - "молебен", "молю") - крупное музыкальное сочинение с драматическим сюжетом. В этом жанре большее значение имеет не само действие, а рассказ о нем, которому присуща героика и монументальность.

Паузировать - делать паузу в тексте.

Полифония (с греч. - "многочисленный звук") - вид многоголосия, представляющий собой сочетание и одновременное звучание двух или более мелодий. Характерны: равноправие голосов (так как все они поочередно оказываются ведущими при проведении темы), текучесть (несовпадение в разных голосах конца фразы, цезур, акцентов). Основные виды:

параллельный, где мелодия главного голоса дублируется в кварту (2,5 тона) или квинту (3 тона);

свободный - с использованием противоположного и косвенного моноритмического движения голосов;

меламатический, где на один звук главного голоса приходится несколько звуков контрапункта;

метризованный - 2-х, 3-х или 4-хголосный с контрапунктирующими главному голосу голосами.

Поэтика - раздел теории литературы, изучающий систему средств выражения в литературном произведении.

Прием (литературный прием) - конструктивные принципы организации литературного высказывания: сюжетно-композиционные, жанровые, стилистические, стиховые. Особое значение имеет выделенность того или иного приема, например, введение элементов фантастики и гротеска в жизнеподобный сюжет реалистического произведения, орнаментальность и повышенная метафоричность поэзии барокко. Совокупность определенных приемов может быть обусловлена расчетом на "специальную" аудиторию (агитационные стихи В. Маяковского).

Прием - способ осуществления чего-либо.

Пропоста (с итал. - "предложение") - начинающий голос в каноне.

Разговорная мелодика - разновидность устной литературной речи, обслуживающая повседневное общедневное бытовое общение и выполняющая функции общения и воздействия. Разговорная мелодика взаимодействует с разговорным стилем речи, наиболее полно отражая реальную бытовую речь.

Регистр (с лат. - "список", "перечень") - часть диапазона голоса, характеризующаяся единым темб-

ром, так как звуки одного и того же регистра привлекаются одним и тем же способом.

Речевой акт - целенаправленное речевое действие, совершаемое в соответствии с принципами и правилами речевого поведения, принятыми в данном обществе; единица нормативного социоречевого поведения, рассматриваемая в рамках прагматической (функциональной, действенной) ситуации.

Речь (устная) - процесс говорения, протекающий во времени и облеченный в звуковую форму. Язык - это средство, орудие общения, речь - производимый этим орудием вид общения. Речь используется в разных социальных сферах и выполняет разные функции. Варьируясь, она приспособливается к задачам и условиям своего функционирования.

Речь художественная - языковая форма выражения образного содержания произведений словесного искусства. Художественная выразительность образа зависит от мотивированности в конкретном контексте использованных автором средств языка художественной литературы. Для художественной речи типично непрерывное использование эстетических (поэтических) функций языка, подчиненных задачам воплощения авторского замысла, тогда как в иных видах речи она проявляется лишь спарадически, единично проявляясь от случая к случаю. В речи художественный язык выступает не только в качестве средства отображения внеязыковой действительности, но и в качестве предмета изображения (например, речи персонажей получают характерологические функции), то

есть для художественной речи типично активное, сознательное преобразование средств языка; это проявляется и в самих способах организации существующих и вновь создаваемых языковых элементов, в их отборе, сочетании и употреблении. Специфика речи художественной обусловлена её подчинением задачам духовного освоения мира. С первых шагов художественного познания она была направлена на наиболее сложные явления жизни и общества.

Риспоста (с итал. - "ответ", "возражение") - имитирующие пропосту голоса в каноне.

Речитатив (с итал. - "декламировать") - род вокальной музыки, приближенный к естественной речи и при сохранении фиксированного музыкального строя и регулярной ритмики. В XVII - XVIII вв. возникли "сухой речитатив" (в сопровождении аккордов клавирина) и "аккомпанированный речитатив" (с развитым оркестровым сопровождением).

Свободная полифония - см. *полифония*.

Унисон (с лат. - "один звук") - однозвучие, образуемое двумя или более голосами, нулевой интервал.

Фугато (с итал. - "подобно фуге", то есть "бег", "бегство", "быстрое течение") - полифоническая форма, содержащая имитационное экспонирование индивидуализированной темы и её дальнейшее проведение в разных голосах.

Хор (с греч. - "хороводная пляска с пением") - в древнегреческой трагедии обязательный коллективный участник действия, олицетворяющий голос народа или

выступающий одновременно в качестве действующего лица.

Художественный метод ("метод" с греч. - "путь исследования") - способ отражения действительности, принцип её типизации, принцип развития и сопоставления образов, выражающих идею произведения, принцип отбора и оценки писателем явлений действительности. Художественный метод - общий принцип творческого отношения художника к познаваемой действительности, то есть её пересоздание.

Цепочка - один из приемов оркестровки в речевом хоре, означающий постепенный подхват последующего текста новыми голосами со звучанием всех предыдущих голосов.

Эхо (с греч. - "звук", "отголосок") - подражание. Прием "эхо" нередко использовался в музыкальном искусстве: повторение отдельных интонаций, мотивов или небольших фраз (в другом регистре, тембре, динамике), как правило, в виде имитаций.

Приложение




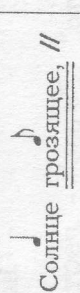
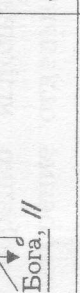



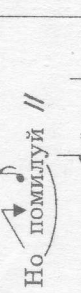
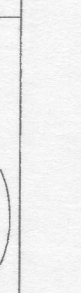

Партитуры для речевого хора

№ 1

Н. Гумилёв "Молитва"

Солнце свирепое, солнце грозящее,
 Бога, в пространствах идущего,
 Лицо сумасшедшее,

Солнце, сожги настоящее
 Во имя грядущего,
 Но помилуй прошедшее!

Голоса	ТЕКСТ	Задача	Темп-ритм	Сила звука
Эхо: ВЖ, СЖ, НМ		обратить	ТЗ РЗ	$f > p$
Эхо: НМ, СЖ, ВЖ		обратить		$p < f$
унисон		воспевание могущества	Т1 РЗ	$p < f$
унисон				<i>mp</i>
ВЖ		требование	Т2 Р5	f
СЖ		внимания	Т3 Р5	$f < ff$
НМ			Т4 Р5	$f < ff$
ВЖ		мольба о	Т4 Р5	ff
унисон		спасения	Т1 Р5	pp

Функции хора: Произведение исполняется хором, т. к. людям сложно найти себя, свой смысл существования, свой путь к идеалу, если они одиноки. Родственная душа, умеющая настроить своё звучание в тон спутнику, - это гарантия небесных усилий.

Тема: Поиск защиты от жизненных грядущих несчастий.

Идея: Спасение - в оценке совершенных поступков в прошлом.

Сверхзадача: Каждый сам ищет свой способ гармонического соединения с миром, но, отказавшись от прошлого, человек теряет себя в будущем.

Конфликт: Между умением вовремя определить смысл своего существования, оценив ошибки своего прошлого, и желанием всё забыть, чтобы легче было жить.

Жанр: Молитва - приказ.

№ 2

А. С. Пушкин "Сказка о Золотом петушке"

(отрывок)

Негде, в тридевятом царстве,
 В тридесятом государстве,
 Жил - был славный царь Додон.
 Смолodu был грозен он
 И соседям то и дело,
 Наносил обиды смело,
 Но под старость захотел
 Отдохнуть от ратных дел
 И покой себе устроить;
 Тут соседи беспокоить
 Стали старого царя,
 Страшный вред ему творя.

А. С. Пушкин. "Сказка о Золотом петушке" (отрывок)

№ 2

Голоса	Т Е К С Т	Задача	Темпо-ритм	Сила звука
ВЖ	1 Негде,	раззвонить миру о могуществе царя	T2 P2	ff
СЖ	3 в триде-			
ВЖ	2 сятom			
НЖ	4 царстве,			
ВЖ	1 В триде-	раззвонить миру о могуществе царя	T2 P2	ff
СЖ	3 сятom			
ВЖ	2 гoсу-			
НЖ	4 дарстве,			
ВЖ	1 Жил-был	— —	— —	— —
СЖ	3 славный			
ВЖ	2 царь До-			
НЖ	4 дон.			
хор по трезвучию петличка	Смолоду был грозен он	насплетни- чать	T1 P3 T2 P3 T2 P4	mp
ВЖ	1 И соседям			
СЖ	2 то и дело			
ВЖ	3 наносил			
НЖ	4 обиды смело,			
ВЖ	Но под старость захотел /	найти со- общников для борьбы	T1 P3 T1 P2	mf
СЖ	Отдохнуть от ратных дел /			
М	И покой себе устроить; //			

Голоса	Т Е К С Т	Задача	Темпо-ритм	Сила звука
а	1 Тут со-	заговор	T1 P1	f <
ВЖ	2 седи			
ВЖ	1 Тут со-	заговор	T1 P1	f <
СЖ	2 седи			
ВЖ	3 беспокоить V			
НЖ	4 стали старого			
М	5 царя, /			
унисон	Страшный вред V ему творя.		T3 P3	ff > mp

№ 3

А. С. Пушкин. "Сказка о Золотом петушке" (отрывок)

“Посади ты эту птицу, -
Молвил он царю, - на спицу;
Петушок мой золотой
Будет верный сторож твой:
Коль кругом всё будет мирно,
Так сидеть он будет смирно;
Но лишь чуть со стороны
Ожидать тебе войны,
Иль набега силы бранной,
Иль другой беды незваной,
Вмиг тогда мой петушок
Приподнимет гребешок,
Закричит и встретенётся
И в то место обернётся.”

№ 3 А. С. Пушкин. "Сказка о Золотом петушке"
(отрывок)

Голоса	ТЕКСТ	Задача	Темпо-ритм	Сила звука
ВЖ	"Посади ты эту птицу, -	оговорить условия сделки	Т4 Р3	<i>f</i>
НЖ	Молвил он царю, -			
НМ	на спицу;			
солист	Петушок мой золотой			
солист	Будет верный сторож твой:			
ВЖ	Коль кругом всё будет мирно,	поднять цену на "товар"	Т4 Р3	<i>f</i>
НЖ	Так сидеть он будет V			
НМ	смирно; V			
ВЖ	Но лишь чуть со стороны			
ВЖ	Ожидать тебе войны,			
НЖ	Иль набега силы V			
НМ	бранной, //			
ВЖ	Иль другой беды неванной, //			
солист	Вмиг тогда мой петушок V			
унисон	Приподымет гребешок, //			
	Закричит и встрепенётся			
	И в то место обернётся. //			
		успокоить	Т5 Р4	<i>mp</i> < <i>ff</i>
			Т5 Р5	<i>ff</i>

Функции хора: Хор представляет собой народ, поддерживающий власть сильнейшего.

Тема: Власть и её влияние на человека и на его взаимоотношения с окружающими.

Идея: Каждый рвётся к власти только для удовлетворения личных запросов, лицемерно прикрываясь борьбой за общечеловеческое благо.

Сверхзадача: Если вы достигли власти, то пеняйте только на себя и не рассчитывайте на истинную дружбу, любовь и сочувствие. Зависть - ведущее обстоятельство власти.

Конфликт: Между словом и делом, в основе которого лежит лживое использование народной любви в целях карьеризма под маской борьбы за счастье масс.

Жанр: Сатирическая музыкальная сказка.

№ 4

С. Чёрный. "Колыбельная" (отрывок)

Мать уехала в Париж!

И не надо! Спи, мой чиж!

А-а-а! Усни, мой сын!

Нет последствий без причин.

Чёрный гладкий таракан

Важно лезет под диван,

От него жена в Париж

Не сбежит. О, нет! Шалишь!

С нами скучно, мать права!

Новый - гладок как Бова,

Новый - гладок и богат,

С ним не скучно. Так-то брат!

С. Черный. "Колыбельная" (отрывок)

№ 4

Голоса	ТЕКСТ	Задача	Темп-ритм	Сила звука
НЖ	М-м, м-м, м-м, м... / 5 раз / /на фоне колыбельной/	усыпить	T1 P1	pp
НЖ	Мать уехала V в Париж! V	наслаивать		mp
ВМ /эхо/	Париж! Париж! Париж! Париж!			pp
Солист	И не надо! Спи, мой чиж.	оборвать	T3 P3	ff
Хор-канон	Париж! Париж! Париж! Париж!			p
Солист	А-а-а! Усни, V мой сын! V // избаиваться от наваждения		T2 P5	p < f
ВЖ	Нет последствий насторожить		T2 P3	ff
М	1 Без при-чин. V / 3 /			mp
М / в сти- ле "реп" /	1 Черный гладкий таракан V 2 Важно лезет под диван, V 3 От него жена в Париж V 4 Не сбежит. /			f < ff
ВЖ				
СЖ		подразнить	T5 P4	f > p
НМ	О, нет! V Шалишь! V //			pp
Ж хор канон /1 слог/ На фоне солист в "реп"	Ма-ма-ма-ма-ть уехала в Париж! / 2 раза / 1 С нами скучно, V мать права! 2 Новый V - гладок как Бова, 3 Новый V - гладок и богат 4 С ним не скучно. V			f
Хор - эхо	Так - то, брат! / 5 раз /	признать поражение поддержать	T4 P2 T3 P2	mf f > pp

Функции хора: Хор - это коллектив, мнение которого так часто влияет на события частной жизни, хор руководствуется правилом: "Мы не против личной жизни, но чтобы вокруг стоял коллектив".

Тема: Измена в любви.

Идея: Каждый в любви заслуживает того, чего он достоин.

Сверхзадача: Ждать помощи в разрешении любовного конфликта не от кого, боритесь за свою любовь и вы не окажетесь в унижительном положении.

Конфликт: В покорности к обстоятельствам, в бездеятельности, что приводит к краху личности.

Жанр: Колыбельная для мужчин.

№ 5

И. Крылов. "Квартет" (отрывок)

Проказница - Мартышка,
Осёл,

Козёл,

Да косолапый Мишка

Затеяли сыграть квартет.

Достали нот, альта, две скрипки

И сели на лужок под липки -

Пленять своим искусством свет.

Ударили в смычки, дерут, а толку нет.

№ 5 И. Крылов. "Квартет" (отрывок)

Голоса	Т Е К С Т	Задача	Темпо-ритм	Сила звука
1 чтец	1 Проказница V - Мартышка, V	знакомство с героями	ТЗ Р2	<i>mp</i> < <i>f</i>
2 чтец	2 Осёл, V			
3 чтец	3 Козёл, V			
4 чтец	4 Да косолопый Мишка V			
Унисон	Затеяли V сыграть V ///	поискать звук и слово	Т4 Р4	<i>p</i> < <i>f</i>
Цепочка	Ква-ква-ква- V			
5 чтец	ртет. V			
Унисон	Достали //	не доверять выбору	Т1 Р4	<i>ff</i> > <i>mp</i>
Канон /1 слово/	Нот, баса, альта, две V скрипки V			
Унисон	И сели V на лужок	предупредить	Т2 Р4	<i>mp</i>
Унисон	Под липки - V			
5 чтец	Пленять своим искусством / свет. V		Т1 Р2	<i>mp</i>
Разноголосица				
4 чтец	Удар V - или в смычки, V дерут, V ///	подтвердить опасения		<i>f</i> < <i>ff</i>
эхо	А толку // нет ///			
эхо	А толку нет? V			
канон /последнее слово/	А толку нет! V			

/хор изображает попытку музыкантов освоить музыкальные инструменты/

Функции хора: "Кошилка" мнений, которая мешает увидеть выход из создавшейся тупиковой ситуации, не позволяет обнаружить суть конфликта. Дисгармоничность раскладки партитуры на голоса должна создавать атмосферу хаоса, при которой действие "буксует" на одном месте.

Тема: Критический подход к собственным поступкам, умениям и действиям.

Идея: Легче осудить кого-то в неправильном действии, чем самому объективно разобратся в собственных недостатках.

Сверхзадача: Ищите причину дисгармонии своего существования не во внешних обстоятельствах, определяя виновного, а в собственном "я".

Конфликт: Между истинным и ложным пониманием своего места в жизни.

Жанр: Агрессивный протест.

№ 6 Т. Гофман. "Песочный человек" (отрывок)

Ежели существует такая сила, которая враждебно и предательски забрасывает в нашу душу петлю, чтобы потом захватить нас и увлечь на опасную, губительную стезю, куда бы мы иначе не ступили, - ежели существует такая сила, то она должна принять наш собственный образ, стать нашим "я", ибо только в этом случае уверуем мы в неё и дадим ей место в нашей душе, необходимое ей для таинственной работы.

№ 6 Т. Гофман. "Песочный человек" (отрывок)

Голоса	ТЕКСТ	Задача	Темпо-ритм	Сила звука
Полифония	Ежели существует такая сила, V	вести	T2 P3	mp
Унисон	↑ 1 которая враждебно и предательски ↑ 2 забрасывает в нашу душу петлю, ↗	в тайну	T2 P4	p < f
МЖ	↑ 3 чтобы потом V захватить нас V и увлечь /	остановить	T4 P4	mp
Ж	↑ 4 на опасную, губительную V стезю, преступление			
М	куда бы мы иначе не ступили, -			
Унисон	↑ 1 ежели существует такая V сила, наступать		T3 P4	p < f
НР	↑ 2 то она V должна V принять V			
ВР	↑ 3 наш собственный V образ, /			
Унисон	↑ 4 стать V нашим V "я", //		T2 P2	pp
Полифония	↑ 1 ибо только в этом случае уверуем		T3 P4	p
	↑ 2 мы в неё V и дадим ей место V в свою веру	обратить		
	в нашей душе, ↗ //			
хор - аккорд	↑ 3 необходимое ей для V таинственной V работы //			mp
				pp

Функции хора: Хор несёт функцию нашего внутреннего духовного мира, в котором существует необыкновенная многоголосица. Подчас человек не может решиться на какой-либо поступок, так как "хор" его мыслей не даёт ему покоя и сосредоточения. Хор в данном отрывке занимает место внутреннего противоречивого монолога.

Тема: Нравственная распушенность.

Идея: Нравственное падение человека зависит только от его внутреннего желания.

Сверхзадача: Сумеете сами себе сознаться в собственных грехах, не лицемерьте со своей душой.

Конфликт: Между желанием человека казаться кем-то и его истинной сущностью.

Жанр: Двудликий монолог.

№ 7 Т. Гофман. "Королевская невеста" (отрывок)

Ах, дочь моя, ах, дочь моя, злосчастная дочь. Теперь уж нет сомнения - это гном, что задумал похитить тебя и свернуть мне шею. Но мы употребим всё наше мужество, каким ещё обладаем, быть может.

Быть может, нам ещё удастся умиловить разгневанного стихийного духа, нам только надобно будет как можно деликатнее обходиться с ним.

№ 7 Т. Гофман. "Королевская невеста" (отрывок)

Голоса	Т Е К С Т	Задача	Темпо-ритм	Сила звука
СМ	Ах, дочь моя, ах, дочь моя, /	вымолить прощенье	Т3 P3	<i>f</i>
НМ	злосчастная дочь. //			
Ж	Теперь уж нет сомнения /	найти выход	Т1 P2	<i>mp</i>
Эхо	это гном, (повтор слова гном)			
СМ	что задумал / похитить тебя /			
Ж	и свернуть мне шею.		Т3 P2	<i>p < f</i>
Ж				<i>f</i>
Канон	Но мы / употребим всё наше / мужество, /	успокоить	Т3 P4	<i>mf</i>
Ж	каким ещё обладаем,			
ВЖ	быть может.			
М	1 / Быть может, / нам / ещё / удастся	угроза		<i>p</i>
Ж	умилостивить /			
Хор-аккорд	разгневанного стихийного духа, //	сговор	Т4 P5	<i>f</i>
Канон	нам только надобно будет /			
ВЖ	как можно деликатнее //			
М	обходится с ним /	Т2 P4		<i>mp</i>
Эхо	обходится с ним /			
аккорд	обходится с ним			

Функции хора: Голоса, которыми наполнен мир, которые мы не всегда слышим или не умеем слушать, судьбоносные голоса, подсказывающие подчас события, но не всякий в них верит, а тем более чувствует. Они и сопровождают события данного произведения.

Тема: Рок в человеческой судьбе, давящий над постапками.

Идея: Из любой ситуации можно найти выход, если есть желание.

Сверхзадача: Умейте приравливаться к обстоятельствам и тогда вы сможете ими руководить.

Конфликт: Между планируемыми человеком постапками и обстоятельствами, которые диктуют способ существования.

Жанр: Трагический фарс.

№ 8

М. Цветаева (отрывок)

Христос и Бог! Я жажду чуда
Теперь, сейчас, в начале дня...
О, дай мне умереть, покуда
Вся жизнь, как книга, для меня.

Ты мудрый, ты не скажешь строго:
"Терпи, ещё не кончен срок".
Ты сам мне подал слишком много.
Я жажду сразу - всех дорог!

Голоса	ТЕКСТ	Задача	Темпо-ритм	Сила звука
М	изобразяют губами капли	создать атмосферу сырости, печали, учившия	T1 P1	p
Ж	Христос V и Бог!	извиниться, что обращаюсь с просьбой	T3 P1	mp
Солист	1 Я V жажду V чуда //			
	1 Теперь,		T2 P3	
МЖ	2 Теперь?	борьба	T2 P2	p
Унисон	2 сейчас		T3 P3	шёпот
Солист	2 сейчас?	за то, чтобы быть услышанной	T2 P2	
М	3 в начале дня...		T3 P3	pp
Унисон	я...			
Солист	1 О, дай мне умереть, покуда		P3	шёпот
	3 Вся жизнь, как книга, для меня.			
Хор (эхо)	я-я-я-я	издается	T2 P2	f > pp
Солист	Ты мудрый, ты не скажешь строго: "Терпи, ещё не кончен срок".	требуется под-тверждения.		f
ВЖ	рок-рок-рок-рок		T4 P4	mf
МЖ (эхо)		угроза		f > p

Голоса	ТЕКСТ	Задача	Темпо-ритм	Сила звука
М	Ты сам V мне поддал слишком много. //	бросает вызов ставит на место угроза	T4 P4	ff
ВЖ	1 Я V		T4 P4	ff
И ВЖ	2 жажду V		T4 P4	ff
Ж	3 сразу - V			
Канон	4 всех V дорог!			
МЖ	В рог-рог-рог-рог	приговор: уничтожить		f > pp

Функции хора: Хор несёт функцию посторонних сил, с которыми общается героиня.

Тема: Попытка руководить своей судьбою.

Идея: Судьба человека предначертана свыше и её не изменить.

Сверхзадача: Попытаться подстроиться к обстоятельствам, а не бросать вызов судьбе.

Конфликт: Между внешними диктуемыми обстоятельствами и порывами души.

Жанр: Мистическая молитва.

Литература:

1. Большой энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1991. Т. 1, 2.
2. Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987.
3. Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990.
4. Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990.
5. Савкова З. В. Речевой хор в массовом представлении. Л., 1977.
Иск-во мн-во культуры и спорта М., 85г.
6. Савкова З. В. Монолог в искусстве массовых представлений. Л., 1997.
7. Козюренко Ю. Основы звукорежиссуры в театре. М.: Искусство, 1975.
8. Туманов И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта. Л., 1974.
9. Театральная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1965.

Су л е н е в а
Наталья Васильевна

ИСКУССТВО РЕЧЕВОГО ХОРА

Рекомендовано в качестве
учебного пособия по сценической речи
для студентов IV курса дневного отделения
специализации "Режиссура
театрализованных представлений
и празднеств"

Редактор И. И. Махнина

Челябинская государственная академия культуры и искусств
454091 г. Челябинск, ул. Орджоникидзе, 36а. Ризограф.

Заказ № 204

П. л. 5,4

Тираж 200 экз.