

Технология дирижирования, приёмы и методы

Нурали Неъмат угли Исламов
Туркистанский инновационный университет

Аннотация: Совокупность приемов целесообразно назвать вспомогательной техникой, поскольку она служит лишь элементарной основой дирижирования, но еще не определяет его выразительности. Однако она очень важна, так как чем совершеннее вспомогательная техника, дирижер с сухими техническими приемами, монотонностью тактирования притупляет способность живого восприятия музыки. Правда, встречаются дирижеры, которые объективно достигают точного, корректного исполнения с помощью лаконичных движений тактирования. Однако подобные приемы всегда таят в себе опасность снижения выразительности исполнения. Такие дирижеры стремятся обусловить особенности и детали исполнения на репетиции с тем, чтобы на концерте лишь напоминать о них.

Ключевые слова: дирижер, средство выразительности дирижирования, стойка дирижера, технические приёмы, основа дирижирования

Conducting technology, techniques and methods

Nurali Nemat ogli Islamov
Turkistan Innovation University

Abstract: It is advisable to call a set of techniques an auxiliary technique, since it serves only as an elementary basis for conducting, but does not yet determine its expressiveness. However, it is very important, because the more perfect the auxiliary technique, the conductor with dry techniques, the monotony of timing dulls the ability to perceive music live. True, there are conductors who objectively achieve accurate, correct performance with the help of laconic timing movements. However, such techniques are always fraught with the danger of reducing the expressiveness of the performance. Such conductors tend to determine the features and details of the performance at the rehearsal in order to only remind them at the concert.

Keywords: conductor, means of expressiveness of conducting, conductor's stand, techniques, basis of conducting

Подлинный дирижер выразительностью своих действий помогает слушателю понимать содержание исполняемого; дирижер с сухими

техническими приемами, монотонностью тактирования притупляет способность живого восприятия музыки. Правда, встречаются дирижеры, которые объективно достигают точного, корректного исполнения с помощью лаконичных движений тактирования. Однако подобные приемы всегда таят в себе опасность снижения выразительности исполнения. Такие дирижеры стремятся обусловить особенности и детали исполнения на репетиции с тем, чтобы на концерте лишь напоминать о них.

Дирижерское искусство требует наличия разнообразных способностей. В их число входит и то, что может быть названо дирижерским дарованием - способностью выразить в жестах содержание музыки, делать «видимым» развертывание музыкальной ткани произведения, воздействовать на исполнителей. Имея дело с большим коллективом, за исполнением которого необходим непрерывный контроль, дирижер должен обладать совершенным музыкальным слухом и обостренным чувством ритма. Движения его должны быть подчеркнута ритмичны; все его существо - руки, корпус, мимика, глаза - «излучать» ритм. Для дирижера очень важно ощущать ритм как выразительную категорию, чтобы передавать жестами разнообразнейшие ритмические отклонения декламационного порядка. Но еще более важно ощущать ритмическую структуру произведения («архитектонический ритм»). Это как раз то, что наиболее доступно отображению в жестах.

Дирижер должен понимать музыкальную драматургию произведения, диалектичность, конфликтность ее развития, что из чего вытекает, куда ведет и т. д. Наличие такого понимания и позволяет показать процесс течения музыки. Дирижер должен уметь заражаться эмоциональным строем произведения, его музыкальные представления должны быть яркими, образными и найти столь же образное отражение в жестах. Дирижер должен обладать обширными знаниями теоретического, исторического, эстетического порядка, чтобы глубоко вникать в музыку, ее содержание, идеи, чтобы создать собственную концепцию ее исполнения, объяснять исполнителю свой замысел. И, наконец, чтобы осуществить постановку нового произведения, дирижер должен обладать волевыми качествами руководителя, организатора исполнения и способностями педагога. Во время подготовительной стадии деятельность дирижера аналогична деятельности режиссера и педагога; он объясняет коллективу стоящую перед ним творческую задачу, согласовывает действия отдельных исполнителей, указывает технологические приемы игры. Дирижер, как и педагог, должен быть отличным «диагностом», замечать неточности исполнения, уметь распознать их причину и указать на способ устранения. Это касается не только неточностей технического, но и художественно-интерпретаторского порядка. Он разъясняет структурные особенности произведения, характер мелоса, фактуры, анализирует

непонятные места, вызывает у исполнителей необходимые музыкальные представления, приводит для этого образные сравнения и т. п. И так, специфика деятельности дирижера требует от него многообразнейших способностей: исполнительских, педагогических, организаторских, наличия воли и умения подчинять себе оркестр. Дирижер должен обладать глубокими и многосторонними знаниями различных теоретических предметов, инструментов оркестра, оркестровых стилей; в совершенстве владеть анализом формы и фактуры произведения; хорошо читать партитуры, знать основы вокального искусства, иметь развитой слух (гармонический, интонационный, тембровый и пр.), хорошую память и внимание. Конечно, не каждый обладает всеми перечисленными качествами, однако к их гармоническому развитию должен стремиться любой из обучающихся дирижерскому искусству. Необходимо помнить, что отсутствие даже одной из этих способностей безусловно обнаружится и обеднит мастерство дирижера. Разноречивость мнений, касающихся дирижерского искусства, начинается с неправильного представления о существовании мануальных средств управления исполнением. В современном дирижерском искусстве обычно различают две стороны: тактирование, под которым подразумевают совокупность всех технических приемов управления музыкальным коллективом (обозначение метра, темпа, динамики, показ вступлений и пр.) и собственно дирижирование, относя к нему все, что касается дирижерского воздействия на выразительную сторону исполнения. С такого рода дифференциацией и определением существа дирижерского искусства на наш взгляд согласиться нельзя. Прежде всего неверно считать, что тактирование охватывает собой всю сумму приемов дирижерской техники. Даже по смыслу этот термин подразумевает только движения рук дирижера, показывающие структуру такта и темп. Все остальное - показ вступлений, снятие звука, определение динамики, цезур, пауз, фермат - прямого отношения к тактированию не имеет. Вызывает возражение, и попытка отнести термин «дирижирование» только к выразительно-художественной стороне исполнительства. В отличие от термина «тактирование», он имеет гораздо более обобщенный смысл и им с полным основанием можно называть дирижерское искусство в целом, включая не только художественно выразительную, но и техническую стороны. Гораздо правильнее вместо антитезы тактирование и дирижирование говорить о технической и художественной сторонах дирижерского искусства. Тогда в первую войдет вся техника, в том числе тактирование, во вторую - все средства выразительно-художественного порядка. Почему возникла подобная антитеза? Если внимательно присмотримся к жестам дирижеров, то заметим, что они по-разному влияют на исполнителей, а следовательно, и на исполнение. С одним

дирижером оркестру играть удобно и легко, хотя жесты его не эмоциональны, не воодушевляют исполнителей. С другим играть неудобно, хотя жесты его выразительны и образны. Наличие бесчисленных «оттенков» в типах дирижеров и наводит на мысль, что в дирижерском искусстве есть какие-то две стороны, из которых одна оказывает влияние на совместность игры, точность ритма и проч., а другая - на художественность и выразительность исполнения. Вот эти-то две стороны подчас и относят к категориям тактирование и дирижирование. Объясняется это деление и тем, что тактирование действительно лежит в основе современной дирижерской техники и в большей степени является ее базой. Будучи жестовым изображением метра, тактового размера, тактирование связано со всеми приемами дирижерской техники, влияя на их характер, форму, способы выполнения. Например, каждое движение тактирования имеет большую или меньшую амплитуду, что непосредственно сказывается на динамике исполнения. Показ вступления в той или иной форме входит в сетку тактирования как жест, составляющий ее часть. И это можно отнести ко всем техническим средствам. Вместе с тем тактирование - лишь первичная и примитивная область дирижерской техники. Научиться тактировать сравнительно нетрудно. Каждый музыкант может овладеть им за короткий срок. (Важно лишь правильно объяснить обучающемуся закономерность движений.) К сожалению, многие музыканты, овладевшие примитивной техникой тактирования, считают себя вправе стать за дирижерский пульт. Анализируя жесты дирижера, заметим, что в них имеются такие технические движения, как показ фразировки, штрихов стаккато и легато, акцентов, изменения динамики, темпа, определение качества звука. Приемы эти выходят далеко за рамки тактирования, поскольку выполняют задачи иного, в конечном счете уже выразительного значения. Исходя из сказанного, дирижерскую технику можно подразделить на следующие части. Первая - техника низшего порядка; ее составляют тактирование (обозначения размера, метра, темпа) и приемы показа вступлений, снятия звука, показа фермат, пауз, пустых тактов. Эту совокупность приемов целесообразно назвать вспомогательной техникой, поскольку она служит лишь элементарной основой дирижирования, но еще не определяет его выразительности. Однако она очень важна, так как чем совершеннее вспомогательная техника, тем более свободно могут проявляться остальные стороны дирижерского искусства. Вторая часть - технические средства высшего порядка, это приемы, с помощью которых определяются изменение темпа, динамика, акцентировка, артикуляция, фразировка, штрихи стаккато и легато, приемы, дающие представление об интенсивности и окрашенности звука, то есть все элементы выразительного исполнения. Соответственно функциям, выполняемым такими приемами, можно классифицировать их как средства

выразительности, а всю эту область дирижерской техники назвать техникой выразительной. Перечисленные технические приемы позволяют дирижеру руководить художественной стороной исполнения. Однако и при наличии подобной техники жесты дирижера могут быть еще недостаточно образными, носить формальный характер. Можно руководить агогикой, динамикой, фразировкой как бы регистрируя эти явления, точно и тщательно показывать стаккато и легато, артикуляцию, изменения темпа и пр. . , и в то же время не выявить их образной конкретности, определенного музыкального смысла. Конечно, исполнительские средства не имеют самодовлеющего значения. Важны не темп или динамика сами по себе, а то, что они призваны выразить - определенный музыкальный образ. Перед дирижером, следовательно, стоит задача, используя всю совокупность средств вспомогательной и выразительной техники, придать своему жесту образную конкретность. Соответственно приемы, которыми он это достигает, можно назвать образно-выразительными приемами. К ним относятся и средства эмоционального порядка и волевого воздействия на исполнителей. При отсутствии у дирижера эмоциональных качеств его жест обязательно будет беден. Жест дирижера может быть малоэмоциональным по разным причинам. Встречаются дирижеры по природе не лишенные эмоциональности, но она не проявляется в их дирижировании. Чаще всего это люди стеснительные. С опытом и приобретением дирижерских навыков чувство скованности исчезает и эмоции начинают проявляться более свободно. Отсутствие эмоциональности зависит также от бедности исполнительской фантазии, воображения, музыкальных представлений. Этот недостаток можно преодолеть, подсказав дирижеру пути жестового выражения эмоций, направив его внимание на развитие музыкально-образных представлений, способствующих возникновению соответствующих ощущений, эмоций. В педагогической практике приходится встречаться с обучающимися дирижерами, у которых эмоциональность развивалась параллельно с развитием музыкального мышления и дирижерской техники. Есть и другая категория дирижеров, у которых эмоции «перехлестывают через край». Такой дирижер, находясь в состоянии нервного возбуждения, может лишь дезориентировать исполнение, хотя в отдельных моментах и достигает большой выразительности. В целом его дирижирование будет отличаться чертами неряшливости и неорганизованности. «Эмоциональность вообще», не связанная конкретно с характером эмоций данного музыкального образа, не может рассматриваться как положительное явление, способствующее художественности исполнения. Задача дирижера - отражать разные эмоции разных образов, а не свое состояние. Недостатки в исполнительской натуре дирижера могут быть устранены соответствующим воспитанием. Могучим средством является создание ярких

музыкально-слуховых представлений, помогающих осознать объективную сущность содержания музыки. Добавим, что для передачи эмоциональности вовсе не требуется какого-либо особого вида техники. Эмоциональным можно сделать любой жест. Чем совершеннее техника дирижера, чем более гибко владеет он своими движениями, тем легче они поддаются возможной трансформации, и тем проще дирижеру придать им соответствующую эмоциональную выразительность. Понятно также, что волевой импульс может проявляться лишь в том случае, если дирижер ясно осознал цель, к достижению которой он стремится. Для этого также необходима яркость и отчетливость музыкальных представлений, высокоразвитое музыкальное мышление.

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. Дизли 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.