

ОСНОВЫ ХОРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ

Т. П. ВИШНЯКОВА
Т. В. СОКОЛОВА
Е. В. ПЧЕЛИНЦЕВА
О. О. ЮРГЕНШТЕЙН



- О 75** Основы хорового дирижирования: учебное пособие / Т. П. Вишнякова, Т. В. Соколова, Е. В. Пчелинцева, О. О. Юргенштейн. — 3-е изд., стер. — Санкт-Петербург: Лань: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2024. — 236 с. — Текст: непосредственный.

ISBN 978-5-507-48797-4 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-4495-2934-3 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-437-6 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Авторы учебного пособия — доценты кафедры хорового дирижирования РГПУ им. А. И. Герцена Т. П. Вишнякова, Е. В. Пчелинцева, Т. В. Соколова и О. О. Юргенштейн, имеющие большой опыт преподавания дирижерско-хоровых дисциплин.

В книге рассматриваются аспекты, связанные с особенностями освоения дирижерской профессии, становлением специальных профессиональных компетенций в области вокально-хорового образования, постижением технических основ дирижирования и психологических факторов общения с коллективом.

Учебное пособие адресовано студентам и преподавателям музыкальных факультетов педагогических вузов, колледжей, хормейстерам-практикам и широкому кругу читателей, интересующихся вопросами дирижерско-хорового искусства и образования.

ББК 85.314

- О 75** Basics of Choral Conducting: textbook / Т. P. Vishnyakova, T. V. Sokolova, E. V. Pchelintseva, O. O. Yurgenstein. — 3rd edition, ster. — Saint-Petersburg: Lan: THE PLANET OF MUSIC, 2024. — 236 pages. — Text: direct.

The authors of the textbook are associate professors of the choral conducting department of the A. I. Herzen Russian State Pedagogical University T. P. Vishnyakova, E. V. Pchelintseva, T. V. Sokolova, and O. O. Yurgenstein, who have vast experience in teaching conducting and choir disciplines.

The book deals with aspects related to the special features of mastering the conductor's profession, the development of special professional skills in the field of vocal and choral education, comprehension of the technical basics of conducting and psychological factors of communication with the group.

The textbook is addressed to students and teachers of musical faculties of pedagogical universities, colleges, choirmasters and a wide circle of readers interested in the issues of conducting and choral art and education.

Рецензенты:

УСПЕНСКИЙ В. В. — заведующий кафедрой хорового дирижирования Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, Заслуженный деятель искусств РФ, Народный артист России, профессор; МАТЮХОВ И. Г. — заведующий кафедрой хорового дирижирования Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, Заслуженный деятель искусств Республики Беларусь, кандидат искусствоведения, доцент.

Обложка

А. Ю. ЛАПШИН

- © Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2024
- © Коллектив авторов, 2024
- © Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2024

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
----------------	---

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ОСОБЕННОСТИ ДИРИЖЕРСКОЙ ПРОФЕССИИ

Особое место дирижирования среди других видов музыкального исполнительства	18
История дирижирования как вида музыкального исполнительства	21
Развитие дирижерско-хорового образования в России	28
Традиции и инновации в области развития искусства дирижирования на современном этапе	39

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ТЕХНИКА ДИРИЖИРОВАНИЯ

Содержательный аспект освоения дирижерской техники	54
Постановка дирижерского аппарата	62
Метрическая основа дирижирования	79
Схемы тактирования основных размеров	83
Схемы тактирования сложных размеров	99
Дробление основной метрической единицы в медленном движении	143
Дирижирование на «раз»	151
Дирижирование в переменных размерах	155

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ТЕМПОМЕТРОРИТМИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ДИРИЖИРОВАНИЯ

Функции рук	160
Фермата, ее виды и показ	169

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

ДИРИЖЕРСКО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Основные элементы выразительности в дирижировании	180
Исполнительские штрихи	182
Динамика	195
Темп. Агогика	206
Работа над партитурой как неотъемлемая часть становления исполнительского мастерства	218
Заключение	225
Приложения	227
Рекомендуемая литература	231



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ОСОБЕННОСТИ
ДИРИЖЕРСКОЙ
ПРОФЕССИИ





ОСОБОЕ МЕСТО ДИРИЖИРОВАНИЯ СРЕДИ ДРУГИХ ВИДОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Дирижирование — совершенно особый вид музыкального исполнительства, который считается одним из сложнейших видов деятельности человека. Само название «дирижирование», переводимое на русский язык как управление, руководство, выявляет существенную особенность этого вида музыкального исполнительства. Прежде всего, дирижирование — это процесс управления коллективом музыкантов (оркестром, хором, оперной труппой, ансамблем и т. п.) в ходе репетиционной работы над музыкальным произведением и во время его концертного исполнения. К этому следует добавить, что в своей практической работе дирижер, как правило, является руководителем всего творческого процесса в целом. Чаще всего сам дирижер занимается созданием коллектива, прослушивая его будущих участников и создавая условия для дальнейшего успешного творческого развития, как целого коллектива, так и каждого его участника в отдельности. Его профессиональная деятельность включает в себя не только репетиционный процесс, но и планирование концертных выступлений, организацию гастрольных поездок. Из этого видно, что работа дирижера очень многогранна, она носит творческий характер, полна педагогической, организационной и пси-

хологической напряженности, обусловлена объективными и субъективными факторами общения, поскольку необычен и сам «инструмент» дирижера — коллектив исполнителей, каждый из которых является мыслящей личностью со своими представлениями, предпочтениями, волей, темпераментом.

Дирижирование справедливо считается одной из самых сложных, а возможно и самой трудной из всех музыкально-исполнительских специальностей. Дирижер сам не «производит» звучание, как любой инструменталист или вокалист, а «вызывает» его. Уровень ответственности дирижера намного выше, чем любого другого исполнителя-музыканта: это ответственность не только за себя, но и за коллектив и перед коллективом.

В отличие от исполнителей-инструменталистов, которые, как правило, начинают обучаться игре на своем инструменте в раннем детстве, дирижеру для начала обучения необходим определенный уровень музыкальной и человеческой зрелости, обладание хотя бы начальными навыками самостоятельного музыкального мышления, достаточное владение музыкальным инструментом (фортепиано) и теоретическими знаниями. Чем выше уровень подготовки ученика, тем более успешно он будет овладевать новой музыкальной профессией, продвигаться в техническом и исполнительском плане и решать более сложные задачи под руководством педагога.

Еще одной, весьма важной отличительной чертой дирижирования является то, что двигательный процесс идет с опережением реального звучания. Дирижер не отражает звук, а вызывает его, заранее передавая свои намерения исполнителям. Без этого опережения не может быть полноценного управления.

Из всего вышесказанного видно, что работа дирижера включает в себя множество профессиональных, творческих и организационных компонентов единой целостной

системы, объединяющей всех участников совместной коллективной деятельности, где дирижер — это одновременно исполнитель, педагог, организатор и руководитель. Поскольку профессия дирижера охватывает широкий круг задач и функций, то раскрытие ее специфики может состояться только при рассмотрении исторически накопленного опыта.



ИСТОРИЯ ДИРИЖИРОВАНИЯ КАК ВИДА МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Являясь самым молодым видом музыкального исполнительства, дирижирование тем не менее имеет глубокие исторические корни. Еще в древности при совместном исполнении музыки группой певцов, музыкантов-инструменталистов или и тех и других вместе возникла необходимость того, чтобы кто-то взял на себя роль организатора такого исполнения, объединил усилия музыкантов, направил их в одно русло и тем самым обеспечил наилучший результат. Таким человеком становился, как правило, один из музыкантов, тот, кто обладал качествами лидера, был признанным авторитетом и имел организаторские способности.

В первобытных культурах многочисленные ритуалы, призванные обеспечить процветание и благополучное существование племени, заклинание сил природы, сопровождались коллективным пением, танцами, совместной декламацией и различными телодвижениями. Главным элементом такого синтетического действия был ритм, поэтому управление этой сложной стихией осуществлялось в основном отбиванием ритма на различных примитивных ударных инструментах.

В древних цивилизациях (Египет, Греция) руководство хором, являвшимся обязательным коллективным

действующим лицом любого театрализованного ритуала (позднее — греческой трагедии), осуществлял корифей, который отсчитывал такт ударами в ладоши или отбивал его ногой, часто обутой в обувь с железной подошвой.

По мере усложнения и мелодического обогащения музыки древности, появилась надобность в системе управления исполнителями, которая бы компенсировала отсутствие нотной записи. Самый опытный певец, знавший на память весь необходимый мелодический материал, должен был передавать свои знания участникам в процессе исполнения. Таким образом, были выработаны условные движения, передающие высоту звуков, их продолжительность, силу и т. д. Такая система получила название «хейрономия» (*греч.* управление движением руки). Данный «тихий», беззвучный способ организации исполнения отдаленно напоминал движения и жесты современных дирижеров. Такое дирижирование когда-то было принято почти у всех итальянских руководителей вокальных ансамблей и церковных хоров.

Практика хейрономии перешла и в эпоху раннего Средневековья. На рубеже XI и XII веков сложился дидактический метод, получивший название «*Гвидонова рука*». Каждый сустав левой руки и кончики пальцев соотносились с определенным звуком. Указывая на него правой рукой, можно было изобразить движение мелодии. Изобретение этой системы приписывают Гвидо д'Ареццо — итальянскому теоретику музыки, основателю современной системы нотации. Будучи бенедиктинским монахом, он руководил детским церковным хором, и потребность в удобной системе передачи движения мелодии при помощи ручных знаков была вызвана его практической работой с этим хором. Отголоски данной системы дошли до XVI века, и до сих пор дирижеры в своей работе пользуются многими из этих древних знаков: показ рукой звуковысотности, выдер-

жанных звуков, уже не говоря о системе ручных знаков при относительной сольмизации.

В XV веке, с усложнением системы многоголосия, развитием инструментальной музыки и возникшей в связи с этим необходимостью более четкой ритмической организации ансамблевого исполнения, сложилась система управления с помощью баттуты (от *итал.* *battere* — бить, ударять), которая использовалась для «отбивания такта» («шумное» дирижирование). Впервые баттуту применил выдающийся итальянский композитор, мастер хоровой полифонии Джованни Пьерлуиджи да Палестрина в 1564 году. Однако этот «шумный способ» дирижирования мешал слушателям и вызывал множество нареканий с их стороны.

В XVII–XVIII веках, с утверждением системы генерал-баса (*нем.* *Generalbaß* — общий бас), в качестве дирижера стал выступать музыкант, играющий на клавесине или органе. Часто таким дирижером становился автор музыки. Он направлял исполнение своей игрой, движениями головой, взглядом, иногда рукой, свободной от игры. Некая условность записи генерал-баса давала возможность руководителю исполнения — клавесинисту или органисту — определенную свободу выбора фактуры, что предполагало творческую импровизацию.

Вершины своего развития эта система дирижирования достигла в XVIII веке. Однако в дальнейшем, с вступлением музыкального творчества в новую, более высокую фазу развития, совмещение функций органиста (клавесиниста) и дирижера (дирижирование за клавесином) становится весьма затруднительным. Уже во времена Иоганна Себастьяна Баха управлять хором и оркестром, играя одновременно партию органа или клавесина, было невероятно трудно.

Современник Баха, Гесснер, писал: «Трудно описать, как Бах, имея дело с 30–40 музыкантами, одному показывает вступление кивками головы, другому отсчитыва-

ет ритм ударами ноги, третьего держит в повиновении поднятым кверху пальцем. Он одновременно указывает звук инструментам, играющим в низком, среднем и высоком регистрах, и, несмотря на то что его роль в оркестре за клавесином самая трудная, он замечает любую фальшь и сразу восстанавливает точность. Трудно также описать, как он управлял ритмом, который чувствовался в каждой частице его тела; при этом он воспроизводил все партии своим небольшим голосом»¹². Даже добиться одновременного начала звучания, да еще и в одном темпе, было непросто.

Другой современник Баха, Георг Филипп Телеман, называл начальные такты «собачьими», поскольку они были невыносимы для слуха. В больших оркестрах, да еще с участием хора, обычно проходило несколько тактов, прежде чем удавалось добиться ритмического ансамбля.

В XVIII веке возрастает роль первого скрипача (концертмейстера), который помогает дирижеру-клавесинисту. Он мог временно прекратить игру, используя смычок в качестве баттуты. Так возникла система двойного дирижирования, когда первый скрипач руководил оркестром, а общее руководство (оркестром, хором, солистами) осуществлял клавесинист (органист). Иногда при исполнении сложных вокально-инструментальных сочинений число таких дирижеров могло доходить до пяти. Естественно, при такой коллективной системе дирижирования и речи не могло быть о какой-либо интерпретации исполняемой музыки.

Со второй половины XVIII века клавесин перестает быть непременным участником оркестра, орган остается только в церкви. Постепенно складывается состав классического симфонического оркестра, где генерал-бас

¹² *Казачков, С. А.* Дирижерский аппарат и его постановка. — М. : Музыка, 1967. — С. 13.

естественно отмирает, но первый скрипач еще какое-то время сохраняет свои функции. В балльных, садовых оркестрах его роль сохраняется вплоть до XIX века. Вспомним Иоганна Штрауса и его оркестр. Иногда и в наши дни этот метод применяется при исполнении музыки XVII–XVIII веков.

С развитием новой симфонической музыки (И. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен) требовалось уже не просто правильное воспроизведение нотного текста, но и его художественная интерпретация. Существующая система дирижирования перестала удовлетворять требованиям нового времени. Практика музыкального искусства вызвала необходимость возникновения других форм управления, соответствующих современным задачам исполнения хоровой и инструментальной музыки. Эти формы возникли не внезапно, они зарождались постепенно внутри существующей системы. Так, еще в XVIII веке, для того, чтобы иметь возможность более качественно осуществлять общее руководство исполнением, дирижеры иногда освобождали себя от игры на клавесине, приглашая специального музыканта. На смену баттуте и скрипичному смычку приходит дирижерская палочка. Первым, кто решительно порвал со старыми формами, был дирижер берлинской оперы Иоганн Рейхард (80-е годы XVIII века). Как это бывает часто, его новшества не встретили поддержки, вызвали энергичный протест, и он был вынужден покинуть свой пост. Однако его преемник, Бернгард Ансельм Вебер, продолжил начинание, и в начале XIX века новая форма дирижирования обретает широкое распространение, получая не только практическую поддержку, но и теоретическое обоснование. В 1807 году немецкий теоретик, критик и композитор Готфрид Вебер писал: «Я не знаю более непроизводительного труда, чем спор о том, какой инструмент наиболее годится для дирижирования многочисленным ансамблем. Только дирижерская палочка, — таково мое мнение. Во главе

оркестра должен стоять человек, который не занят исполнением инструментальной партии и всецело может посвятить себя наблюдению за ансамблем, который будет только лишь дирижировать. Необходимо, чтобы было только одно лицо, воля которого заставляет всех исполнителей подчиняться ей»¹³.

Наступил следующий период в истории дирижерского искусства. Несколько выдающихся музыкантов начала XIX века обеспечили широкое распространение новых форм дирижирования. Это Игнац Франц фон Мозель (Вена), Карл Мария Вебер (Дрезден), Людвиг Шпор (Франкфурт-на-Майне), Гаспаре Спонтини (Берлин), Феликс Мендельсон (Лейпциг). Один из первопроходцев нового стиля, Людвиг Шпор, рассказывает о том, как он впервые попробовал дирижирование палочкой в Лондоне. Он говорил: «Когда я сделал попытку начать дирижировать палочкой впервые на репетиции, музыканты запротестовали. Я попросил разрешения попробовать. Я стал указывать темп и все вступления, что вызвало всеобщее изумление и одобрение. Так как дирижирование было точно и всем понятно, то исполнение приобрело воодушевление, которого до сих пор не бывало. Пораженный и воодушевленный таким успехом, оркестр тотчас же после исполнения I части симфонии выразил свое полное одобрение новому способу дирижирования. То же случилось и при вокальном исполнении. Певцы неоднократно выражали мне свою радость по поводу той точности, с которой за ними следовал оркестр.

Вечером успех был блестящий. Правда, слушатели были вначале поражены новшествами и покачивали головами. Когда, однако, зазвучала музыка, и оркестр провел с необычайной силой и точностью хорошо изве-

¹³ Глинский, М. Очерки по истории дирижерского искусства // Музыкальный современник. 1916. № 3. — С. 56. (По книге Казачков, С. А. Дирижерский аппарат и его постановка. — М.: Музыка, 1967.)

стную симфонию, то уже после первой части по всему залу пронеслось всеобщее одобрение. Победа дирижерской палочки была решительной»¹⁴.

В том, что дирижер стал таким, каким мы привыкли видеть его в наше время, велика заслуга Рихарда Вагнера, именно он стал первым, кто решился повернуться спиной к публике и лицом к исполнителям. Однако следует сказать, что большинство выдающихся дирижеров первой половины и середины XIX века были композиторами. Первым выдающимся дирижером, не являющимся композитором, стал Ганс фон Бюлов. Именно он стал родоначальником дирижеров-профессионалов. С этого момента дирижерское искусство, освобожденное от всех сдерживающих его условностей, вступило в свой новый этап, став искусством интерпретации в области хорового и оркестрового исполнительства. Все, что было ранее, можно назвать предысторией дирижирования, теперь же началась его истинная история. Поэтому дирижирование, как самостоятельный вид музыкального исполнительства, и можно считать самым молодым.

¹⁴ *Казачков, С. А.* Дирижерский аппарат и его постановка. — М. : Музыка, 1967. — С. 14.



РАЗВИТИЕ ДИРИЖЕРСКО-ХОРОВОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РОССИИ

В России развитие дирижирования было тесно связано с хоровым исполнением. В условиях православия, где в церкви допускается лишь звучание человеческого голоса, хоровое исполнение получило необыкновенно широкое распространение и достигло поистине недостижимых высот. Имена лучших русских дирижеров и возглавляемых ими хоров навсегда вошли в золотой фонд мировой музыкальной культуры. Еще в X веке, с принятием христианства, в Киев приезжают опытные регенты и певчие из Константинополя, создаются певческие школы для обучения хористов церковному пению. К XV–XIV векам относится возникновение двух хоров, сыгравших выдающуюся роль в развитии русской хоровой музыки, как церковной, так и светской. Это, прежде всего, хор Патриарших певчих дьяков, возникший в Москве одновременно с учреждением патриаршества на Руси в 1589 году при царе Алексее Михайловиче, большом знатоке и любителе церковного пения. При патриархе Филарете в 1626–1627 годах число певчих в хоре доходило до 30, а в конце XVII века — до 50. В начале своего возникновения хор Патриарших певчих дьяков был мужской, и лишь с середины XVIII века, с привлечением в хор мальчиков, стал смешанным.

Надо отметить, что знакомство с церковным пением входило в те времена в перечень обязательных наук, изу-

чаемых образованными русскими людьми. Известный историк культуры Д. С. Лихачев, рассказывая о развитии просвещения на Руси в XIV–XVI веках, отмечает: «Большое значение придавалось пению, обучение которому всегда упоминается рядом с обучением чтению и письму»¹⁵. Лихачев приводит отрывок из постановления Стоглавого Собора 1553 года, авторы которого сетуют на упадок образования: «А прежде этого училища бывали в Российском царстве на Москве и в Великом Новгороде, и по иным городам многие грамоте, писать и петь и читать учили; писцы и певцы, и чтецы славились по всей земле, славятся и до сих пор»¹⁶.

А вот что пишет историк, профессор Василий Ключевский об обучении наукам Алексея Михайловича: «на шестом году его посадили за букварь. Через год перешли от азбуки к чтению часовника, месяцев через пять — к псалтырю, через полгода стали учить писать, на девятом году певчий дьяк, т. е. регент дворцового хора, начал разучивать октоих, нотную богослужебную книгу, от которой месяцев через восемь перешли к изучению „страшного пения“, т. е. церковных песнопений страстной седмицы, особенно трудных по своему напеву, и к 10 годам царевич был готов, прошел весь курс древнерусского гимназического образования: он мог бойко прочесть в церкви часы и не без успеха петь с дьячками на клиросе по крюковым нотам стихиры и каноны»¹⁷.

После уничтожения патриаршества и учреждения Святейшего Синода хор был переведен в его ведомство и стал называться Синодальным (1721).

¹⁵ *Лихачев, Д. С.* Культура Руси эпохи образования русского национального государства. — ОГИЗ, Госполитиздат, 1946. — С. 51.

¹⁶ Там же. С. 50.

¹⁷ *Ключевский, В.* Курс русской истории. Ч. III. — М.: Гос. соц.-эконом., 1939. — С. 346.

Расцвет Синодального хора приходится на конец XIX века. Это было связано с приходом в хор регента Василия Сергеевича Орлова, а позднее — его преемника Николая Михайловича Данилина. Они сделали Синодальный хор лучшим церковным хором России. Выступления Синодального хора за границей в 1899, 1911 и 1913 годах имели поистине феноменальный успех. «Все хоры, побывавшие у нас в Риме, каждый в своем роде типичен и прекрасен, но такого, как Синодальный хор, мы не слышали. Лучшего хора нет и быть не может, действительность превысила все наши ожидания»¹⁸, — писала римская газета «Le giornale d'Italia» после ряда триумфальных выступлений хора на Всемирной выставке в Риме в 1911 году. Интересно, что итальянские газеты с восторгом писали не только о хоре, но и о его замечательном дирижере: «Даровитейший Данилин играл на нем (хоре), как на послушном однородном инструменте, чутко реагирующем на один его взгляд, на малейшее движение руки. Одним словом, это было не дирижирование, а настоящая скульптурная лепка, придававшая идеально объединенному голосовому материалу самые разнообразные, непрерывно сменяющиеся формы»¹⁹. Многие хоровые сочинения С. И. Танеева, А. Д. Кастальского, П. Г. Чайковского, С. В. Рахманинова были впервые исполнены именно Синодальным хором. Хор не ограничивался рамками исключительно церковной службы, он принимал участие и в симфонических концертах, нередко исполняя музыку западных композиторов.

Еще ранее, в XV веке, в царствование Ивана Грозного, возник хор государевых певчих дьяков — первый русский профессиональный хор. Возник он как мужской хор

¹⁸ *Гладкий, А. Н.* Поездка Синодального хора за границу в 1911 году. — М., 1911. — С. 27. (По книге *Птица, К. Б.* Мастера хорового искусства в Московской консерватории. — М.: Музыка, 1970.)

¹⁹ Там же. С. 50.

и лишь позднее стал смешанным — естественно, за счет участия мальчиков. Пение женщин еще долго было под запретом. Первоначально хор предназначался для участия в придворных празднествах, торжествах. В 1703 году, с основанием новой столицы — Петербурга, — хор был переведен из Москвы и преобразован в Придворный хор. С 1763 года он стал называться Придворная певческая Капелла, состав ее возрос до 100 человек. В отличие от Синодального хора, Капелла всегда носила более светский характер. Для обучения певчих привлекались итальянские мастера *belcanto*. Хор участвовал в постановках итальянских и первых русских опер. Высокого исполнительского уровня хор Капеллы достиг во время, когда его директором был Дмитрий Степанович Бортнянский. В XIX веке исполнительское мастерство хора Придворной певческой капеллы поражало слушателей. Великий русский музыкальный критик Владимир Васильевич Стасов писал: «Где есть нынче такой хор, как хор Придворной русской капеллы? Не узнать, не услышать этого хора в Петербурге — значит пропустить без внимания, без изучения одно из проявлений музыкального искусства»²⁰. С историей этих двух замечательных хоров связано возникновение профессионального дирижерско-хорового образования в России. Благодаря деятельности данных хоровых коллективов сразу сложилось два центра, две школы, которые, в чем-то отличаясь друг от друга и соперничая, все же имели общие основы.

Москва. В 1830 году при Синодальном хоре для обучения малолетних певчих и будущих регентов создается **Синодальное училище церковного пения**, которое с 1866 года стало самостоятельным учебным заведением. В повышении уровня преподавания и профессионализации этого училища большая заслуга принадлежит его

²⁰ Государственная академическая капелла им. М. И. Глинки : сб. статей. — Л., 1957. — С. 83.

директору Степану Васильевичу Смоленскому, памяти которого Сергей Васильевич Рахманинов посвятил свою «Всенощную». К началу XX века учебная программа училища приблизилась к консерваторской. В училище преподавали многие выдающиеся музыканты своего времени. Членами наблюдательного совета в разное время были Петр Ильич Чайковский, Сергей Иванович Танеев, Антон Степанович Аренский, Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов. После революции 1917 года училище было преобразовано в Народную хоровую академию, сохранив в основном свой преподавательский состав. Директором академии стал Александр Дмитриевич Кастальский. В 1923 году училище соединилось с Московской консерваторией в виде хорового отдела инструкторско-педагогического факультета. Первый учебный план был разработан А. Д. Кастальским. Обучающиеся делились на будущих руководителей хоров и хоровых певцов. Центром обучения являлся хоровой класс, руководителем которого с 1924 года стал Павел Григорьевич Чесноков. С 1926 года структура хорового отдела изменилась и хоровых певцов стали готовить на вокальном факультете. С этого времени программа обучения руководителей хора расширилась: были введены курсы специального хорового сольфеджио, чтения хоровых партитур, возросли приемные требования к поступающим. В 1932 году создается хоровая кафедра, а с 1933 года — дирижерско-хоровой факультет.

С этого времени в программу обучения входит техника дирижирования на младших курсах и дирижерское мастерство на старших. Следует отметить и тот факт, что в хоровом классе, которым в эти годы руководил П. Г. Чесноков, занимались не только студенты-хоровики, но и вокалисты.

В 1933 году деканом хорового факультета стал Александр Васильевич Александров, а год спустя — Георгий Александрович Дмитриевский, сам недавний выпускник

факультета, ставший также и заведующим кафедрой хорового дирижирования.

В 1839 году, почти одновременно с образованием Синодального училища, при Придворной певческой капелле для обучения малолетних певчих открываются учебные классы, где, кроме пения, их обучали и игре на музыкальных инструментах. С 1846 года для будущих регентов были открыты регентские классы. Кроме того, здесь принимались экзамены на звание регента у всех желающих, приезжавших из разных городов России. Без этого никто не мог занять должность регента церковного хора.

Многолетняя практика дирижерско-хорового воспитания в регентских классах нашла отражение в «Программе регентского класса при Придворной певческой капелле», созданной в 1883 году Н. А. Римским-Корсаковым, и в «Программах музыкальных предметов и истории искусств Московского синодального училища церковного пения», составленных коллегией преподавателей (А. Д. Кастальским, Н. Д. Кашкиным и др.). В этих исторических документах сформулированы основные принципы профессионального дирижерско-хорового воспитания.

Большое внимание в программе Н. А. Римского-Корсакова уделялось:

- музыкально-теоретическим предметам;
- воспитанию музыкального (хорового) слуха;
- обучению игре на скрипке и фортепиано;
- пению в хоре капеллы.

Хорошая музыкально-теоретическая подготовка являлась базой для овладения хоровой профессией. Большое внимание в регентских классах уделялось сольфеджированию в сочетании с хоровой практикой, что давало великолепные результаты в воспитании хорового слуха и необходимых профессиональных навыков у хорового дирижера. Воспитанию точной интонации способствовало и обучение игре на скрипке. Специальные предметы — теория хороведения и хороуправление еще

не были методически разработаны, поэтому их изучение происходило непосредственно в хоровом классе и на практических предметах. В процессе освоения таких дисциплин, как «Управление хором», «Чтение хоровых партитур и дирижирование», воспитанники старших классов получали навыки работы с хором и обучались искусству дирижирования.

Хор Придворной певческой капеллы возглавляли выдающиеся музыканты. В разное время Капеллой руководили Д. С. Бортнянский (1779–1825), М. И. Глинка (1837–1839), А. Ф. Львов (1837–1861), Г. Я. Ломакин (1848–1861), М. А. Балакирев (1883–1894), А. С. Аренский (1895–1901), С. В. Смоленский (1901–1903), М. Г. Климов (с 1902 года до кончины в 1937 году). Это был высокопрофессиональный исполнительский коллектив, удивляющий весь музыкальный мир. Замечательная традиция — участие в хоре младших воспитанников училища, наблюдение старших учащихся за работой руководителя — давало отличные результаты. Многие из выпускников Капеллы в дальнейшем успешно работали руководителями хоров. Среди выпускников регентских классов в конце XIX — начале XX века были известные хоровые деятели: А. В. Александров, И. В. Немцев, П. А. Богданов, А. А. Егоров, В. А. Дранишников, композитор Н. Д. Леонтович и др.

Дирижирование, как специальная музыкальная дисциплина, в эти годы еще не преподавалось в Московской и Петербургской консерваториях, поэтому регентский класс, созданный Римским-Корсаковым, по сути, явился первым музыкальным училищем в России, которое готовило профессиональных хоровых дирижеров.

В 1918 году классы при Придворной певческой капелле преобразовывают в Народную хоровую академию, а хор Капеллы становится Государственной Певческой Капеллой. В 1920-е годы в хоре, наконец, появились женские голоса. В 1922 году при капелле был создан хоровой тех-

никум (ныне Хоровое училище им. М. И. Глинки). Тогда в него принимались и девочки. Директором Капеллы был Михаил Георгиевич Климов, затем — Николай Михайлович Данилин и Александр Васильевич Свешников. В эти годы был восстановлен хор мальчиков. В 1925 году при Ленинградской консерватории был открыт инструкторско-педагогический факультет, ставший впоследствии дирижерско-хоровым. Его первыми преподавателями были Иосиф Васильевич Немцев, Александр Александрович Егоров — профессор, декан и заведующий кафедрой хорового дирижирования, Георгий Александрович Дмитриевский, профессор, одно время — заведующий кафедрой.

Итак, на рубеже XIX–XX веков дирижирование, пройдя долгий и сложный путь, превратилось в отдельный вид музыкального исполнительства и достигло своего расцвета, в результате чего сложилась система дирижерско-хорового образования.

В настоящее время природа дирижерской профессии, ее специфика предъявляют к личности дирижера высокие требования. Если когда-то отбор руководителей процесса исполнения музыки был стихийен, им становился, как мы уже говорили, наиболее опытный, авторитетный музыкант, обладающий необходимыми организаторскими способностями, часто композитор или один из исполнителей, то в наше время для того, чтобы стать дирижером, необходимо специальное профессиональное образование.

Естественно, встает вопрос, какими качествами должен обладать молодой музыкант, начинающий путь дирижера?

Этим вопросом задавались многие выдающиеся педагоги. По-разному отвечая на него, они сходились в одном: для успешного обучения в классе дирижирования необходима специфическая дирижерская одаренность, определенный уровень общей и музыкальной подготовки плюс набор необходимых личностных качеств.

Приведем несколько высказываний на эту тему.

Н. А. Малько: «Дирижер (я говорю о начинающем) должен быть хорошим музыкантом, т. е. обладать музыкальной культурой и знанием. Отличное музыкальное ухо, т. е. отлично развитый музыкальный слух, теоретическое музыкальное образование, знание инструментов, знание музыкальной литературы — вот в кратких словах то, чем должен обладать начинающий дирижер... Не будет преувеличением сказать, что начинающий дирижер в смысле общего музыкального развития должен быть на уровне всякого другого ученика — исполнителя, кончающего свое образование»²¹.

А. П. Иванов-Радкевич: «Несомненно, что каждый хороший дирижер должен быть прежде всего хорошим музыкантом, обладать хорошим слухом, чувством ритма, музыкально-теоретическими знаниями и, что не менее важно, быть образованным и широко эрудированным человеком... Чем выше интеллектуальный и музыкальный уровень обучающегося дирижированию, тем большие требования сможет предъявлять учитель ученику. Будущий специалист — дирижер — это руководитель, наставник, воспитатель целого коллектива исполнителей; право же на это дается лишь тому, кто в музыкальном отношении выше каждого из членов руководимого им коллектива»²².

К. А. Ольхов: «В отличие от других исполнителей, дирижер является не только интерпретатором произведений, но и учителем артистов оркестра и хора. Поэтому задачи, стоящие перед дирижером, весьма сложны. К желающим посвятить себя дирижерской деятельности предъявляются широкие и многосторонние требования, среди которых важное место занимает наличие сильной исполнительской воли... Дирижер должен быть высококультурным и творческим человеком. Эмоциональное

²¹ *Малько, Н.* Основы техники дирижирования. — М.; Л.: Музыка, 1965. — С. 16–17.

²² *Иванов-Радкевич, А.* О воспитании дирижера. — М.: Музыка, 1973. — С. 12.