

## Различные схемы дирижирования хора на нерегулярных сетках

Нурали Неъмат угли Исламов  
Туркистанский инновационный университет

**Аннотация:** Дирижирование это - исполнение произведения, т. е. умение посредством выработанной практикой техники движения, мимики, передавать им свои исполнительские намерения. Освоение простых схем надо начинать также на столе, так как здесь легко можно изучить отдельные доли и закрепить каждый жест, проверяя свободу руки в момент остановки. При этом сильная и относительно сильные доли дирижируются с большим нажимом, слабые выполняются кистевым движением, являясь как бы их «отражением». В быстрых и умеренных темпах эти размеры дирижируются без дублирования: шестидольный на «два», девятидольный на «три», двенадцатидольный «на 4». Но здесь сразу заметна разница во внутреннем строении каждой доли, так как доля дробится на три части. Для освоения триольного рефлекса рука должна быть очень гибкой и в то же время «наполненной».

**Ключевые слова:** дирижирование, рефлекс рук, музыкально-исполнительского искусства, дирижёр хора, ансамблевая стройность

## Various choir conducting schemes on irregular grids

Nurali Nemat ogli Islamov  
Turkistan Innovation University

**Abstract:** Conducting is the performance of a work, i.e. the ability to convey one's performing intentions to them through the practice of movement technique, facial expressions. Mastering simple schemes should also be started on the table, since here you can easily study individual shares and fix each gesture, checking the freedom of the hand at the moment of stopping. At the same time, strong and relatively strong parts are conducted with great pressure, weak ones are performed with a carpal movement, being, as it were, their “reflection”. At fast and moderate tempos, these meters are conducted without duplication: six-beat on "two", nine-beat on "three", twelve-beat "on 4". But here the difference in the internal structure of each share is immediately noticeable, since the share is divided into three parts.

**Keywords:** conducting, hand reflex, musical and performing arts, choir conductor, ensemble harmony

Дирижирование - направлять, управлять, руководить один из наиболее сложных видов музыкально-исполнительского искусства; управление коллективом музыкантов (оркестром, хором, ансамблем, оперной или балетной труппой и т.д.) в процессе разучивания и публичного исполнения ими муз. произведения. Осуществляется дирижёром. Дирижёр обеспечивает ансамблевую стройность и техническое совершенство исполнения, а также стремится передать руководимым им музыкантам свои художеств. намерения, раскрыть в процессе исполнения своё истолкование творческого замысла композитора, своё понимание содержания и стилистических особенностей данного произведения. В основе исполнительского плана дирижёра лежит тщательное изучение и максимально точное, бережное воспроизведение текста авторской партитуры.

Дирижер должен стоять прямо и свободно, имея хорошую опору на ноги; ни в коем случае не прогибаться и не качаться. Первая группа упражнений помогает выработать основную дирижерскую позицию. 1. Для свободного состояния, устранения напряжения в мышцах плечевого пояса, корпуса нужно приподнять плечи, отвести их назад и свободно опустить (повторить несколько раз). 2. Руки медленно поднять от плеча перед собой при свободно свисающих кистях. Задержать их в таком положении и затем расслабить. Руки свободно падают вдоль корпуса. Делать каждой рукой поочередно, затем вместе. 3. Встать прямо, руки опущены вдоль корпуса, ноги чуть расставить, обеспечивая устойчивое положение. Согнуть руки в локтях, чуть выдвинуть вперед, кисть немного приподнять. Ладонь обращена вниз, пальцы «округлые», направлены вперед. Вторая группа упражнений предназначена для общего освобождения, воспитания ощущений цельности рук и взаимосвязи их отдельных частей (кисти, предплечья, плеча), для выработки мышечного напряжения и расслабления.

Большое значение имеет развитие кисти. Ею передаются наиболее тонкие детали исполнения: легкость, плавность, тончайшие нюансы. Кисть является самой гибкой частью дирижерского аппарата, и при работе с ней необходимо следить за состоянием всей руки, постоянно освобождая мышцы от скованности и зажатости. Начинать работу с кистевых упражнений следует только после освобождения плеча и локтя.

Зжатость рук можно уменьшить или устранить совсем с помощью специальных упражнений.

Важнейшим этапом овладения техникой дирижирования является освоение схем тактирования. Это объясняется тем, что ясная, логичная схема является не только технической основой при дирижировании, но и обеспечивает прочную связь дирижера с исполнителями. Однако необходимо, чтобы студент уже на начальной стадии обучения осознал разницу между тактированием и дирижированием. Если тактирование - отсчитывание метрических долей в

соответствии с тактовыми схемами, то дирижирование - это музыкальное исполнительство, целостное восприятие музыкального произведения и передача его содержания при помощи специфических дирижерских средств. В учебном процессе не следует позволять студенту отклоняться от схемы. Это допустимо в редчайших случаях, оправданных выполнением особых художественных задач.

Освоение простых схем надо начинать также на столе, так как здесь легко можно изучить отдельные доли и закрепить каждый жест, проверяя свободу руки в момент остановки. Можно отработать каждую долю, повторяя ее несколько раз, соединить со следующей или вернуться к предыдущей. Вопрос о том, с какого размера удобнее начать изучение простых схем, остается спорным. Одни педагоги считают, что удобнее начинать изучение схем с трехдольной сетки (3/4). Ясный графический рисунок, в основе которого лежит прямоугольный треугольник; одна сильная доля и две слабые; вертикально направленная первая доля, уже подготовленная упражнениями, - все это делает схему наиболее доступной. Другие полагают, что целесообразнее начинать обучение дирижированию с четырехдольной схемы, так как основных дирижерских движений четыре, все же остальные схемы являются их повторением. К тому же четырехдольная схема наиболее удобна для постановки дирижерского аппарата, так как движения в ней симметричны. Вопрос последовательности изучения простых схем принципиального значения не имеет и решается каждым педагогом самостоятельно. Трехдольная схема. Студент должен сесть в основную позицию перед столом. Упражнение 4 третьей группы упражнений поможет воспроизвести сильную долю. Она ведется строго по прямой вертикальной линии сверху вниз. Рука не должна быть вялой. Упражнение 6 познакомит со второй долей, «точки» которой находятся примерно на ширине локтей. Вернувшись по дуге в 12 «точку» первой доли, можно отработать соединение этих двух долей. Затем, вспомнив упражнение 2 «смычок» с круговым движением к себе, освоить третью - затактовую долю, соединив ее с первой.

Сложные размеры это - 6/8, 6/4; 9/8, 9/4; 12/8, 12/4. В медленных и очень медленных темпах (*Largo*, *Grave*, *Adagio*, *Andante molto* и т.п.) каждая доля дублируется. При этом сильная и относительно сильные доли дирижируются с большим нажимом, слабые выполняются кистевым движением, являясь как бы их «отражением». В быстрых и умеренных темпах эти размеры дирижируются без дублирования: шестидольный на «два», девятидольный на «три», двенадцатидольный «на 4». Но здесь сразу заметна разница во внутреннем строении каждой доли, так как доля дробится на три части. Для освоения триольного рефлекса рука должна быть очень гибкой и в то же время «наполненной».

Следует ясно ощущать биение пульса внутри доли, просчитывая про себя «раз, два, три - раз, два, три...». «Раз» приходится на кончики пальцев, «два» - на запястье, «три» - на локоть. При этом «раз» - это удар кисти в точку начала доли, «два» - начало движения локтя вниз, «три» - начало движения запястья, увлекающего за собой вниз и пальцы, «подхватывающего» триоли.

Несимметричные размеры имеют нечетное количество долей в такте и отсюда их несимметричную группировку. Среди таких размеров к наиболее часто встречающимся относятся  $5/8$ ,  $5/4$ ;  $7/8$ ,  $7/4$ . В среднем и медленных темпах они дирижируются «на 5» и соответственно «на 7», за основу берется 4-дольная схема. В 5-дольном размере группировка может быть 2+3 (рис. 8):

Группировка в несимметричных размерах обусловлена фразировкой и зависит от логики текста и строения мелодической линии. В быстрых темпах 5-дольный размер тактируется по двухдольной схеме, 7-дольный - по трехдольной, где вторая и третья счетные доли объединяются в одну группу. Следует обратить внимание на точность деления доли пополам, просчитывая про себя «раз, два...» и на три «раз, два, три раз, два, три...». Момент отдачи при дуольности должен совпадать с началом движения кисти вниз, увлекаемой свободным локтем и запястьем к точке начала следующей доли.

Ауфтакт (нем. auf - над и лат. tactus - трогание, прикосновение) - замах, предварительный жест. Он предшествует дыханию, вступлению, снятию. Уже при выполнении пятой группы упражнений (подготовке к дирижированию простых схем) следует ввести этот термин. Если каждую долю выполнять с ауфтактом, можно добиться наибольшего результата: отработать все доли схемы в отдельности и технически освоить показ ауфтакта к каждой из них. Полный ауфтакт показывает полные доли такта и равняется длительности одной счетной доли. Берется на долю, предшествующую вступлению. Например, если в размере  $3/4$  хор вступает на третьей доле, ауфтакт берется на второй. Техника выполнения состоит из следующих моментов: 1) фиксируется положение «внимание»; 2) выполняется замах (толчок) от воображаемой плоскости; 3) рука стремится вниз (падение), завершая движение «точкой». Неполным ауфтактом показываются доли, не содержащие полной длительности или начинающиеся с паузы. Здесь несколько акцентируется та доля, после которой следует вступление. Задержанный ауфтакт отличается от обычного тем, что подъем руки происходит значительно быстрее. В момент достижения верхней точки рука на какое-то время задерживается, компенсируя предшествующее ускорение. Этим жестом дирижер привлекает особое внимание исполнителей к последующему звучанию. Укороченный ауфтакт применяется для показа *sforzando*, акцентов. Его отличает более резкая, энергичная отдача, что вызывает активную атаку звука. Сила акцента зависит от основного нюанса. Например, *sforzando* в нюансе

piano - легкий «укол», то же sforzando, но уже в forte - удар большой силы. Акценты могут приходиться как на счетные доли, так и между ними. В первом случае требуется энергичный ауфтакт, во втором - сильная отдача от предыдущей доли. Акценту на счетную долю, равно как и синкопе на долю предшествует четкий ауфтакт, более активное падение руки и твердая, точная точка удара. Акцент между долями не требует ауфтакта, решающее значение здесь имеет отдача. Взмах дается на предшествующую акценту долю такта, последующая отдача определяет более резкий удар, приходящийся на ноту с акцентом. Выполнение синкопы между счетными долями более сложно. Точность синкопы здесь обуславливается как подчеркнутой точкой удара основной доли, так и четкой отдачей, предшествующей возникновению звука.

В произведениях, требующих певучести звука, где доли схемы должны быть протяжными, большое значение имеет междольный ауфтакт, отдача которого продолжает звучание доли и одновременно является ауфтактом к следующей. Снятию также предшествует ауфтакт. Отработать этот прием рекомендуется в упражнениях. Студентам, не ощущающим момент окончания звучания, на начальном этапе педагог предлагает жест «снятие» выполнять на «плоскости». В дальнейшем можно составить комбинацию движений: одной рукой тактировать все доли, другой выполнять жесты «внимание», «ауфтакт», «снятие» на разных долях такта. Снятие называется комбинированным, когда момент показа снятия звука сливается с моментом взятия дыхания к следующей доле такта. Здесь точка снятия предыдущей доли является ауфтактом к последующей. В учебной практике очень часты случаи, когда студент вырабатывает одну манеру исполнения снятий. Уже с первого курса следует приучать к осознанию зависимости характера снятий от содержания исполняемой музыки. Очевидно, что ауфтакт является важнейшим элементом техники дирижирования. Им предваряются не только вступления и снятия, но и наступление новой динамики, темпа, показ штрихов. На протяжении всего процесса обучения следует воспитывать серьезное отношение студента к ауфтактам и четкого их показа, что создаст основу для успешной практической работы с хором.

### **Использованная литература**

1. К.Б. Холиков. Музыкальная педагогика и психология. Вестник науки и образования, 58-61
2. К.Б. Холиков. Неизбежность новой методологии музыкальной педагогике. Science and Education 4 (1), 529-535.
3. К.Б. Холиков. Детальный анализ музыкального произведения. Science and Education 4 (2), 1069-1075

4. К.Б. Холиков. Математический подход к построению музыки разные условия модели построения. *Science and Education* 4 (2), 1063-1068.

5. К.Б. Холиков. Особенность взаимосвязанности между преподавателем и учащимся ракурса музыки в различных образовательных учреждениях: детском саду, школе, вузе. *Science and Education* 4 (2), 1055-1062.

6. К.Б. Холиков. Нарастание педагогического процесса посредством тестирования на материале предмета в рамках специальности музыкальной культуры. *Science and Education* 4 (3), 505-511.

7. KB Kholikov. Передовые формы организации педагогического процесса обучения по специальности музыкальной культуры. *Science and Education* 4 (3), 519-524.

8. К.Б. Холиков. Психолого-социальная подготовка студентов. Социальный педагог в школе: методы работы. *Science and Education* 4 (3), 545-551.

9. К.Б. Холиков. Эволюция эстетики в условиях прогрессивной модели музыкальной культуры, из опыта работы КБ Холикова 30 школы г. Бухары Республики Узбекистан. *Science and Education* 4 (3), 491-496.

10. К.Б. Холиков. Перенос энергии основного голоса к другим голосам многоголосной музыки. *Science and Education* 3 (12), 607-612.

11. К.Б. Холиков. Локально-одномерные размеры, основа динамично развитого произведения музыки. *Science and Education* 3 (11), 1007-1014

12. К.Б. Холиков. Комил Бурунович Холиков (2022). Теоретические основы определения механических свойств музыкальных и шумовых звуков при динамических воздействиях. *Science and Education*, 3 (4), 453-458.

13. К.Б. Холиков. Бемолли мажор ва минор тоналлигини аниқлашнинг оптимал усуллари ва креативлиги. *Science and Education* 3 (10), 533-539.

14. К.Б. Холиков. Проблематика музыкальной эстетики как фактическая сторона повествования. *Science and Education* 3 (5), 1556-1561.

15. К.Б. Холиков. Проблема бытия традиционной музыки Узбекистана. *Science and Education* 3 (5), 1570-1576

16. К.Б. Холиков. Диезли мажор ва минор тоналлигини аниқлашнинг оптимал усуллари. *Science and Education* 3 (9), 416-421.

17. К.Б. Холиков. Место творческой составляющей личности преподавателя музыки и её роль в обучении детей общеобразовательной школе. *Science and education* 3 (8), 145-150

18. К.Б. Холиков. Отличие музыкальной культуры от музыкального искусства в контексте эстетика. *Science and Education* 3 (5), 1562-1569.

19. К.Б. Холиков. Пение по нотам с сопровождением и без него по классу сольфеджио в высших учебных заведениях. *Science and Education* 3 (5), 1326-1331.

20. К.Б. Холиков. Значение эстетического образования и воспитания в общеобразовательной школе. *Science and Education* 3 (5), 1549-1555
21. К.Б. Холиков. Содержание и сущность государственных требований к развитию детей младшего и дошкольного возраста Республики Узбекистан. *Science and Education* 3 (2), 1215-1220.
22. К.Б. Холиков. Проектирование состава хорового коллектива с применением школьных учеников в условиях Узбекистана. *Scientific progress*. 2 (№ 3), pp. 1094-1100.
23. К.Б. Холиков. Методика обучения прослушке детей в садике. *Science and Education* 3 (2), 1096-1104.
24. К.Б. Холиков. Виды деятельности, используемые на уроках музыки в дошкольных организациях. *Science and Education* 3 (2), 1201-1207
25. К.Б. Холиков. Цели и задачи музыкального воспитания детей в детском саду. *Science and Education* 3 (2), 1221-1226
26. К.Б. Холиков. Взаимосвязь музыкального развития, между воспитанием и обучением детей дошкольного образования. *Science and Education* 3 (2), 1227-1232.
27. К.Б. Холиков. Направляющие основы методики для педагогов и студентов музыкально эстетическая развития детей в садике. *Science and Education* 3 (2), 1233-1239.
28. К.Б. Холиков. Звукообразование, вокально-хоровые навыки, дикция— совокупность правильного пения. *Science and Education* 3 (2), 1175-1180.
29. К.Б. Холиков. Педагогический процесс формирования в ДОО. Важность музыкального образования. *Science and Education* 3 (2), 1105-1111.
30. К.Б. Холиков. Компетенция и компетентностный подход в обучении детей дошкольного возраста. *Science and Education* 3 (2), 1208-1214.