

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Мовчан Л.А. Специфика обучения приёмам дирижёрского жеста в классе по специальности «Хоровое дирижирование» // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2024. № 1. DOI: 10.7256/2453-613X.2024.1.69898 EDN: HZVNTN URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69898

Специфика обучения приёмам дирижёрского жеста в классе по специальности «Хоровое дирижирование»

Мовчан Лариса Анатольевна

профессор, кафедра хорового дирижирования, Московская государственная консерватория имени П.И.Чайковского

125009, Россия, г. Москва, ул. Большая Никитская, 13

✉ movchanlarser@mail.ru



[Статья из рубрики "Музыкальная педагогика и психология"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2024.1.69898

EDN:

HZVNTN

Дата направления статьи в редакцию:

18-02-2024

Аннотация: Профессия дирижёра – одна из важнейших среди музыкальных специальностей во всем мире. Дирижёр исполняет роль руководителя коллектива – оркестра или хора, отвечает за точность и выразительность звучания произведения, служит посредником между автором и исполнителем. От правильной работы дирижёра зависит характер музыки, исполнительская интерпретация. В деятельности дирижёра присутствует просветительская сторона. Хормейстер, занимаясь преподаванием, решает ряд образовательных и воспитательных задач не только в обществе студентов-вокалистов, но и в социуме в целом. В статье исследуется специфика обучения приёмам дирижёрского жеста в классе по специальности «Хоровое дирижирование», выделяются основные аспекты и проблемы дирижирования хоровым коллективом, дается сравнение работы хорового и симфонического дирижера. Методика управления вокальным коллективом – академическим, народным или церковным хором – подразумевает умение читать партитуры в разных ключах, аранжировать их, правильно распределять партии в зависимости от особенностей голосов. Также руководитель хора работает с литературным текстом вокальных сочинений. Нельзя обойтись и без общих музыкально-

теоретических знаний в области сольфеджио, гармонии, полифонии. Подведём краткие итоги исследования. Техника постановки дирижёрского аппарата, графика схем тактирования практически не различаются у руководителей инструментальных и вокальных коллективов. Объяснить это можно общей природой, психологией коллективного музицирования. Однако нельзя забывать и о специфических особенностях хорового дирижирования. Это относительная плавность жестов за счёт иного, чем в оркестре, выделения голосов, а также неиспользования дирижёрской палочки. Второе важное отличие хормейстера от симфонического дирижёра – необходимость анализа не только музыкального, но и словесного текста партитуры. К характеристике творчества композитора добавляется характеристика творчества поэта или особенностей устного народного творчества, если точный автор текста неизвестен. В работе дирижёра-хоровика большое значение имеет вокальный показ, что связано с возможностями голоса. Хоровое дирижирование отличается большей камерностью, чем оркестровое. Самый явный синтез этих искусств, практически полностью нивелирующий все различия, можно отметить в управлении сразу и вокальным, и инструментальным коллективом: в операх, кантатах, ораториях.

Ключевые слова:

хор, хоровой дирижер, хоровое пение, дирижирование, дирижерский жест, специфика обучения, специальность, хоровое дирижирование, исполнительская интерпретация, хоровая партитура

Профессия дирижёра – одна из важнейших среди музыкальных специальностей. Дирижёр исполняет роль руководителя коллектива – оркестра или хора, отвечает за точность и выразительность звучания произведения, служит посредником между автором и исполнителем. От его правильной работы зависит характер музыки, исполнительская интерпретация (которая может различаться как у одного ансамбля с разными дирижёрами, так и у одного дирижёра с разными ансамблями). «Дирижирование можно определить как творческий психофизический процесс, во время которого дирижёр, посредством своей воли, темперамента, знаний и профессиональной техники, влияет на исполнительский коллектив, подводя его к реализации поставленных художественных задач» [\[5, с. 8\]](#). Особенности специальности хормейстера как педагога объясняется актуальность нашего исследования.

Основные положения статьи:

- Функции хорового дирижёра как руководителя певческого коллектива и посредника, связывающие авторскую и исполнительскую трактовки произведений.
- Особенности методики обучения студентов-хормейстеров дирижёрской практике. Сравнительный анализ работы хорового и оркестрового дирижёров, основные отличия хормейстера от руководителя инструментального коллектива.
- Выявление проблем в профессиональном воспитании будущих хоровых дирижёров и пути их устранения.

Цель исследования: определить особенности обучения приёмам дирижёрского жеста в хоровом классе.

Задачи исследования:

- проведение анализа уровня профессионального развития студентов хорового факультета;
- определение необходимых методов решения возникших проблем (в том числе нестандартных);
- использование методики в процессе практических занятий;
- подведение итогов и выбор подходящих приёмов профессионального развития.

Объект исследования – дирижёрская деятельность в вокальных коллективах. Предмет исследования – особенности обучения дирижёрскому жесту у хоровых дирижёров.

Основные методы, используемые дирижёром в работе с исполнителями, включают в себя жест, мимику, показ и слово. Из них специфическим является дирижерский жест (или мануальная дирижерская техника) – специальные движения рук, передающие музыкально-образные представления дирижера. Руки для дирижера – это его слова, с помощью которых он доносит смысл музыкального образа, послание и обращение.

Дирижёрский жест играет важное значение в практической работе с коллективом и входит в число специальных дирижерских способностей. Владение им определяет уровень профессионализма дирижёра или хормейстера. Анализируя опыт обучения будущих хоровых дирижёров в средних и высших специальных учебных заведениях (из собственных наблюдений), автор столкнулся с педагогической проблемой: студенты, обучающиеся на дирижёрско-хоровом факультете, испытывают трудности в освоении искусства дирижёрского жеста, от которого зависит глубина, содержательность, своеобразие и яркость исполнения хорового коллектива. Эта трудность заключается в достаточном освоении теоретических и практических знаний, которые способствуют формированию полноценного и высокого уровня профессионального владения дирижерским жестом. При этом, если теоретическая часть – достаточно доступная для освоения и находится на высоком уровне, то практическая требует дополнительной тренировки специальных навыков. В данной статье мы осветим, в том числе, проблемы, возникшие в процессе практической работы будущими дирижерами-хоровиками, а также предложим некоторые пути их решения.

Дирижёрские жесты при управлении вокальным коллективом полностью идентичны таковым при дирижировании инструментальным ансамблем, тогда как в работе хормейстера есть свои особенности, связанные в том числе с фактурой и присутствием поэтического текста. Поэтому важно знакомить студентов с литературой как по дирижированию хоровым коллективом, так и по дирижированию в целом.

Существует множество книг, монографий и методических разработок по хоровому дирижированию, написанных российскими авторами. Среди них следует назвать «Хрестоматию по дирижированию» и «Хороведение и управление хором» Г. Дмитриевского [\[6\]](#), внёсшего немалый вклад в работу Санкт-Петербургской певческой капеллы и ранее подчинявшегося ей, а ныне самостоятельного мужского Хорового училища им. М. И. Глинки. Также о хоровом дирижировании писали К. Птица [\[12\]](#), Л. Андреева [\[2\]](#), Л. Безбородова [\[4\]](#). Известны труды В. Попова, А. Юрлова, Л. Конторовича, Л. Амировой [\[1\]](#), А. С. Рыжинского, А. В. Соловьёва [\[13\]](#), В.Д. Булгакова. Об основах хорового дирижирования совместно писали также современные педагоги Т. Вишнякова, Т. Соколова, Е. Пчелинцева и О. Юргенштейн [\[5\]](#).

Обращались мы и к трудам авторов, изучавших дирижёрское искусство в целом (не только хоровое), так как основы – техника дирижёрского жеста, постановка рук, осанка, а также музыкальный слух и чувство ритма – общие и для руководителей оркестров, и для хормейстеров. Это, например, «Дирижёрский аппарат и его постановка» С. Казачкова [\[8\]](#), пособие по технике дирижирования И. Мусина [\[10\]](#).

В изученных трудах содержится много информации о специфике и необходимых профессиональных качествах дирижера-хоровика, в том числе о мануальной технике и дирижерском жесте. Однако мы предлагаем в данной статье более практико-ориентированный подход и некоторые пути решения конкретных проблем, возникающих в процессе обучения студентов-хоровиков.

Хормейстер, занимаясь преподаванием, решает ряд образовательных и воспитательных задач не только в обществе студентов-вокалистов, но и в социуме в целом. «Постигая композиторский замысел, он (дирижёр) передаёт своё представление об идейно-художественном содержании произведения исполнителям и добивается от исполнителей точного донесения задуманного до слушательской аудитории» [\[4, с. 18\]](#). Нередко композиторы сами встают за дирижёрский пульт при исполнении своих сочинений: здесь можно вспомнить Г. Берлиоза, И. Брамса, П. Чайковского.

Однако перечисленные авторы дирижировали в первую очередь инструментальной музыкой, своими симфониями. В нашем исследовании же речь идёт об управлении вокальным коллективом – академическим, народным или церковным хором. Эту дисциплину в музыкальных вузах изучают студенты дирижёрского-хорового факультета.

В практике работы с хоровым коллективом автор выявил следующее. К практическим навыкам дирижёра относится умение читать партитуры в разных ключах, аранжировать их, правильно распределять партии в зависимости от особенностей голосов (их диапазона, тесситуры, технических возможностей). Ещё один важный навык, на который автор обращал особое внимание как преподаватель, – работа руководителя хора с литературным текстом вокальных сочинений.

Одна из проблем состоит в отсутствии ассоциации между певческим и дирижёрским искусством, затруднённом ощущении различия между оркестровым и хоровым дирижированием. Для преодоления этой проблемы студенты некоторое время практиковались на произведениях для хора с инструментальным сопровождением (например, отрывках из опер или хоровых частях симфоний). К уже знакомым приёмам управления оркестром постепенно добавлялись особенности дирижирования вокальным коллективом, а также анализ литературного текста. Таким образом происходила подготовка к руководству хором *a cappella*.

Важную роль для формирования профессиональных навыков хорового дирижера играет развитие общих музыкально-теоретических знаний в области сольфеджио, гармонии, полифонии, музыкальной литературы. «Красота гармонических сочетаний не может не затронуть заложенного природой в человеке чувства изящного. Так постепенно будут вырабатываться из певцов хора артисты, чувствующие и понимающие высочайшее из искусств – музыку» [\[11, с. 184\]](#).

Выдающиеся фигуры сферы хорового дирижирования обладали такими качествами, как воля, дисциплина, энтузиазм, энергия. «Каждый дирижёр имеет дело с коллективом, он постоянно должен проявлять себя не только как дирижёр-исполнитель, но и как педагог, организатор. Для того чтобы иметь право руководить людьми, направлять их, дирижёр

должен быть примером аккуратности и дисциплинированности, очень многое знать и уметь» [\[2, с. 5\]](#).

Однако основные проблемы заключаются в технике хорового дирижирования и её специфических особенностях. Хормейстеры, в отличие от оркестровых дирижёров, обычно не пользуются палочкой, поскольку находятся в непосредственной близости к исполнительскому коллективу, и наличие предмета в руке может быть травмоопасным для участников хора. Ещё одна причина отсутствия палочки у хоровых дирижёров – относительная однородность тембров в вокальном ансамбле, из которой сложнее точно и чётко выделить определённые голоса (и не всегда в этом есть реальная необходимость). Мелкие движения рук и пальцев, помогающие в этом, за счёт палочки были бы стеснены. Тембры инструментов оркестра более разнообразны и проще различимы на слух.

Автор в процессе работы со студентами хорового факультета выявил: будущие хормейстеры, слушая произведения для вокальных коллективов, обратили внимание на отсутствие у дирижёра палочки, но не могли точно объяснить причину этого явления. Им не удавалось увидеть связь между ним и тембровыми особенностями ансамблей. Для решения этой проблемы студенты внимательно прослушивали и просматривали выступления хоров без инструментального сопровождения, соотнося жесты дирижёра с развитием музыкального материала. Основное внимание обращалось на вступление тех или иных голосов, чередование сольного и общего исполнения. Был сделан вывод, что каждый взмах рук хормейстера непосредственно связан с движением мелодии в произведении.

К свойствам дирижёрского жеста относятся скорость, сила, амплитуда, направление. Они зависят от характера музыки, её темпа, ритма, динамики, а также жанра и стиля. Поэтому даже разными частями одной и той же симфонии или кантаты нельзя продирижировать одинаково: в медленных лирических частях используется более плавная скорость и не очень широкий размах, а в скерцо и торжественных финалах движения становятся энергичными, уверенными, смелыми. То же самое можно сказать и о вокально-хоровых сочинениях *a cappella*.

Поэтому в практической работе с будущими студентами – хоровыми дирижерами – в классе хорового дирижирования первым шагом было изучение выбранного произведения с точки зрения формы, темпов, характера, ритма, динамики, а также поэтического текста. Кроме того, со студентами проводился краткий анализ характеристики творчества поэта и композитора, написавших его. Такая предварительная подготовка помогала более точно интерпретировать произведение, поэтому данному этапу работы со студентами уделялось особое внимание.

Затем проводится вокально-хоровой анализ партитуры, её музыкального языка. Автор в процессе педагогической деятельности использовал индуктивный метод работы с хоровыми произведениями. Для лучшего понимания эстетики звучания произведения студенты проигрывали партитуру в целом, а для тщательной проработки голосов – каждый голос отдельно. С учётом того, что дирижёр, хоть и не поёт сам во время выступления (за очень редким исключением), также является частью коллектива и должен ощущать связь, целостность, неразделимость голосов.

По возможностям вокального диапазона студентов использовался метод пения партитуры по голосам, когда один голос учащийся пел, а остальные играл на фортепиано. Также проводилась совместная работа: в этом случае вокальные партии отдавались другим студентам. Это использовалось не только в связи с тем, что тесситура голоса не всегда

позволяет будущему дирижёру петь самому вместе с фортепиано, но и для развития навыка работы в коллективе.

В разучивании оркестровой партитуры пение и сольфеджирование по голосам возможно не всегда, т.к. партии инструментов сложнее технически (например, в них чаще встречаются пассажи, мелизмы или очень широкие скачки) и спеть их порой весьма затруднительно. Работа же с хоровым сочинением обязательно включает в себя это задание.

Благодаря тщательному анализу исполняемых сочинений и практической работе с ними автор и студенты смогли правильно избрать характер жестов, силу и скорость взмахов. Учащимся уже были знакомы общие особенности дирижёрской деятельности, но в основном они касались симфонического дирижирования.

После внимательного изучения партитуры студенты-хоровики приступали к работе над постановкой дирижёрского аппарата. Сложность на данном этапе состояла в том, что в обыденной жизни трудно встретить движения, напоминающие дирижёрский жест – в этом заключалась методологическая задача, требующая особого подхода. Для того, чтобы задействовать все тело будущего дирижёра-хоровика, занятия начинались с разминки и гимнастических упражнений.

Внимание студентов обращалось на то, что наиболее подвижной частью тела дирижёра являются руки, особенно кисти и пальцы. От раскрепощённости, свободы движений плеча, предплечья, кисти рук и пальцев зависит выразительность исполнения музыки: пластика дирижёрских жестов передаётся хору, и чем более скованны его движения, тем более сухо и безвкусно будет звучать пение. Функции правой и левой руки у хормейстера, как и у оркестрового дирижёра, различны. Жесты правой руки ответственны за метроритм, обозначение сильных и слабых долей; взмахами же левой дирижёр показывает характер музыки – динамические оттенки, темп, выделяет солирующие голоса и их группы. Поэтому кисть и пальцы левой руки, «рисующей» образ произведения, отличаются большей активностью, чем у правой (вспомним, что дирижёрскую палочку, управляя оркестром, держат как раз в правой руке).

Интересно будет отметить мнение профессора кафедры сольного и хорового народного пения РАМ им. Гнесиных и кафедры хорового дирижирования МГИМ им. Шнитке Е. Байковой. Она рассматривает понятия «тактирование» и «дирижирование» как связанные между собой, но не идентичные. Под тактированием в её статье о дирижёрском жесте понимается только метроритмическая сторона, а дирижированием педагог называет передачу через взмахи рук, движения тела и мимику всех выразительных средств исполняемой музыки. «Для современных текстов, адресованных стилистическим нормам додекафонии или серийной техники письма (А. Шёнберг, А. Берг, А. Веберн) более очевидным становится приоритет тактирования... По отношению к музыкальным текстам, соотносящимся с традиционно сложившимися нормами композиционного мышления, мера сбалансированности таких компонентов, как тактирование и дирижирование, становится иным. И тогда аспект развития креативной идеи сочинения воспроизводится средствами активного способа интонирования предлагаемого материала, адаптированного к тонально-звуковысотной среде, основанной на выразительности мелодического начала» [\[3, с. 75\]](#).

С. Казачков [\[8, с. 18\]](#) выделяет три элемента дирижёрского языка жестов: выразительный, изобразительный и условный. Они тесно связаны между собой. Выразительный элемент ведёт происхождение от общего невербального взаимодействия

людей, а не непосредственно от музыки, но подчиняется её звучанию; это фактически перевод музыки на язык жестов. Изобразительный отвечает за интонационное наполнение, особенности характера произведения. Выразительный элемент можно сравнить с эскизом картины, а изобразительный – уже с её цветовым решением, оттенками, взаимодействием света и тени.

Эти два элемента понятны интуитивно, для них не нужны специальные объяснения. В отличие от них, условный элемент дирижёрского жестового языка подчиняется определённым правилам. Именно к нему относятся те движения дирижёрского аппарата, которыми обозначается ритмическая и синтаксическая сторона: сильная доля, затакт, ауттакт, паузы, вступление *sol* или *tutti*. Дирижёрские жесты хотя и имеют определённую природу, тотальная стандартизация в них невозможна. На это оказывает влияние в том числе и характерный для современной педагогики принцип индивидуального подхода, основанный на том, что с разными учащимися следует работать с учётом их психотипа, темперамента, уровня развития художественного вкуса.

В дополнение к дирижёрскому жесту в работе со студентами использовался метод вербального общения. Именно с помощью слов дирижёр может объяснить наиболее сложные моменты, которые вызывают у участников хора затруднения или чересчур большую разницу в трактовке. Также только обычным вербальным языком руководитель рассказывает о творчестве композитора, общем характере произведения, его музыкальной форме.

Кроме того, использовался традиционный метод показа, когда хоровой дирижёр иллюстрирует отдельные особенности сочинения, проигрывая темы на инструменте или пропевая их. О важности показа и прослушивания звучащей во время него музыки писали многие хоровые дирижеры, в том числе К. Птица: «В качестве практического совета для работы хора следует указать на необходимость возможно большего слушания хором сопровождения и во время пения, и в другие моменты. Дирижёр должен словесными объяснениями или показом (голосом) объяснять особенности движения музыки, её пульса» [\[12, с. 25\]](#). Но на первый план всё же выходит специфический для дирижёра-хоровика приём – дирижёрский жест или мануальная техника.

Рассмотрим подробнее основы обучения приёмам дирижёрского жеста. Прорабатывать их следует как в непосредственном взаимодействии с коллективом певцов (что необходимо для адаптации к работе с конкретным хором), так и самостоятельно, прослушивая музыку в записи (в этом случае студент вырабатывает привычку главным образом к произведению). Однако саму технику взмахов, тактирования нужно изучать и без музыкального сопровождения, избегая при этом выхолащивания и превращения в гимнастику.

Начинается работа над дирижированием с правильной постановки тела. В процессе педагогической деятельности со студентами автор акцентировал внимание на точном балансе между естественностью, раскованностью положения корпуса и чрезмерной расслабленностью. Общая физическая подготовка будущих хормейстеров находится на высоком уровне. Был выбран оптимальный вариант, максимально удобный и устойчивый: стоять перед певцами ровно, расставив ноги примерно на ширину плеч. Мимика, выражение лица зависит от характера исполняемой музыки; она всегда соответствует движению рук. В нашей практической работе мы уделяли внимание характеру каждого изучаемого произведения, а также его смене в процессе развития музыкального материала. Было отмечено, что студенты считают искреннюю эмоциональность важным свойством дирижёрской деятельности, однако не всегда могут проявить её на практике.

Обычно это связано со стеснительностью, сложностью свободно проявлять свои чувства; реже – с равнодушием. Преодолению стеснительности способствовало коллективное обсуждение каждого прослушанного сочинения с последующим дирижированием.

Искренность выражения лица, взгляда и мимики при управлении музыкальным коллективом – свойство, универсальное и для дирижёров оркестров, и для руководителей хоров.

Если движения и мимика руководителя инструментального коллектива являются более активными, поскольку оркестровая музыка отличается значительной энергичностью за счёт большего количества и разнообразия тембров, технических возможностей инструментов, динамика вокальных произведений, даже самых быстрых и виртуозных, ограничена возможностями человеческого голоса. Поэтому хоровое дирижирование выглядит со стороны несколько более мягким: его графика воспринимается как более плавная (в том числе из-за отсутствия палочки). Поэтому дирижеру хора необходимо овладеть умением плавного ведения воображаемой линии, а также гибкости рук.

Хотя кисть руки является самой подвижной её частью, истинная выразительность в дирижёрских жестах возможна только при участии всей руки. Самые мелкие и точные движения начинают преобладать, если по замыслу композитора/аранжировщика в хоре выделяется солирующий голос. Чем сложнее, виртуознее его партия, тем более активными становятся взмахи рук хормейстера. Однако, в отличие от инструментальной музыки, пение одного певца в хоровом произведении встречается относительно редко. Гораздо чаще применяется выделение солирующих групп (сопрано, альты, теноры, басов). Оно осуществляется с помощью чётких, подчёркивающих жестов, направленных в сторону выделяемой группы.

Работая со студентами, автор делал акцент на следующих особенностях положения рук при дирижировании: локти расставлены не широко, но не прижаты к туловищу; плечи расслаблены и опущены; локти чуть приподняты и не мешают движению кистей.

Выше говорилось, что автор использовал в педагогической работе со студентами разминку и гимнастику, помогающую снять зажимы и укрепить мышцы дирижёрского аппарата. Теперь следует рассказать о ней подробнее, так как не все учащиеся до нашего исследования выполняли её на постоянной основе. Например, неторопливое свободное поднятие и опускание плеч способствует расслаблению плечевого пояса. Чтобы устранить напряжение рук, нужно поднимать их перед собой (кисти при этом свободно свисают вниз), задерживать на некоторое время в таком положении и затем расслаблять, давая автоматически упасть вдоль туловища.

Другой вариант упражнения для повышения раскованности рук – поднимать руку на вдох и свободно опускать на выдох. Сначала делать это сразу всей рукой (от плеча), потом постепенно каждой частью, начиная с кисти. Предварительной позой к исходному положению при дирижировании служат опущенные, согнутые в локтях и слегка выдвинутые вперёд руки. Кисть направлена немного вверх, ладонь смотрит вниз, а пальцы выгнуты. Положение кисти чем-то напоминает таковое при игре на фортепиано.

Также в ряд гимнастических упражнений для дирижёров входят вращение всей рукой – это освобождает плечевой сустав; круговые движения предплечьем (от локтя) и кистью. Активизация кисти, как наиболее подвижной части руки, особенно важна, поэтому упражнений на её тренировку больше всего. Некоторые из них включают в себя лёгкие удары пальцами по столу, полезные также для пианистов. Их можно выполнять и за инструментом, объединяя дирижёрскую гимнастику и разучивание партитуры в

медленном темпе.

Изучение графических схем дирижирования начинается только тогда, когда руки уже освобождены и избавлены от зажимов, иначе процесс управления хором или оркестром будет выглядеть со стороны скованно, неестественно. Сами схемы не представляют особой сложности. Двухдольный метр тактируется движением вниз влево на сильную долю и вверх вправо на слабую. Схема трёхдольного такта напоминает по форме треугольник: вниз – вправо – вверх вправо. Четырёхдольные размеры дирижируются следующим образом: вертикально вниз, горизонтально влево, вверх вправо, вверх. Остальные графические схемы ведут происхождение от этих трёх, в них лишь появляется разделение некоторых или всех взмахов.

Сложные размеры – на шесть, восемь, двенадцать долей – дирижируются с обозначением каждой доли довольно редко, разве что в очень медленных темпах или если есть точное указание композитора. Приведём два примера такой музыки.

В оркестровом дирижировании можно вспомнить арию Онегина «Когда бы жизнь домашним кругом» из оперы «Евгений Онегин» Чайковского. Автор указывает, что в ней нужно дирижировать «на шесть» – отмечая взмахом каждую четверть. Прямая цитата из клавира, служащая сноской к обозначению темпа: «В автографе рукой Чайковского указано, что дирижировать надо на шесть – бить шесть ударов в каждом такте» [\[14, с. 136\]](#). Из хоровых же примеров с «дирижированием на шесть» будет уместно вспомнить хор «Светлому князю и здравье, и слава» из оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки.

Гораздо чаще же встречается так называемое «дирижирование на раз», при котором каждое новое движение руки указывает на начало такта, на очередную сильную долю. Дирижирование в шестидольном метре выглядит как на 2/4, в девятидольном – как на 3/4, в двенадцатидольном – как на 4/4. Однако рука всё равно пульсирует частями: «раз» – пальцы, «два» – запястье, «три» – локоть. Для проработки этого приёма студенты хорового отделения систематически дирижировали сначала с реальными движениями на каждую долю, затем оставляли только мысленную пульсацию.

Что же касается смешанных метров (пятидольного, семидольного, редко – 11-дольного, как у Н. Римского-Корсакова), объединить в них длительности на один взмах не получится. Это связано с тем, что такт может делиться минимум двумя способами: 2+3, 3+2, 3+2+2 и т.д. Графически схема напоминает четырёхдольную – вниз, влево, вверх вправо, вверх. Однако какой из жестов придётся разделить, работая пульсирующими, отрывистыми движениями руки – зависит от того, как композитор задумал членение такта.

Л. Амирова в пособии «Дирижирование и чтение хоровых партитур» предлагает осваивать графические движения, проводя по стене ладонью воображаемые вертикальные линии вниз и вверх, с опорой на движение вниз (сильная доля). Затем к ним добавляется дугообразное движение каждой рукой (кистью) по очереди, потом двумя одновременно. Также применяются горизонтальные и круговые движения [см. об этом: 1, с. 11]. В пособии Амировой уделяется внимание и вышеописанным подготовительным упражнениям на освобождение рук.

Каждый дирижёрский жест включает в себя четыре непосредственно переходящих друг в друга элемента: замах, отдачу, стремление и точку. Наибольшей энергией обладают сильные и относительно сильные доли. Автор в процессе работы со студентами заметил, что первое движение на сильную долю у них часто бывает слишком резким даже в

лирической музыке. Для преодоления этого недостатка использовались различные методы, в том числе метод показа и личного примера педагога.

Расслабившись в положении внизу, рука автоматически, рефлекторно нарисует дугообразную или горизонтальную линию на второй и последующих долях. Последняя доля такта естественным образом получается более короткой. Многие учащиеся укорачивали её чрезмерно, торопясь выполнить сильный взмах в начале следующего такта. В связи с этим нами использовались упражнения, в которых рука задерживалась перед последней нотой. Это помогает лучше ощутить затакт к следующему такту, а также проработать правильную отдачу.

Подведём краткие итоги исследования. Техника постановки дирижёрского аппарата, графика схем тактирования практически не различаются у руководителей инструментальных и вокальных коллективов. Объяснить это можно общей природой, психологией коллективного музицирования. Однако существуют специфические особенности хорового дирижирования: относительная плавность движений и жестов за счёт иного, чем в оркестре, выделения голосов, а также отсутствия дирижёрской палочки; умение трактовать и понимать поэтический текст произведений; умение осуществлять вокальный показ, что связано с возможностями голоса каждого конкретного студента-хоровика. В целом, хоровое дирижирование отличается большей камерностью, чем оркестровое.

Практическая деятельность, описанная в статье, включает в себя в основном традиционные методы. Однако автор также делает акцент на нюансах управления хором. Поэтому практическую работу со студентами хорового факультета мы начали именно с дирижирования хором вместе с оркестром, постепенно переводя их к управлению вокальными ансамблями без сопровождения. Практическую значимость и новизну представляет разучивание партий по голосам с участием нескольких студентов.

В статье нами была выявлена основная методическая проблема: недостаток знаний о тонкостях хорового дирижирования в связи с низким уровнем профессионального воспитания студентов. Решением этой проблемы послужила осознанная работа с учащимися, в которой использовались современные методы обучения дирижёрско-хоровой технике.

Библиография

1. Амирова Л. Дирижирование и чтение хоровых партитур [Текст]: практическое пособие. – Уфа: Издательство БГПУ, 2010. – 60 с.
2. Андреева Л. Методика преподавания хорового дирижирования. – М.: Музыка, 1969. – 121 с.
3. Байкова Е. Дирижёрский жест – необходимый компонент коллективно-исполнительского процесса // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2021. – Т. 4. № 1. – С. 74-82.
4. Безбородова Л. Дирижирование: учебное пособие для студентов педагогических учебных заведений и музыкальных колледжей. – М.: Флинта, 2011. – 213 с.
5. Вишнякова Т., Соколова Т., Пчелинцева Е., Юргенштейн О. Основы хорового дирижирования: учебное пособие. – СПб: Лань, Планета музыки, 2024. – 236 с.
6. Дмитриевский Г. Хороведение и управление хором. – М.: Музгиз, 1957. – 107 с.
7. Дудукина И. Техника дирижёрского жеста в процессе показа различных видов звуковедения при исполнении хорового произведения. Методическая работа. – Реутов: МБУДО «Музыкальная хоровая школа «Радуга», 2016/2017. – 8 с.

8. Казачков С. Дирижёрский аппарат и его постановка. – М.: Музыка, 1967. – 127 с.
9. Краснощёков В. Вопросы хороведения. – М.: Музыка, 1969. – 300 с.
10. Мусин И. Техника дирижирования. – 1967. – 291 с.
11. Пигров К. Руководство хором. – М.: Музыка, 1964. – 216 с.
12. Птица К. Проблемы стиля и хоровое исполнительство/Тевлин Б. Работа с хором. Методика, опыт. – М.: Профиздат, 1972. – 208 с.
13. Соловьёв, А. В. Профессиональная подготовка дирижёров хора в контексте традиций отечественной хоровой школы (на примере педагогических принципов Б.Г. Тевлина): автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения. Москва, 2020.
14. Чайковский П. Евгений Онегин: Лирические сцены в трёх действиях, семи картинах: Клавир. – М.: Музыка, 2005. – 296 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «PHILHARMONICA. International Music Journal» статье, как указал автор в заголовке («Специфика обучения приёмам дирижёрского жеста в классе по специальности «Хоровое дирижирование»»), является специфика обучения приёмам дирижёрского жеста, который, исходя из здравого смысла, должен был бы быть рассмотрен в какой-то части реальности (в объекте): или практически — непосредственно в образовательном процессе, или теоретически — в методическом обеспечении образовательного процесса. Природа объекта педагогического исследования, к которому относится (судя по обозначенной автором сфере обучения) представленный материал, как правило, определяется проблемой исследования. Актуальная педагогическая проблема (либо конкретного процесса, либо его методической обеспеченности) определяет цель исследования, из которой следуют задачи и релевантные им конкретные научные методы. Поскольку автор в представленном материале четко не обозначил конкретную научную проблему, не ясно, каким образом описанная им специфика дополняет область научного знания. Неясен даже объект (часть объективной реальности) авторского внимания: не то некоторый отвлеченный (воображаемый) педагогический процесс с неясными целями, не то методическое его сопровождение, отраженное в проанализированной автором литературе.

Вероятнее всего, судя по использованным автором многочисленным суждениям долженствования («движения должны быть энергичными», «следует проигрывать и партитуру в целом», «Рекомендуется также пропевать партии», «Анализировать исполняемое сочинение дирижёр должен», «требуется долгая и упорная работа», «рекомендуется выполнять разминку», «Дирижёр должен словесными объяснениями», «Осанка должна быть», «обязательно должны читаться эмоции, недопустимо равнодушие и искусственность», «следует выполнять такое упражнение», «После освобождения рук можно приступать», «необходимо ощутить замах», «должно быть первое движение», «долю такта нельзя излишне укорачивать», «перед последней нотой руку можно задерживать», «нельзя забывать и о специфических особенностях хорового дирижирования» и др.), представленный материал имеет целью методические рекомендации, необходимость которых, опять же исходя из здравого смысла, должна обуславливаться стремлением к повышению качества обучения приёмам дирижёрского

жеста в классе по специальности «Хоровое дирижирование»: т. е. прежде таких рекомендаций не было, поэтому качество этой сферы обучения было низким, а теперь, после того как автор изложил все необходимые методические решения, все будет хорошо.

Однако, на деле (в тексте) автор прибегает к двум видам аргументов в пользу своих рекомендаций: 1) к методическим решениям коллег, описанным в известных пособиях; 2) к некоему воображаемому образовательному процессу. Воображаемый процесс автора доступен для прочтения специалистами, поскольку касается уже распространенных и хорошо зарекомендовавших себя практик. Следовательно, научной новизны в представленных автором аргументах с опорой на воображаемый процесс нет. Ценность методических рекомендаций автора в этом случае нулевая. Если же аргументы автора опираются на уже известные методические рекомендации, опять же, в чем их новизна? Таким образом, претензия автора на ценность изложенных им методических рекомендаций несостоятельна. Цель повышения качества образовательного процесса не достигнута, а предмет исследования рассмотрен с наиболее изученной стороны, поэтому итоговый вывод банален и не представляет научного интереса.

Методологии исследования автор не уделяет необходимого внимания, предполагая, очевидно, что конспект всем известной методической литературы и воображаемый (всем известный) образовательный процесс являются достаточными основаниями для доверия со стороны коллег к изложенным рекомендациям. Но это не так. Доверие специалистов вызывает либо экспериментально апробированная методика повышения качества образовательного процесса, которая может быть использована в практической работе, либо решение с помощью обобщения теоретических работ реально существующих методических затруднений. Этого в представленной работе нет. Банальный вывод автора о том, что в хоровом дирижировании есть своя специфика хоть и аргументирован в достаточной степени, нового научного знания в область освоения специфики приёмов дирижёрского жеста в классе по специальности «Хоровое дирижирование» не привносит.

Актуальность повторения автором банальных аксиом долженствования в воображаемом образовательном процессе обучения специфике приёмов дирижёрского жеста в классе по специальности «Хоровое дирижирование» может быть оправдана только низким уровнем квалификации хоровых дирижёров, воспитанных в российской системе музыкального образования. Если это так, то именно этой проблеме должна была бы быть посвящена представленная статья: поиску причин (факторов) низкой квалификации специалистов и методам преодоления сложившейся ситуации.

Научная новизна представленных автором методических рекомендаций, в свете изложенных выше рецензентом аргументов, вызывает сомнения.

Стиль текста выдержан научный, хотя не все сноски на источники соответствуют принятым в журнале нормам. Структура статьи не соответствует логике изложения результатов научного исследования: во введении не представлена программа исследования (предмет, объект, проблема, цель, задачи, методы — отсутствуют); основная часть посвящена не анализу существующих проблем или раскрытию неизвестных сторон предмета исследования (специфики обучения приёмам дирижёрского жеста в классе по специальности «Хоровое дирижирование»), а перечню хорошо известных методических рекомендаций; итоговый вывод банален.

Библиография не отражает проблемную область исследования и актуальный современный музыкально-педагогический дискурс: совершенно отсутствует российская и зарубежная научная литература за последние 3-5 лет.

Апелляция к оппонентам не вполне корректна: сложно отделить мнение самого автора от научно-методических достижений его коллег.

В представленном виде интерес читательской аудитории к статье весьма ограничен. Автору следует обратить внимание на актуальные проблемы музыкальной педагогики в его профессиональной области и существенно переработать представленный материал с целью достижения приемлемого для публикации в научном журнале результата. Учитывая, что в отечественной системе профессиональной подготовки хоровых дирижеров действительно существуют требующие научного внимания проблемы, рецензент рекомендует отправить представленный материал на доработку.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «PHILHARMONICA. International Music Journal» автор представил свою статью «Специфика обучения приёмам дирижёрского жеста в классе по специальности «Хоровое дирижирование»», в которой проведено исследование специфики методики обучения хорового дирижёра как руководителя певческого коллектива.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, дирижёрский жест играет важное значение в практической работе с коллективом и входит в число специальных дирижерских способностей. Владение им определяет уровень профессионализма дирижёра или хормейстера. От правильной работы дирижера зависит характер музыки, исполнительская интерпретация, которая может различаться как у одного ансамбля с разными дирижёрами, так и у одного дирижёра с разными ансамблями.

Актуальность исследования обусловлена педагогической проблемой, с которой столкнулся автор: студенты, обучающиеся на дирижёрско-хоровом факультете испытывают трудности в освоении искусства дирижёрского жеста, от которого зависит глубина, содержательность, своеобразие и яркость исполнения хорового коллектива. Эта трудность заключается в достаточном освоении теоретических и практических знаний, которые способствуют формированию полноценного и высокого уровня профессионального владения дирижерским жестом. При этом, если теоретическая часть – достаточно доступная для освоения и находится на высоком уровне, то практическая требует дополнительной тренировки специальных навыков.

Цель исследования заключается в определении особенности обучения приёмам дирижёрского жеста в хоровом классе. Объект исследования – дирижёрская деятельность в вокальных коллективах. Предмет исследования – особенности обучения дирижёрскому жесту у хоровых дирижёров. Для достижения цели автором поставлены следующие задачи: проведение анализа уровня профессионального развития студентов хорового факультета; определение необходимых методов решения возникших проблем (в том числе нестандартных); использование методики в процессе практических занятий; подведение итогов и выбор подходящих приёмов профессионального развития. В ходе исследования были использованы как общенаучные методы исследования (анализ и синтез), так и анализ методики и дидактических средств. Эмпирическую базу составил практический педагогический опыт автора.

Автором вынесены основные положения статьи. Однако их содержание не соответствует требованиям, так как положения статьи должны содержать полноценные предположения, которые автор будет доказывать результатами исследования, а не незаконченные фразы.

На основе анализа научной разработанности исследуемой проблематики автор приходит к заключению, что существует множество научных трудов, монографий и методических разработок по хоровому дирижированию и дирижерскому искусству в целом, написанных

российскими авторами. В изученных автором трудах содержится много информации о специфике и необходимых профессиональных качествах дирижера-хоровика, в том числе о мануальной технике и дирижерском жесте.

Научная новизна данного исследования заключается в более практико-ориентированном подходе и предложении путей решения конкретных проблем, возникающих в процессе обучения студентов-хоровиков.

Практическая значимость заключается в возможности включения результатов исследования в процесс обучения по специальности «Хоровое дирижирование».

В практике работы с хоровым коллективом автор выявил следующее. К практическим навыкам дирижёра относится умение читать партитуры в разных ключах, аранжировать их, правильно распределять партии в зависимости от особенностей голосов (их диапазона, тесситуры, технических возможностей). Ещё один важный навык, на который автор обращал особое внимание как преподаватель - работа руководителя хора с литературным текстом вокальных сочинений. Основные проблемы заключаются в технике хорового дирижирования и её специфических особенностях. Хормейстеры, в отличие от оркестровых дирижёров, обычно не пользуются палочкой, поскольку находятся в непосредственной близости к исполнительскому коллективу, и наличие предмета в руке может быть травмоопасным для участников хора. Ещё одна причина отсутствия палочки у хоровых дирижёров – относительная однородность тембров в вокальном ансамбле, из которой сложнее точно и чётко выделить определённые голоса (и не всегда в этом есть реальная необходимость).

В статье автором была выявлена основная методическая проблема: недостаток знаний о тонкостях хорового дирижирования в связи с низким уровнем профессионального воспитания студентов. Решением этой проблемы послужила осознанная работа с учащимися, в которой использовались современные методы обучения дирижёрско-хоровой технике.

Практическая деятельность, описанная в статье, включает в себя в основном традиционные методы. Однако автор также делает акцент на нюансах управления хором. Поэтому практическую работу со студентами хорового факультета он предлагает начинать именно с дирижирования хором вместе с оркестром, постепенно переводя их к управлению вокальными ансамблями без сопровождения.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение имеющихся дидактических приемов и разработка новаторских решений представляет несомненный теоретический и практический культурологический и методический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составляет 14 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.

