

УДК 37

DOI: 10.34670/AR.2020.1.46.156

Хоровой театр в современной системе высшего дирижерско-хорового образования

Кошкарёва Наталья Владимировна

кандидат искусствоведения, доцент
Государственный музыкально-педагогический
институт им. М.М. Ипполитова-Иванова,
109147, Российская Федерация, Москва, ул. Марксистская, 36;
e-mail: info@ippolitovka.ru

Аннотация

Статья посвящена вопросам хорового театра в современном отечественном музыкальном искусстве. Само понятие это разностороннее, так как включает в себя разнообразное привлечение не только певческого и актерского участия, но и режиссерского мастерства. Феномен хорового театра — симбиоз оперы, хореографии, оратории, мюзикла, драматического театра. Яркое, эффектное сценическое действие заявило себя серьезным соперником академической статики, представляя простор для фантазии композиторов и исполнителей. Стремление к визуальной интерпретации хорового звучания приводит к явлению, именуемому хоровой театр.

Из двух путей отражения театральности внутренний осуществляется через обобщение, показ идеи, за которой стоит множество смысловых значений. Внешний путь — охватывает все, что опирается на синтез. С режиссерской точки зрения возможно расширение выразительности за счет привлечения новых зрительных эффектов вплоть до приемов кино, пантомимы или за счет усиления игрового начала через манеру интонирования и пластики. Такая многоплановость привела к дифференциации понятий композитор и композитор-режиссер. При работе над сценической композицией чрезвычайно усложняется работа режиссера и дирижера, а также певца-актера.

Интерес к данной проблематике прослеживался в деятельности известных отечественных дирижеров (А. Юрлов, Б. Певзнер, Б. Тевлин, А. Соловьёв и других) и отечественных исследователей (В. Кандинского, А. Тевосяна, Т. Курьшевой, И. Андреевой, Т. Овчинниковой, О. Ромашковой, Л. Исаевой, И. Курченко, В. Красова и других). В исследовании применялись методы и подходы, используемые в хороведении, музыкознании, теории исполнительства, психологии творчества, философии искусства, основными из которых явились методы сравнительного анализа и системной структуризации.

В представленной статье впервые представлены не только различные грани явления хорового театра, но и даны основополагающие установки формирования специального учебного курса. По результатам исследования делаются выводы о необходимости включения хорового театра в репертуарную палитру хоровых коллективов, а также в план формирования профессиональных компетенций по специальности «Художественное руководство академическим хором».

Для цитирования в научных исследованиях

Кошкарева Н.В. Хоровой театр в современной системе высшего дирижерско-хорового образования // Педагогический журнал. 2020. Т. 10. № 1А. С. 580-590. DOI: 10.34670/AR.2020.1.46.156

Ключевые слова

Хоровой театр; хор; музыкальное исполнительство; музыкальное образование; педагогика.

Введение

В современной исполнительской практике хоровых коллективов все больше утверждает себя явление хорового театра. Само понятие это разностороннее, так как включает в себя разнообразное привлечение не только певческого и актерского участия, но и режиссерского мастерства. Феномен хорового театра — симбиоз оперы, хореографии, оратории, мюзикла, драматического театра. Яркое, эффектное сценическое действие заявило себя серьезным соперником академической статики, представляя простор для фантазии композиторов и исполнителей.

Театр на всем протяжении своего существования был теснейшим образом связан с музыкой и претворял выразительные возможности ее временной, ритмической стороны. В XX веке эта тенденция в отношении театра приобрела глобальные масштабы. Существенным становится воссоздание зрелищными средствами временных закономерностей музыки. Понятие «театр» здесь связано не с привычными сценическими аксессуарами, но с атмосферой зрелища, представления, видимой игры, происходящей на глазах у слушателей одновременно с исполнением музыки. Использование визуального эффекта в момент исполнения театрально по своей сути, поскольку звучание дополняется зрелищем, независимо от того, присутствует ли игровое начало в замысле, внесено композитором в текст или возникает импровизационно.

Воздействие зрелищных форм на музыкальное мышление видоизменяет и музыкальный язык. Именно сфера театра подводит композиторов к неординарным соединениям звука, слова, цвета, света, действия реального и условного. Театральность охватывает практически все музыкальные жанры. В синтезе с инструментальной музыкой она объясняется связью симфонического развития с логикой развития театральной драмы (убедительный пример — симфонии П. Чайковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича). С вокальными жанрами театр связывает, прежде всего, слово и сюжет — главные движущие силы действия. К словесно-музыкальному театру можно отнести фольклорные обряды, религиозные мистерии, театрализованно-симфонические формы, например сценические постановки «Кармины Бураны» К. Орфа, «Жанны Д'Арк» А. Онеггера, «Свадебки» И. Стравинского. Стремление к визуальной интерпретации хорового звучания приводит к явлению, именуемому *хоровой театр*.

Проблематика, связанная со спецификой работы хорового театра, была затронута в исследованиях В. Кандинского, А. Тевосяна, Т. Курышевой, И. Андреевой, Т. Овчинниковой, О. Ромашковой, Л. Исаевой, И. Курченко, В. Красова и других. Однако, несмотря на относительно многочисленные публикации по данному вопросу, теоретическое осмысление проблематики хорового театра, остается далеко неполной и постоянно открывает новые грани.

Таким образом *актуальность данного исследования* заключается в изучении явления

хоровой театр, а также в представляемой методике постановки сценических композиции.

Цели и задачи исследования:

- представить некоторые тенденции в театрализации современных хоровых композиций;
- выявить пути отражения театральности в хоровой музыке (внутренний и внешний);
- осветить роль дирижера в постановке сценических композиций;
- раскрыть специфику работы певца-актера.

Методы и материалы

Методологическим принципом стало изучение научно-теоретических источников по педагогике, психологии, музыкально-эстетическому воспитанию и образованию, хороведению, а также личного исполнительского опыта.

Материалами исследования послужили исследования, касающиеся сценических постановок в ведущих хоровых коллективов под управлением (А. Юрлова, Б. Певзнера, Б. Тевлина, А. Соловьёва и других); теоретические труды В. Кандинского, А. Тевосяна, Т. Курышевой, Т. Овчинниковой, О. Ромашковой, Л. Исаевой. Фактологические данные и выводы, сформулированные в исследовании, возможно применять в педагогическом процессе высших музыкальных учебных заведений, как в практическом курсе работы с хором, так и в научно-исследовательском плане.

Результаты и обсуждения

Пожалуй, одним из первых случаев претворения на сцене элементов театрализации, была попытка воплощения фольклорного обряда на сцене силами профессионального хорового коллектива¹. Среди профессиональных коллективов выделяются: Академический хор русской песни Гостелерадио (современное название — Академический хор русской песни Государственного Музыкального центра телевидения и радиовещания России), Хор им. Пятницкого, Воронежский русский народный хор, Волжский народный хор, Омский народный хор.

Увлечение фольклором, и особенно музыкальным, никогда не исчезало ни в среде любителей, ни в среде музыкантов-профессионалов. Проникая практически во все области музыкальной культуры — исполнительство, музыковедение, творчество композиторов, — фольклор в то же время впитывал в себя черты профессионального искусства.

Наиболее яркое воплощение это взаимопроникновение нашло в творчестве народных хоров. Постепенно исчезая из повседневной жизни, фольклор возрождался на сцене. А сценическое воплощение требовало большей яркости, выразительности, разнообразия. Поэтому основную часть репертуара народных хоров стали занимать обработки народных песен и авторские песни, то есть стилизованные формы фольклора. Это обусловлено и самой природой хорового жанра, имеющего только ему присущие звукоизвлечение, голосоведение, фактуру, динамику, что существенно отличается от ансамблевой природы «чистого» фольклора.

Взаимодействие принципов народного исполнительства и профессионального хорового

¹ Такая тенденция была характерна еще в 40–50-е годы XX века. Позже, в конце 1970-х годов фольклор постепенно начнет проникать на эстраду. Пример одного из ярчайших эстрадных коллективов, исполняющих народные песни, — Ансамбль русской песни, художественный руководитель Н. Бабкина.

искусства привело народно-хоровое творчество к качественно иной ступени. В изложении народных песен стали использоваться богатые голосовые возможности хора, индивидуализация хоровых партий, с тонкой и гибкой нюансировкой, разнообразным тембровым звучанием. Таким образом, «сценический хоровой фольклор» (термин И. Земцовского) стал представлять собой особый, самостоятельный вид искусства, основанный на художественном обобщении народного творчества.

Пути развития театрализации хорового жанра, явления, столь присущего нашему времени, наметил А. Юрлов (русская народная песня «Венули ветры» в обработке Д. Шостаковича, программа из сочинений болгарских композиторов, 1969–1970). В этом начинании А. Юрлов осуществил намерения А. Кастальского, у которого в «Плане занятий хорового подотдела Московской консерватории» имелась дисциплина «Ритмопластика. Движение с пением, сценическая подготовка для инструкторов как пособие к будущим занятиям инсценировками»². Для творчества А. Юрлова был характерен постоянный поиск новых форм хорового исполнительства: нетрадиционная расстановка хора, выделение из большого состава капеллы ансамбля солистов для исполнения ряда хоровых произведений («Вечер», «Посмотри, какая мгла» С. Танеева, «Видит лань в воде» Т. Корганова и др.). Такая форма высказывания давала возможность вести сокровенный разговор со слушательской аудиторией, и обращение к ней закономерно.

Б. Певзнер в 1991 году создал новый вид хорового исполнительства — Московский камерный хоровой театр, состоящий из высококвалифицированных певцов-актеров. В этом коллективе — каждый солист, и каждый не только музыкант, но и драматический актер. То, что коллектив воплощает на сцене, сам Борис Певзнер определяет как «концерт в лицах»³. Репертуар коллектива разнообразен: русская и зарубежная классика, духовная музыка, современные американские композиторы, русский, немецкий и еврейский фольклор, песни, романсы. Реализация столь масштабной программы потребовала не только объединения первоклассных исполнителей (театр сотрудничает с Ю. Башметом, В. Спиваковым и др.), но и поиска композиторов, специально пишущих произведения для хорового театра — к их числу относятся М. Броннер, В. Калистратов, А. Ларин, Г. Губерник.

Б. Тевлин, включив в репертуар своих коллективов театрализованные произведения, используя элементы хореографии, сценического действия, ставит хоровое исполнительство на грань синтеза искусств, стремясь вывести его за пределы узкопрофессиональной области: «Использовать элементы сценографии в хоре я начал, еще работая с хором Молодежи и студентов. Тогда только начиналось возрождение духовной музыки, обращение к фольклору

² Впервые идея обучения сценическому движению, основанному на развитии чувства ритма, возникла у швейцарского педагога, композитора Э. Жака-Далькроза. Поначалу данная авторская система получила название ритмической гимнастики, позднее ритмики. В местечке Хеллерау под Дрезденом возник Институт ритма, который посещали Б. Шоу, П. Клодель, К. Станиславский, В. Нижинский, С. Дягилев, С. Рахманинов. Постепенно система ритмики проникала в учебные дисциплины актеров театров Е. Вахтангова, В. Мейерхольда, А. Таирова, оперной студии К. Станиславского. В 1930-е годы в театральных училищах предмет «Ритмика» был заменен «Сценическим движением».

³ Свою идею Б. Певзнер осуществлял постепенно, сначала в им же созданном, первом в Сибири, профессиональном Новосибирском камерном хоре, которым он руководил более 15 лет и вывел его на высоты лауреатства на всероссийском и международном конкурсах. Затем его творческой лабораторией стала Государственная хоровая капелла Грузии, а окончательное воплощение замысла состоялось в Московском хоровом театре.

академическими коллективами. Целый ряд русских песен в хоре мы сделали в сценической редакции. Тогда же началось мое сотрудничество с режиссером театра имени Н. Сац Б. Ляпаевым. В сценическом воплощении произведения вообще производят двойное воздействие. Исполнители по-другому ощущают музыку, они более свободны. Это колоссальная энергия, артистизм», — вспоминал Б. Тевлин⁴.

В 1960-е годы «новая фольклорная волна» отозвалась не только в творчестве композиторов России, но и многих других республик (В. Тормиса в Эстонии, О. Тактакишвили в Грузии др.), отразилась в музыке композиторов Москвы и Ленинграда, например, Г. Свиридова, В. Гаврилина, Ю. Буцко, В. Калистратова, В. Рубина. В это время специфика исполнительских средств потребовала и новой исполнительской манеры, новой трактовки хора, способного к сценическому оживлению концертного исполнения: театрализации действия, введения элементов зрелищности, импровизации. Именно поэтому ведущая роль в концертной жизни переходит от большого хора к камерному, столь актуальному и сегодня. Б. Тевлин нашел новые краски в сценическом воплощении народной песни. Его хор такую песню не только поет, но и играет. Исполнительские приемы, используемые при работе с народной песней, привели Б. Тевлина практически к созданию хорового театра, успешно развиваемого его единомышленниками⁵. Обширный и разнообразный репертуар Камерного хора Московской консерватории включает такие постановки, как «Антиформалистический раек» Д. Шостаковича, «Казнь Пугачева» Р. Щедрина, фрагмент из оратории «Плач Земли» В. Калистратова «Смерть и Жизнь», негритянские спиричуэлс, эстрадные и народные песни. Постановки были осуществлены Б. Тевлиным совместно с режиссерами Б. Ляпаевым и Н. Самоновой.

Для постановки поэмы Р. Щедрина «Казнь Пугачева» Б. Тевлиным был приглашен режиссер театра Н. Сац Б. Ляпаев. Форма воплощения содержания оказалась очень удачной: были найдены приемы выражения смятения, испуга в толпе, беспорядочного гомона и «поиска» ведомого на казнь. Обращение бегающих взоров в зал, словно Пугачев находится где-то среди зрителей, в сочетании с нарастанием динамики в реплике *Везут, везут* дает необычайно сильный в драматургическом плане эффект. «Начинаешь чувствовать себя в центре событий», — так прозвучал один из зрительских отзывов. По мнению исполнителей, интересно было заметить замешательство зала — некоторые слушатели обращали взоры в сторону, указываемую условно жестом хористки на первом плане. Постоянные перемещения хора вперед, назад, разделение на две группы создавали ощущение тревожного ожидания в многочисленных народных массах. Появляется Пугачев, с крестным знаменем он отдает народу поясные поклоны, произнося покаянную молитву (текст у хора *Прости, народ православный...*) — хористы отвечают такими же поклонами, крестятся (люди охвачены страхом, скорбью). Стена народных масс сомкнулась в одну линию, поглотив Пугачева — казнь свершилась (на словах *Тогда он всплеснул руками, повалился навзничь, и миг окровавленная голова его уже висела в воздухе...*). В толпе слышится плач (группа солисток). Застывший кластер имитирует народный гул, с одной стороны, и психологическое состояние шока от

⁴ Из личной беседы Н. Кошкаревой с Б. Тевлиным. 2005 г.

⁵ Хоровой театр Э. Маркина (Владимир), Саратовский Губернский театр хоровой музыки Л. Лицовой. В репертуаре Московского камерного хора (художественный руководитель В. Минин) также используются приемы хорового театра. Среди сочинений подобного рода: «Таня-Танюша» и «Шел-прошел месяц» В. Калистратова, «Подблюдные песни» и «Свадебка» И. Стравинского.

увиденного, с другой. Обхватив головы руками, низко наклонившись, словно боясь страшного момента свершаемого, невольный крик вырывается из груди каждого свидетеля казни. Это кульминация поэмы, сокрушительная по силе воздействия: «Охватывает ощущение ужаса от нечеловеческого крика и последующей тишины», — так говорят слушатели. Драма закончилась, опускается невидимый занавес — хор возвращается к обычному положению ровными рядами. Словно за кадром продолжается повествование от автора – эпилог: *Казнь Пугачева свершилась в Москве десятого января тысяча семьсот семьдесят пятого года...* Колокольный звон (покачивание хора в такт, на словах *Бон, бон...*) символизирует еще одну завершённую страницу истории. Хоровой театр сейчас занимает важнейшее место в работе Камерного хора Московской консерватории. Основатель хора — профессор Борис Тевлин. Художественный руководитель и главный дирижер — профессор Александр Соловьёв.

Подобных примеров сочетания в концертной практике наряду со строго академическим пением элементов хорового театра становится все больше (в свою очередь, многие драматические театры используют в своих постановках хоровое пение для музыкального воплощения конкретного действия), и все же в целом это носит эпизодический характер. В таком контексте одним из ярких явлений режиссерского творчества представляется постановка хорового сочинения В. Мартынова «Плач Иеремии» — целостный спектакль, исполняемый исключительно хоровым коллективом (а cappella) на сцене драматического театра. Первое сценическое представление «Плача Иеремии» состоялось в июне 1995 года в Брауншвейге (Германия) силами ансамбля «Сирий» (руководитель А. Котов). Затем несколько лет спектакль шел на сцене театра «Школа драматического искусства» (Москва), художественный руководитель и главный режиссер А. Васильев.

«Плач Иеремии» представляет собой не просто хоровое сочинение, а ритуальное действо. По мнению исследователей творчества композитора, главное для слушателя — войти в определенное состояние, тогда музыка будет восприниматься естественно. Эстетика минимализма, присущая творчеству Мартынова, способствует воплощению этой идеи. В «Плаче Иеремии» нет какого-либо сюжетного действия, столь необходимого для развития любого спектакля, есть только состояние плача, статика, медлительность в развитии музыкального материала. Исходя из этого, режиссер сознательно отказался от использования любых стандартных решений при постановке. Идея ритуальности распространилась и на характер движений, и на декорации, костюмы, свет и так далее. Задачей постановки стало не изображение какого-либо действия, а погружение певцов-актеров, а вместе с ними и зрителей в заданное психологическое состояние. Мартынов писал концертное сочинение, не предполагая постановки; идея его сценического воплощения родилась у А. Васильева. Композиторское и режиссерское мастерство позволило превратить спектакль в ритуальное действо.

Хоровой театр становится особой частью исполнительской практики и учебных коллективов. В частности, Хор студентов среднего профессионального образования Государственного музыкально-педагогического института имени М.М. Ипполитова-Иванова (художественный руководитель и дирижер — Е. Бессонова) в 2016 году осуществил постановку негритянского спиричуэла «Dry Bones» («Сухие кости»), аранжировка Ливингстона Джерхарта, сценическая редакция Юрия Ильиных и Елены Бессоновой. В 2018 году эстафета сценических постановок была подхвачена Вокально-хоровым ансамблем среднего профессионального образования ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова (художественный руководитель и дирижер — Е. Щеглова). Хор студентов высшего образования ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова (художественный руководитель и дирижер — В. Красов) исполнил в

сценической редакции «Рождественские гимны» Б. Бриттена. С 2019 года хоровой театр становится одним из основных направлений работы Вокально-хорового ансамбля ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова (художественный руководитель и дирижер — Н. Кошкарева). Одна из программ коллектива, исполненная в сценической редакции Н. Кошкаревой, была посвящена Дню Победы в Великой Отечественной войне.

В хоровом театре реализуется перформанс, актуальный сегодня. Игровая стихия позволяет внести в атмосферу скованной серьезности, характерной для классического исполнительства, юмористически-комедийное начало, иронический и даже гротескный аспект, обостряя драматургию исполнения возможностью неожиданного. Выразительные возможности хорового театра связаны также с комплексным воздействием на слушателя-зрителя, что отвечает современной тенденции синтеза. Немаловажно и то, что хоровой театр вызывает композитора на поиск новых контактов с исполнителем, от которого требуется большая активность, артистизм, раскованность, контактность со слушателем. Наконец, с чисто музыкальной стороны, хоровой театр открывает возможности новых акустических приемов: движение исполнителей влечет за собой движение источников звуков, стереофонические, антифонные эффекты. Как прямой наследник древних зрелищных обрядов, театр несет в себе важное свойство — стихию игры. Из двух путей отражения театральности *внутренний* осуществляется через обобщение, показ идеи, за которой стоит множество смысловых значений. *Внешний* путь — охватывает все, что опирается на синтез. С режиссерской точки зрения возможно расширение выразительности за счет привлечения новых зрительных эффектов вплоть до приемов кино, пантомимы или за счет усиления игрового начала через манеру интонирования и пластики. Такая многоплановость привела к дифференциации понятий композитор и композитор-режиссер.

Подчеркнем, что сценическая композиция является наиболее яркой чертой, характеризующей современную тенденцию хорового исполнительского искусства. При работе над сценической композицией чрезвычайно усложняется работа режиссера и дирижера, а также певца-актера. Режиссеру и дирижеру необходимо выбрать стиль постановки, уловить особое воздействие на слушателей сценического действия, этого можно достигнуть, лишь хорошо продумывая музыкальные ритмические и мелодические приемы с соответствующей им пластикой движения. Специфика зрительных образов ведет к большей конкретизации видимого, путем введения примет времени и места через детали, прежде всего костюмы. Визуальное прочтение музыки, в целом, опирается на три возможных подхода:

- показ образно близкого события, где исполнители выступают в роли персонажей в конкретной ситуации (к примеру, сценическая композиция «Казни Пугачева» Р. Щедрина);
- концентрация внимания на характере, когда за каждым исполнителем видится обобщенный образ человека вне конкретных временных связей (к примеру, сценография народных песен);
- визуальное развертывание отвлеченных понятий — мыслей, идей, то есть образов философского порядка, — при котором каждый исполнитель является составным элементом композиции, рожденной в сплетении линий, жестов, красок, света («Смерть и жизнь» В. Калистратова).

В свою очередь певец-актер совершенствует не только певческую интонацию (выразительность), но и актерскую интонацию звуко-слова — интонацию жеста.

Безусловно, подобные сценические композиции не являются превалирующими в

художественной деятельности коллективов — исключение составляет хоровой театр Б. Певзнера, в репертуаре которого исключительно театральные постановки. Еще сохраняется и отрицательное отношение к сценическим воплощениям хоровых сочинений. В этом случае рассуждения сводятся к тому, что музыка при таких постановках низводится до прикладного значения (что, впрочем, возможно при неверных постановках, лишенных художественного вкуса). Тем не менее, говоря о сценической композиции, можно утверждать, что хоровой театр стал важным явлением, характеризующим современный этап развития исполнительского искусства.

Дирижер хорового коллектива, работающего в направлении хорowego театра, предстает как многогранная творческая личность: хормейстер, интерпретатор, режиссер и постановщик; желательна приобретение им навыков работы с техническими средствами коммуникации (компьютерные технологии, световое и звуковое оборудование, различные виды инсталляции⁶). Певцы хорowego театра должны быть наделены яркими вокальными данными. При этом обязательным условием является обладание навыками не только хорowego, но и сольного, и ансамблевого пения. Кроме этого, певцам хорowego театра должны быть присущи такие актерские качества как перевоплощение, умение «держаться на сцене», владение собственным телом, заключающееся в пластике движения и свободе передвижения по сцене, способность к эмоциональной декламации и театральному выражению чувств.

Данные особенности исполнительского процесса в хоровом театре выявляют широкую направленность деятельности его «труппы». В связи с этим, на современном этапе дирижерско-хорowego образования рождается потребность в модификации учебного процесса, расширенной подготовке кадров для деятельности в сфере хорowego исполнительства. Так Л. Исаева и И. Курченко работают в данном направлении на музыкально-педагогическом факультете Саратовского государственного университета. Ими разработан интегративный курс «Хоровой театр», включающий различные этапы работы над партитурой: от ее изучения до создания сценической редакции. Тематический план данной дисциплины рассредоточен на весь период обучения (с первого по пятый курс). Данный авторский курс может стать базовым для создания рабочих программ в различных образовательных учреждениях культуры.

Выводы

Современное хоровое исполнительство, предъявляя ряд новых требований к деятельности хорowego коллектива, ставит перед дирижером и певцами сложную задачу по овладению новыми исполнительскими принципами и приемами. Педагогическая подготовка будущих хормейстеров и артистов хора не только в области классического хорowego исполнительства, но и хорowego театра, становится неотъемлемой частью дирижерско-хорowego образования. Вследствие этого возникает проблема модернизации дирижерско-хорowego высшего образования, связанная с освоением теоретической и практической сферы деятельности в русле хорowego театра.

Основные педагогические рекомендации, идеи и наблюдения, касающиеся театрализованного воплощения хоровых сочинений, апробированы на практике. Они нашли

⁶ Среди наиболее популярных видов инсталляции в современном музыкальном искусстве назовем мультимедийную инсталляцию, голограмму и песочную анимацию.

свое отражение в творческой деятельности хоровых коллективов и вокально-хоровых ансамблей Государственного музыкально-педагогического института имени М.М. Ипполитова-Иванова (под руководством Е. Бессоновой, Е. Щегловой, Н. Кошкаревой, В. Красова). В свете этого представляется возможным применение методов обучения интегративной деятельности в учебном процессе по специальности «Художественное руководство академическим хором» и в исполнительской деятельности, что, в конечном итоге, будет способствовать обогащению и расширению репертуарной палитры хоровых коллективов, приобщению как музыкантов, так и слушателей, к современной музыкальной культуре.

Библиография

1. Андреева И. Театральность в культуре. Р-н-Д: ЮРГИ, 2002. — 185 с.
2. Исаева Л., Курченко И. Хоровой театр в системе педагогической подготовки студентов // Искусство в школе № 3, 2003. С. 82 - 86.
3. Кандинский В. О сценической композиции // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. М., 2001. — 392 с.
4. Красов В. «Стикс» Гии Канчели на сцене драматического театра // Музыкальная академия. М.: «Композитор», 2016. №2. С. 87 - 90.
5. Курьшиева Т. Театральность и музыка. М.: Сов. композитор, 1984. — 201 с.
6. Овчинникова Т. Хоровой театр как явление отечественной музыкальной культуры: дисс. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2009.
7. Ромашкова О. Действо как жанровый феномен русской музыки XX века: автореферат дисс. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2006.
8. Солнцев М.Н., Мартынова М.В. Методы социального воспитания в теории и практике социально-культурной деятельности: история и современность // Современный ученый. 2019. №6. С. 121 – 130.
9. Кондратьева Л.Н. Культурная и эстетическая потребности как компоненты коммуникативной деятельности личности и ее организации в учреждении культуры // Современный ученый. 2019. №2. С. 94 – 100.
10. Лаба А.А. Вокально-интонационная организация хора как единый процесс формирования певческого коллектива // Обзор педагогических исследований. 2020. Том 2. №1. С. 27 – 35.
11. Alperson, Ruth. A qualitative study of Dalcroze eurhythmics classes for adults. 1995.
12. Eöszé, László, Micheál Houlihan, and Philip Tacka, «Zoltán Kodály (1882–1967)». The New Grove Dictionary of Music and Musicians Volume 13. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers, 2002. pp. 716–26.
13. McRae, Shirley W (April 1982). «The Orff Connection... Reaching the Special Child». *Music Educators Journal*. 68 (8): 32–34.
14. Moser, Hans Joachim (1943). «Orff, Carl». *Musiklexikon (2nd ed.)*. Berlin: Max Hesses Verlag. pp. 650–651.
15. Schleusener, Jan (11 February 1999). «Komponist sein in einer bösen Zeit». *Die Welt (in German)*. Berlin. Retrieved 13 February 2019.

Choral theater in the modern system of higher conducting-choral education

Natal'ya V. Koshkareva

PhD in Art History, Associate Professor
State Music and Pedagogical Institute named after M.M. Ippolitova-Ivanova,
109147, Russian Federation, Moscow, ul. Marxist, 36;
e-mail: info@ippolitovka.ru

Abstract

The article is devoted to the issues of choral theater in contemporary domestic musical art. The concept itself is versatile, as it includes a diverse involvement of not only singing and acting, but

also directorial skills. The phenomenon of choral theater is a symbiosis of opera, choreography, oratorio, musical, and drama theater. A vivid, spectacular stage performance declared itself a serious rival to academic statics, presenting scope for the imagination of composers and performers. The desire for a visual interpretation of choral sound leads to a phenomenon called choral theater.

Of the two ways of reflecting theatricality, the internal is carried out through generalization, showing an idea, behind which there are many semantic meanings. External path - covers everything that relies on synthesis. From the director's point of view, it is possible to expand expressiveness by attracting new visual effects up to the techniques of cinema, pantomime or by enhancing the game principle through the manner of intonation and plastic. Such versatility led to the differentiation of the concepts of composer and composer-director. When working on a stage composition, the work of the director and conductor, as well as the singer-actor, is extremely complicated.

Interest in this issue was traced in the activities of well-known domestic conductors (A. Yurlov, B. Pevzner, B. Tevlin, A. Solovyov and others) and domestic researchers (V. Kandinsky, A. Tevosyan, T. Kuryshcheva, I. Andreeva, T. Ovchinnikova, O. Romashkova, L. Isaeva, I. Kurchenko, V. Krasov and others). The study applied the methods and approaches used in chorology, musicology, performance theory, psychology of creativity, philosophy of art, the main of which were methods of comparative analysis and systemic structuring.

In the presented article for the first time not only various facets of the phenomenon of the choral theater are presented, but also the fundamental principles of the formation of a special training course are given. Based on the results of the study, conclusions are drawn about the need to include the choral theater in the repertoire palette of choral groups, as well as in the plan for the formation of professional competencies in the specialty "Artistic Management of an Academic Choir".

For citation

Koshkareva N.V. (2020) Khorovoi teatr v sovremennoi sisteme vysshego dirizhersko-khorovogo obrazovaniya [Choral theater in the modern system of higher conducting-choral education]. *Pedagogicheskii zhurnal* [Pedagogical Journal], 10 (1A), pp. 580-590. DOI: 10.34670/AR.2020.1.46.156

Keywords

Choral theater; the choir; musical performance; musical education; pedagogy.

References

1. Andreeva I. Theatricality in culture. R-n-D: JURGI, 2002. - 185 p.
2. Isaeva L., Kurchenko I. Choral theater in the system of pedagogical training of students // *Art in school* # 3, 2003. P. 82-86.
3. Kandinsky V. on stage composition // Kandinsky V. V. Selected works on the theory of art. Vol. 1. Moscow, 2001. - 392 p.
4. Krasov V. "Stix" by GII Kancheli on the stage of the drama theater // *Music Academy*. Moscow: "Composer", 2016. No. 2. P. 87-90.
5. Kuryshcheva T. Theatricality and music. Moscow: Soviet composer, 1984. - 201 p.
6. Ovchinnikova T. Choral theater as a phenomenon of national musical culture: Diss. ... Cand. art criticism. Rostov-on-don, 2009.
7. Romashkova O. Action as a genre phenomenon of Russian music of the XX century: abstract Diss. ... Cand. art criticism. Saratov, 2006.
8. Solntsev M. N., Martynova M. V. Methods of social education in the theory and practice of socio-cultural activity: history and modernity // *Modern scientist*. 2019. No. 6. P. 121 – 130.
9. Kondratieva L. N. Cultural and aesthetic needs as components of a person's communicative activity and its organization

-
- in a cultural institution // *Modern scientist*. 2019. no. 2. Pp. 94-100.
10. Laba A. A. Vocal intonation organization of the choir as a single process of formation of a singing group // *Review of pedagogical research*. 2020. Volume 2. No. 1. Pp. 27-35.
 11. Alperson, Ruth. A qualitative study of Dalcroze eurhythmics classes for adults. 1995.
 12. Eöszé, László, Micheál Houlahan, and Philip Tacka), «Zoltán Kodály (1882–1967)». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Volume 13. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers, 2002. pp. 716–26.
 13. McRae, Shirley W (April 1982). «The Orff Connection... Reaching the Special Child». *Music Educators Journal*. 68 (8): 32–34.
 14. Moser, Hans Joachim (1943). «Orff, Carl». *Musiklexikon* (2nd ed.). Berlin: Max Hesses Verlag. pp. 650–651.
 15. Schleusener, Jan (11 February 1999). «Komponist sein in einer bösen Zeit». *Die Welt* (in German). Berlin. Retrieved 13 February 2019.