

## Схемы повышенного порядка точности хорового дирижирования

Нурали Неъмат угли Исламов  
Туркистанский инновационный университет

**Аннотация:** Исполнением хора целиком покоится на творческой основе, что вызывает необходимость применения многообразных средств и методов воздействия на исполнителей. Здесь не может быть шаблона, неизменных, а тем более заранее предусмотренных приемов. С высококвалифицированным хором дирижер работает иначе, чем с хором более слабым, ученическим или самодеятельным. Даже разные этапы репетиционной работы требуют применения различных по своему характеру и назначению форм воздействия и способов управления. Деятельность дирижера на репетиции принципиально отличается от деятельности на концерте.

**Ключевые слова:** руководитель хоровым коллективом, репетиция, деятельности на концерте, деятельность дирижера

## Schemes of the increased order of accuracy of choral conducting

Nurali Nemat ogli Islamov  
Turkistan Innovation University

**Abstract:** The performance of the choir rests entirely on a creative basis, which necessitates the use of a variety of means and methods of influencing performers. There can be no template, unchanging, and even more predetermined techniques. Each musical group, and sometimes even its individual members, needs a special approach. What is good for one group is not good for another; what is necessary today (at the first rehearsal) is unacceptable tomorrow (at the last); what is possible when working on one work is unacceptable on another. A conductor works differently with a highly qualified choir than with a weaker, student or amateur choir. Even different stages of rehearsal work require the use of forms of influence and methods of control that are different in nature and purpose. The activity of a conductor at a rehearsal is fundamentally different from the activity at a concert.

**Keywords:** leader of the choir, rehearsal, activities at the concert, activities of the conductor

Игра на музыкальном инструменте требует освоения обширного круга двигательных приемов; типовые виды их составляют в основе то, что обычно принято называть постановкой. В дирижерском искусстве также можно говорить о постановке. Под этим будем подразумевать типовые движения рук, являющиеся основой всех приемов дирижерской техники. Постановка заключается в выработке таких форм движений, которые наиболее рациональны, естественны и базируются на внутренней (мышечной) свободе. Аппаратом, с помощью которого дирижер управляет оркестром, являются его руки, их многообразные движения, сведенные в стройную систему дирижирования. Однако для дирижера далеко не безразличны мимика, положение корпуса, головы и даже ног. Все тело призвано помогать рукам, содействовать выразительности дирижирования. Общеизвестно, что внешний вид, осанка человека свидетельствуют о его душевных свойствах, эмоциональном состоянии, темпераменте. Внешний вид дирижера должен показывать наличие воли, активности, решительности и энергии.

Отсюда вытекают и требования, касающиеся постановки корпуса. Дирижер должен быть подтянутым, держаться прямо, не сутулясь, не горбясь, свободно развернув плечи. Во время дирижирования, корпус должен сохранять относительную неподвижность. Раскачивание в разные стороны, наклоны, частые повороты вызывают неприятное впечатление. Впрочем, в моменты энергичной, оживленной жестикуляции сохранение неподвижности выглядело бы противоестественным. Нужно следить и за тем, чтобы неподвижность не переходила в скованность, одеревенелость. Существуют и такие движения корпуса, которые не мешают, а усиливают выразительность действий дирижера. В практике дирижеры часто пользуются, например, разворотом плечевого пояса для придания замаху руки большей энергии, отстранением корпуса назад при показе *piano subito* и т. д. И все же выразительное значение корпуса заключается не столько в его движениях, сколько в характерности позы. Положение головы во многом определяется тем, что лицо дирижера должно быть всегда обращено к оркестру и отчетливо видно всем исполнителям. Выразительность лица во время дирижирования имеет исключительно большое значение. Ни одно самое экспрессивное движение рук не окажет своего действия, если мимика и взгляд дирижера не будут соответствовать выразительному значению жеста. Отрицательное действие производит и нейтральное, ничто не говорящее выражение лица. Дирижер с равнодушным, каменным лицом никогда не достигнет желаемого результата. Мимика дирижера не должна отражать ничего, что не соответствовало бы смыслу исполняемого. Недопустимо, чтобы лицо дирижера выражало неудовольствие, растерянность, недоумение. Плохо, когда мимика кажется искусственной, заученной. Естественная выразительность лица

зависит от воодушевления дирижера, увлечения музыкой, от глубины проникновения в содержание произведения, понимания и прочувствованности музыкальных образов. Не следует допускать, чтобы голова была излишне подвижной, или наоборот, прикованной к туловищу. Наклон головы вперед, или отклонение назад также в известной мере определяются требованиями выразительности. Голова, наклоненная вперед, обычно свидетельствует о состоянии раздумья, печали, горести, а несколько откинута назад о радостных, восторженных чувствах, мечтательности и т.п. И опять-таки ничто не произведет более отрицательного впечатления, чем искусственное, нарочитое пользование этими выразительными приемами. Голова, артистически запрокинутая или умиленно склоненная на бок, - свидетельство дурного вкуса и внутренней пустоты. Настоящий художник к таким дешевым способам воздействия на слушателей прибегать не станет. Ноги не должны быть широко расставлены, но и не сдвинуты плотно, так как это лишит корпус устойчивости при резких движениях. Самым естественным является положение, при котором ноги расставлены примерно на ширину двух ступней. Одна нога иногда несколько выставляется вперед. Если дирижеру во время исполнения приходится обращаться преимущественно в левую сторону, то вперед выставляется правая нога, при обращении в правую - левая. Перемены положения ног делаются незаметно. Не следует приседать при показе *subito piano*, а также пританцовывать в такт музыке. Колени не сгибать. Опирается надо одновременно на обе ноги. Можно иногда перенести опору на выставленную вперед и слегка согнутую ногу, незначительно наклонив корпус (как бы устремляясь вперед). Подобное положение корпуса встречается при обращении к медной группе, при сильной динамике. Недопустимо отсчитывание метра ногами - недостаток, распространенный среди молодых дирижеров. Большое значение в выработке типовых дирижерских движений имеет положение рук во время дирижирования. От этого во многом зависит свобода, естественность и характер движений. Недопустимо, например, чтобы дирижер держал руки с высоко приподнятыми плечами, и вывернутыми вверх локтями, опустив предплечье; плохо, также, когда локти прижаты к туловищу. Такие положения лишают руки свободы движения, обедняют выразительность жеста. Положение рук должно быть срединным, предоставляющим возможность делать движения в любую сторону - вверх, вниз, к себе, от себя. При дальнейшем изучении техники дирижирования будет встречаться термин плоскость (или уровень) тактирования. Под этим подразумевается воображаемая горизонтальная линия, по которой рука дирижера, показывая доли метра (такта), как бы отбивает удары. Уровень этой плоскости может меняться. Если принять среднее положение руки за исходное, то из него дирижер может перевести руку либо в более высокую,

либо в более низкую позицию, изменив соответственно и уровень плоскости тактирования. Изменение его, как правило, зависит от требований музыкально-художественного порядка. Подчас эти требования заставляют изменить уровень обозначения даже отдельных долей такта.

Функции частей руки. Во время дирижирования рука дирижера действует как слаженный аппарат, части которого взаимодействуют друг с другом. Любое движение той или иной части руки не может совершаться без участия остальных ее частей. Самому изолированному, казалось бы, движению кисти помогает предплечье и плечо. Поэтому, когда говорится о самостоятельных движениях кисти или предплечья, то под этим подразумевается их доминирующее значение в жесте. Каждая из частей руки имеет вместе с тем свои выразительные особенности и выполняет специфические функции. Наиболее подвижная и гибкая часть руки - кисть предназначена для выполнения тонких и разнообразнейших движений: ударных, бросковых, кругообразных, гладящих, отталкивающих, сжимающих и проч. Легкость, подвижность кисти, ее относительная независимость от других частей руки, а также наименьшая утомляемость делают ее важнейшим орудием дирижера. Пальцами руки дирижер получает специфическое ощущение соприкосновения со звуком, от чего зависит, в частности, дирижерское туше. Кисть - передатчик всевозможных импульсов, тонких двигательных ощущений, на основе которых и возможна трансформация музыкальных представлений дирижера в выразительный жест. Благодаря подвижности кисть может применяться как в сочетании с движениями остальных частей руки, так и почти изолированно от них. В первом случае она как бы дополняет действия других частей, во втором - принимает на себя активные функции. Сфера применения изолированного движения кисти относительно невелика и ограничивается особыми случаями. Кистью с достаточной легкостью и удобством можно пользоваться для тактирования, но это не является ее главной функцией. Изолированные движения кисти, имеющие незначительную амплитуду, мало заметны (правда, дирижерская палочка несколько уменьшает этот недостаток), поэтому возлагать на нее функции тактирования следует лишь в крайних случаях. К тактированию кистью прибегают иногда в оперных спектаклях, эпизодах, где оркестру отводится аккомпанирующая роль или когда нужно дать руке отдохнуть. Применение самостоятельных движений кисти диктуется большей частью не техническими, а музыкально-художественными задачами. Кистевыми движениями, естественно, воспользоваться, показывая музыку легкого, воздушного характера. Участие других, более весомых частей руки в таких случаях лишь утяжелит характер исполнения. Для показа *pianissimo* также более всего уместны небольшие кистевые движения.

Иногда учащемуся не удается сразу найти удобное и естественное соотношение частей руки в различных точках плоскости тактирования. Для этого можно посоветовать проделать следующее: из исходного положения быстро отвести руку влево почти до соприкосновения ее с корпусом, затем, раскрывая в локте, одновременным движением плеча и предплечья полностью отвести вправо. Повторить движение несколько раз подряд, после чего проделать его медленно, с остановками в различных точках плоскости тактирования.

### **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.