

Мусаев Т.М.
*Московский государственный университет
культуры и искусств*

Энергетические аспекты вокальной работы хормейстера

Вопрос соотношения «энергетического», «психического», «психо-эмоционального» и «вокального», применительно к вокально-хоровому исполнительству, в российской науке в настоящее время весьма спорен. В понимании энергетики вокального звучания, в первую очередь можно обратиться, например, к работам В.П.Морозова, В.И.Петрушина, И.И.Силантьевой; к практическим разработкам терапевтической вокальной медитации Дж.Голдмана (США), которые имеют положительный опыт внедрения в системе музыкального (вокального) обучения. Однако необходимо выявить центральный объект изучения, характеризующий понятие «исполнительская энергия», применимый в вокально-хоровой практике.

В философском наследии семьи Рерихов - в серии книг Учения Живой Этики (другое название - «Агни-Йога») в качестве основного тезиса выводится Всеначальная (психическая) энергия, формирующая творческий и социальный контур личности, и характеризующая ее потенциал. В рамках данной статьи мы рассмотрим феномен «психической энергии» в приложении к вокально-хоровой педагогике.

1. Смысловое поле понятия «психическая энергия».

Понятие «психическая энергия», являющееся одним из важнейших элементов восточных философско-педагогических систем, требует всестороннего изучения и применения. Следует отметить, что многие практикующие психологи отрицают смысловую значимость данного понятия, заменяя производными контекстами – «психологический», «психиатрический», создавая некорректную подмену. С другой стороны, многие российские околонаучные, парапсихологические, астрологические и пр. организации абстрактно оперируют этой категорией на уровне медитативных практик, вне системных выводов и опытных исследований. Достоверность и точность рассмотрения данной проблемы продиктована необходимостью системно представить весь ценностный потенциал этого серьезного ресурса, а в более широком плане - снизить растущий уровень стрессогенности атмосферы крупных городов, компенсировать социальную «усталость». Любая вокально-педагогическая практика должна иметь достаточный запас эмоциональной устойчивости, в ходе реализации себя как в работе с детским коллективом, так и со взрослыми. Сохранение позитивного психического баланса внутри вокальных групп, некоторая «состязательность» в творческой самоотдаче должны явиться позитивной методологической перспективой. Она должна также осознаваться исполнителями - для получения закономерного достижения яркого образно-смыслового результата.

Следующим немаловажным фактором является традиционное репертуарное оснащение современных коллективов (солистов), тесно связанное с традиционными вокально-педагогическими методиками. К сожалению, зачастую

они не позволяют методологически прогнозировать формирование эмоционально-яркого воплощения даже элементарного песенного материала. Это происходит в силу срабатывания сложившихся вокально-технологических стереотипов и, в большинстве случаев, недостаточной эмоциональной памятью исполнителей. Опыт работы с профессиональными, учебными, любительскими, детскими и взрослыми коллективами, каждый раз по-новому заставляет постигать глубинную психическую специфику вокально-хорового ремесла.

Для возможного решения данной проблемы предлагается рассмотрение метода концентрации психической энергии (**Уе**), иначе – динамического эмоционально-волевого нажима - в процессе пения. Чтобы понять, каким образом и в каких дидактических целях будут рассмотрены ее (**Уе**) проявления, обратимся к некоторым первоисточникам, интересным своей целостной системой взглядов: в широком смысле - на теорию возможной эволюции сознания (трансмутации личности), в узком смысле - на процессы и психических условий вокализации и сущности поющего, а также - психических функций отдельных элементов певческого голоса. Без выведения общих условий применения **Уе** в вокальной работе, методологическая и практическая база построения закономерно яркой вокальной драматургии будет недостаточно полной.

В сфере вокальной педагогики технологические исследования напрямую связаны либо с романсово-песенным творчеством, либо с оперной классикой, либо уводят в область фольклорного искусства. Возможности традиционного воспитания «выразительности» заложены в понимании интонационной и позиционной устойчивости, резонанса, мышечной свободы; с развитием тембральной окраски; с пониманием вокальной интонации, фразы, построения. Однако эта методология не приводит к закреплению эмпатических рефлексов вживания в образно – эмоциональную сферу произведения, а лишь приучают маскироваться под него. Необходимо воспитывать интуитивно понимаемый и, впоследствии, многократно закрепляемый процесс *сатурации* («насыщения» - лат.) звукового образа, понимаемый как метод закрепления концентрированных навыков эмоционально-волевого нажима (осознания и управления **Уе**) в процессе вокального звукообразования и звуковедения.

До сих пор представляется наиболее логичной классическая аксиома Б.Асафьева о музыке как искусстве интонируемого смысла. Тем не менее, вокальное интонирование имеет значительно большее пространство смысловых полей, еще до того, как мы начали воспринимать сферу песенной поэтики («движимого слова»). Но еще задолго до Б.Асафьева швейцарский ученый – музыковед Э.Курт выдвинул идею «самодвижущегося музыкального целого», используя такие категории как предсуществующая музыка, гравитация тонов – по всей видимости, всецело опираясь на тождественные воззрения Платона, Пифагора, Парменида.

Эрнст Курт был одним из первых среди ученых, кто исследовал психическую энергию как составляющую любой организованной линейно-звуковой протяженности (Берн, 1916г.). Он пришел к выводу, что «потенциально

она [психическая энергия] содержится ... в системе звукоотношений, но действует или обнаруживается в процессе интонирования, ибо и пение и игра ... образуют сложный процесс перехода количественных отношений звуков <...>» (5; 29). Осознанная психическая энергия (эмоционально-волевой нажим) применялась к действию также в практике певческих молитвословий монахов Древней Руси (9; 63-71). Понимание Красоты как категории духовного разума выражалось в особом молитвенном состоянии древнерусских распевщиков, вкупе с техникой «умного делания», основываясь на особом «тонком» слухе, еще в раннем периоде развития Церкви (IX-X вв.).

2. Вокальный процесс как инструмент звуковой трансформации реальности.

Рассмотрим пение как сложнейший процесс активации творческого (лево-полушарного) плана сознания, которое на репетициях регулярно погружается в интонационно-смысловую динамику произведения. Для этого, в рамках данной статьи, мы остановимся на аспекте осознания и применения Υe и влияния ее на элементы певческой системы человека в условиях стрессогенного социума. Изучение данного вектора с позиции синергии имеет достаточное сопряжение с динамикой социальных процессов, например - в нелинейных развивающихся системах (И.Пригожин - И.Стенгерс, Н.А.Хренов); в теории ноосферы (В.И.Вернадский); в научных и религиозных системах русских философов (Н.А.Бердяев, П.А.Флоренский, В.В.Иванов).

Зачатки синергийного понимания хорового пения как инструмента трансформации социума мы можем видеть еще в начале XX века, например, в религиозно-философском толковании контексте хоровой звучности в концепции Вяч. Иванова о «хоровой драме», который впервые сообщил понятию «хор» символическое толкование: «чувственное ознаменование соборного единомыслия и единодушия - очевидное свидетельство реальной связи, сомкнувшей разрозненные сознания в живое единство...» (4; 160).

Осознание *Красоты*, как мощного художественно-энергетического явления, имеющей измерение силы через смысловой анализ известного толстовского тезиса («Красота спасет мир»), обнаруживает себя в анализе глубинных свойств человеческой психики. Феномен Красоты также находит себя в энергетическом мировоззрении - в теории торсионных полей (Г.И.Шипов, А.Е.Акимов), наравне с энергетической системой Учения Живой Этики (Агни-Йоге), известного через наследие Н.К.Рерих и Е.И.Рерих. Дидактические основы Учения Живой Этики получили продолжение в статьях и книгах С.Н.Рериха, Л.В.Шапошниковой, Ш.А.Амонашвили, Е.Н.Черноземовой и др., во многих диссертациях по данному направлению исследования.

Выбрав энергетическую систему как основу, применительно к певческой практике, мы отметили позиции, в которых понятия «пение», «звучание», «звук» отвечают рассмотрению заявленной проблемы. Присутствие осознанной, т.е. приведенной в действие, Υe в Учении Живой Этики (1920-1940-е гг.) излагается в опыте регулярных наблюдений и выводов, суммированных с опытом практических знаний Древнего Египта, Древней Греции и Древней Индии, и данных физической науки на тот период.

Среди ведущих используются методы наглядной характеристики, сравнения, художественной экстраполяции, практического эксперимента, структурного анализа, развития воображения.

Многие дидактические указания даются в различных аспектах – историко-культурном, физическом, терапевтическом, философском, футуристическом; во многих случаях они обретают столь необходимое для исполнителя правило сохранения ощущения *торжественности*.

Выявлена задача осознания Красоты - как художественного синтеза эмоционально-волевых устремлений поющего, формирующей единство исполнительского сознания, творческого намерения и социальной коммуникации. Отсюда в Учении – своеобразный синтезирующий стиль повествования: «...не забудем сердечную энергию, которая должна сопровождать звучание. Было бы недостойно, если бы один звук имел решающее значение. Много певцов тогда могли бы достигать следствий. <...> Слышали о том, как по вибрации разбивались стеклянные сосуды. Но даже такая вибрация должна сопровождаться мыслью. Даже волна посторонней мысли может усилить следствие».¹ О специфике звукового ритуала, с осознанием психической энергии говорится следующее: «В разных религиях замечается особая гармонизация молитвенных напевов. Если сравнить древнейшие из них, можно отметить поразительное сходство тональных построений. Кроме того, можно найти замечательные общие ритмы, доказывающие, что составители этих песнопений глубоко понимали значение гармонизации. <...> Нельзя сомневаться, что единая всеначальная энергия бытия будет давать однородные ритмы для одного вдохновения».²

Далее приводится упорядоченный ряд цитат из серии книг Учения Живой Этики, не отвлекая внимание логическими комментариями (издание Международного Центра Рерихов, 1996, приводится нумерация параграфов).

2.1. Психическое значение консонанса и диссонанса, звука и тишины.

2.1.1. «Теперь нужно напомнить о значении звука. Тожественность этих воздействий знаменательна. Если для увеличения потенциала растения нужно открытое, светло звучащее сердце, то в звуковом воздействии нужен консонанс и все комбинации доминанты. Явления диссонанса не могут усилить ток энергии. При воздействии на людей диссонанс может быть полезен, как противоположение для усиления ритма сознания, но при растениях, где сознание минимально, диссонанс лишь является задерживающим условием. При минералах диссонанс будет разлагающим началом. <...> Не много опытов производилось с воздействием звука на растения; но древние полагали, что лучшие цветы росли при храмах, где было много созвучий голосов и музыки» (20; §66).

2.1.2. «Опытные телеграфисты могут, не применяя голоса, переговариваться чуть заметными прикасаниями. <...> И люди запрещают разговаривать во время музыки. Они правы: звук настолько тонок, что выкрики речи могут породить самые раздражающие диссонансы...» (16; III; §549).

2.1.3. «... почему же множество людей довольствуется неверным пением и совершенно не хочет понимать оттенки звука? Между тем даже шорох разрываемой бумаги очень прободает пространство, но большинство даже не

замечают этого. <...> Не только нечувствительность, но и неповоротливость делает людей слепыми и глухими <...>» (20; §267).

2.1.4. «Много говорят о воздействии музыки на людей, но показательных опытов почти не производят. Можно заметить воздействие музыки на настроение человека, но это будет общим местом. Конечно, предполагается, что веселая музыка сообщает радость, а печальная – горе, но таких выводов недостаточно. Можно проверить, какая гармония наиболее близка психической энергии человека. Какая симфония может наиболее мощно влиять на успокоение или на вдохновение людей? Нужно испытывать различные музыкальные произведения. <...>» (12; §384).

2.1.5. «Диссонанс слышнее консонанса. <...> Музыка сфер величественна, но она не раздрает нервных центров. Так и во всем сущем люди привлекаются диссонансом, но лишь немногие умеют сознать созвучие <...>» (13; §480).

2.2. Энергия внетекстового пения как фактор высшей коммуникации.

2.2.1. «Принимается слово хор как созвучие голосов, но может быть хор энергий, хор сердец, хор огней. Учение должно обратить внимание на хоровое начало, которое вовсе не обременит начало личное. Нужно развивать в себе такую кооперацию, чтобы привходить для прямого усиления возможностей <...>» (16; II; §205).

2.2.2. «Даже в самом первобытном шаманстве при молениях, заклинаниях и обращениях применялись сложенные у рта руки, трубы и разные отверстия, чтобы как бы усилить и уплотнить звук. Такие символы напряжения и сосредоточения можно наблюдать во всех веках, как в малом, так и в великом, даже до самых высших молений. Трубный звук как бы напрягает пространство, и ударные ритмы сосредотачивают... Считаю, что и сейчас нужно напомнить о сердечном устремлении. <...> Прямота и простота будут наиболее удачными мостами» (12; §588).

2.2.3. «Когда много раз повторяю одно слово – это значит наполнение пространства. Это утерянный ритм, выродившийся в бормотание. Это, как прибой волн, рушит скалы. Также в шествии должен быть ритм звука. Ритм звука задерживает толпу от пустословия» (15; §51).

2.2.4. «...умеете говорить на языке собеседника. Говорите его словами, его построениями, только так он легко запомнит и примет в сознание вашу мысль. Так научимся вмещать слова собеседника и незаметно перейдем к характеру его мышления. Формой высшего общения будет уловление мысли без звука» (20; §107).

2.2.5. «При заклинаниях, как знаете, произносились распевы, составленные из странных, порою лишенных смысла слов. Но не смысл, но ритм имеет значение. Так музыка сфер состоит не из мелодий, но из ритма. Когда развитой дух знает звуки сфер, он поймет явление мощи ритма» (20; §421).

2.3. Факторы, стабилизирующие эмоциональную свободу поющих.

2.3.1. «...Нечего поклоняться умершим словам. Гораздо радостнее ценить, как смысл звукового воздействия проникает и убеждает. Все понимают, что убеждают не слова, но посылка мозгового центра! Сладкоречие может достичь цели вследствие аффекта слушателя. Скорее можно победить молчаливым жестом, нежели холодной риторикой!» (18; §141).

2.3.2. «...Обычно люди при звуках впадают в психическое бездействие и даже не могут рождать образов. Это происходит от привычки понимать отдых как отупение. Можно привыкнуть пользоваться искусством как конденсацией сил. Не только возвышение деятельности, но и обострение сил дает произведение красоты. Но это положение нужно принять сознательно и научиться пользоваться эманациями творчества <...>» (18; §224).

2.3.3. «...нет нужды затрудняться произношением всех букв. Звук начальный уже достаточен, ибо остальное понимается сердцем. <...> Можно потерять зрение и слух, но сердце будет лучшим заместителем и даже более тонким выразителем сущности» (20; §219).

2.3.4. «...Молитва, умное делание являются превосходными достижениями, оздоравливающими состояние духа. Каждый по-своему вносил помогающее явление в сосредоточение духа; кто искал решения в музыке, кто в пении, кто в танцах... Много уклонений и заблуждений, но в основании человек стремился к созданию особо возвышенного настроения, способствующего приятию высших энергий» (12; §4).

2.3.5. «...Полюбите красоту звучания. Человеческий голос есть уже чудо. Можно видеть, как воздействует голос даже без слов. Каждый слышал хоры на расстоянии – слова уже стерлись, но магия звука жила. Так нужно всегда напомнить, сколько чудес заключается в человеке» (12; §34).

2.3.6. «... Утверждать торжественность – значит петь гимн восходящему Солнцу. Нужно осознать и какое очищение снисходит при преисполнении целительной торжественностью <...>» (12; §295).

2.3.7. «... Также уже замечаются звучания в ушах. Помимо работы некоторых желез, нужно понять, что такое напряжение может быть вызвано нагнетением атмосферы... » (12; §547).

2.3.8. «Необходимо приучать себя к тонким восприятиям. Именно нужно прилежно обострять свои чувства. Иногда люди пытаются приучить слух к известным музыкальным аккордам на разных расстояниях. Даже такой простой опыт дает неожиданные наблюдения. Те же аккорды на разном расстоянии воспринимаются иначе. Значит, существует нечто, вторгающееся и изменяющее качество звука...» (12; §590).

Ограничиваясь рамками статьи, следует отметить, что в предложенных аспектах мы подробно не остановились на психической функции горла, гортани и желез, рассматриваемых в Агни-Йоге как накопители и распределители **У**евнутри организма. Применительно к певческой практике, остались не рассмотренными такие важнейшие факторы как – простуда, расстройства гортани, ОРВИ, ангина и пр., которые напрямую связаны с **Уе**, и как они «проявляются» в пространстве межличностных отношений. Эти заболевания имеют первично психическую основу, и формы этих заболеваний следуют изучать индивидуально, и назначать терапию с учетом уровня сознания пациента. К сожалению, подобное предложение далеко не является бесспорным, но мы будем пытаться развить данное направление в следующих разработках.

Говоря о перспективности применения энергетического аспекта, мы оптимистически настроены на возможность ее воплощения дирижерами в

продвинутых детских, студенческих и любительских коллективах. Он не является тотальным или обязательным ко всему репертуару. Анализируя опыт исполнения различных жанров вокально-хоровой музыки даже в истории одного выбранного коллектива, можно прийти к достаточно интересным выводам.

На настоящий момент в отечественном хороведении не существует определения слова «хор», которое полностью отвечало бы своему истинному назначению. В контексте нашего рассмотрения, в условиях осознанной, т.е. - приведенной в действие **Ye**, мы могли бы предложить свою версию: *хор - организованный коллектив певцов, основанный на принципе чуткого творческого сотрудничества, ставящий задачу достоверного воплощения интонационных смыслов (партитуры).*

Хоровое пение, как наиболее могущественный акт выявления коллективной исполнительской воли, сможет получить ту необходимую энергию созидания художественно-музыкального целого, когда любое исполнение достоверно раскрывает все художественные события (смыслы) партитуры. Мы не говорим сейчас о таких широких понятиях, как «трактовка», «интерпретация», так как сконцентрировались на самом первичном звене – выработке живого, эмоционально и логически сбалансированного механизма трансляции интонационной структуры.

В.Б.Носина, автор исследований о сакральности музыкальной символики И.С.Баха, показала, что уже в эпоху барокко интонации структурировались через погружение сознания в события Нового Завета. Баховские формулы - «Восхождение», «Нисхождение», «Вознесение», «Распятие» и др., графически отображают ход движения мысли. В контексте нашего исследования (применительно, в первую очередь к духовным партитурам), мы опираемся не только на выработку интонационной и текстовой точности, но на мысленное сопереживание слову, на ментальное «дублирование» события. В этом случае эмоциональная яркость передачи смысла музыки зависит не только от владения тембром и резонанцией голоса (первичные установки вокалиста), но от энергии его сопереживания, которая вовлекает слушателя в образный строй музыки. Такая же установка хормейстера - режиссера всецело относится также к исполнению духовной музыки композиторов Московской школы Нового направления.

В задачи выработки дикции должно входить не только «произнесение», но - «донесение» смысла, даже в подаче сонорных, или отдельных гласных букв, рисующих эмоциональное состояние. Это же правило касается вокальных штрихов и расстановки драматургических акцентов в партитуре. Переизбыток или нехватка эмоционально-волевого нажима (**Ye**) в выполнении того или иного штриха, или знаков подвижной динамики, вне связи с осознанием (сопереживанием) текущего текста, не смогут выявить достоверно внутреннюю силу авторского замысла, сведя все на простую эмоцию.

Этот метод мы условно называем «методом окрашивания интонации». Он актуален для духовной музыки второй половины - конца XX века, либо в постакадемической (актуальной) музыке XXI века, в которой современные композиторы каждый раз предлагают совершенно разные звуковые модели,

зачастую почти не проставляя в нотах никаких обозначений. Необходимо разгадать все смыслы партитуры, проставить подробную хормейстерскую аппликатуру. Каковы грани «тембрового окрашивания» современной вокальной сонорики, и какова степень ее варьирования - в процессе звучания произведения? Как должны меняться тембровые свойства голоса, в зависимости от жанра и времени создания партитуры? Как может быть проявлена вокальная эмоциональная гибкость при исполнении не-нотируемых звуков? Получить ответы на эти вопросы возможно только через художественный анализ и подробное овладение эмоциональной глубиной каждой интонируемой фразы, каждого авторского указания, как в контексте сочинения, так и, в широком смысле, в контексте мифологии сознания самого композитора, его личной духовной истории.

Очень важно иметь в виду гибкость и подвижность сознания молодых дирижеров, которым необходимо разрабатывать собственные методологические установки, следуя данному типу исполнительского анализа хоровых партитур в XXI веке.

В практическом ракурсе, каково бы не было четким владение вокальной и вокально-хоровой «школой», руководитель исполнительского процесса, значительную часть своей работы тратит именно на построение вокальной звучности, который в любом случае неизмеримо шире самого понятия «школа». Так происходит и в любительских, и в профессиональных коллективах. И в этом смысле мастерство каждого дирижера может развиваться совершенно по новым градациям, если произведен анализ энергетических возможностей интонационных условий и художественных задач в каждом конкретном произведении.

Литература

1. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук / Эстетика словесного творчества. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986.
2. Голдман Дж. Семь секретов исцеления звуком. – М.: София, 2010.
3. Зверева С.Г. Александр Кастальский: Идеи, творчество, судьба... – М.: Вузовская книга, 1999.
4. Иванов В. И. Родное и вселенское / Сост., вступ. ст. и прим. В.М.Толмачева. – М.: Республика, 1994.
5. Курт Э. Основы линейного контрапункта / Под ред. Б.В.Асафьева. – М.: Гос. муз. изд-во, 1931.
6. Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб: Искусство – СПб, 2000.
7. Мартынов В.И. История богослужебного пения. – М.: РИО Федеральных архивов, Русские огни, 1994.
8. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. – М.: МГК, ИП РАН..., 2002.
9. Мусаев Т.М. Духовно-певческая культура России на рубеже XIX-XX вв.: генезис и исторические перспективы. – Дисс. ... канд. культурологии. – М., 2011.
10. Петрушин В.И. Психология и педагогика художественного творчества. – М.: Академический проект, 2008.
11. де Рейтер Дик, Тоска Теттероо; [пер. с англ. А.Г.Осипова]. Кристаллы и звук. – М.: РИПОЛ классик, 2010.
12. Учение Живой Этики. Аум. – М.: МЦР, 1996.

13. Учение Живой Этики. Братство. – М.: МЦР, 1996.
14. Учение Живой Этики. Знаки Агни-Йоги. – М.: МЦР, 1996.
15. Учение Живой Этики. Иерархия. – М.: МЦР, 1996.
16. Учение Живой Этики. Мир Огненный (в 3-х тт.). – М.: МЦР, 1997.
17. Учение Живой Этики. Надземное. – М.: МЦР, 1997.
18. Учение Живой Этики. Община. – М.: МЦР, 1996.
19. Учение Живой Этики. Озарение. – М.: МЦР, 1996.
20. Учение Живой Этики. Сердце. – М.: МЦР, 1996.

¹ Учение Живой Этики. Аум. – М.: МЦР, 1996. С.34.

² Учение Живой Этики. Аум. – М.: МЦР, 1996. С.226-227.