

ВОЗМОЖНОСТИ ЭЛЕКТИВНОГО КУРСА «ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ» В РАЗВИТИИ ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ АКТИВНОСТИ СТУДЕНТОВ

Есдаuletova Камила Абдуалыевна

Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
dea84@mail.ru

POSSIBILITIES OF THE ELECTIVE COURSE "CREATIVE LABORATORY OF A MUSIC TEACHER" IN THE DEVELOPMENT OF STUDENTS' COGNITIVE ACTIVITY

K. Yesdauletova

Summary: Theoretical and methodological approaches to the study of the emergence and development of the author's creative educational and performing school in the musical art, in general, provide information about the profession of a conductor-choirmaster and suggest defining the concept of "the process of mastering fine-structural manual conducting technique" in the discipline "Structure of performing actions of a conductor" in the specialty 5B040500- Conducting through the prism of an innovative approach. The innovative educational project "Morning Sketches" developed by B.A. Zhamanbayev, in a structural addition to this discipline, shows its striking difference from the traditional teaching methods at the university.

Keywords: technology, music lesson, creative laboratory, music teacher, conducting, technology of performing actions.

Аннотация: Теоретические и методологические подходы к исследованию возникновения и развития авторской творческой учебно-исполнительской школы в музыкальном искусстве, в целом, дают информацию о профессии дирижера-хормейстера и предполагают определить дефиницию понятия «процесса освоения мелко-структурной мануальной техники дирижирования» на дисциплине «Структура исполнительских действий дирижёра» по специальности 5B040500-Дирижирование сквозь призму инновационного подхода. Разработанный Б.А. Жаманбаевым инновационно-образовательный проект «Утренние этюды», в структурном дополнении к данной дисциплине показывает его разительное отличие от традиционной методики обучения в вузе.

Ключевые слова: технология, урок музыки, творческая лаборатория, учитель музыки, дирижирование, технология исполнительских действий.

В контексте данного исследования следует отметить, что общение дирижера с хором лежит в плоскости духовного, но не стоит забывать, что результатом такого общения есть взаимодействие с удовлетворением духовных потребностей, создание материальных ценностей. Дирижер, как личность и успешный управленец, способен обеспечить сферу духовных запросов общества в области музыкального просветительства, при этом художественный результат дирижёрско-исполнительского искусства обуславливается профессионализмом хорового коллектива, артистизмом и мастерством дирижера-хормейстера-управленца.

Вместе с тем, отметим, что «музыкально-исполнительская школа есть явление широкое, связанное многими нитями со всей жизнью человеческого общества, не возникающее на пустом месте и не исчезающее бесследно, – отмечает С. Казачков, – широта школы выражается в многообразии питающих ее источников, связывающих ее с прошлым, настоящим и будущим хорового искусства; в широком круге ее творческих и общественных интересов и в связях с другими областями человеческой культуры; в понимании многообразия форм проявления человеческого духа, мыслей и чувств современного че-

ловека и связанного с этим доброжелательного отношения к «инакости»; в понимании непрерывности процесса развития и вытекающей отсюда острой неприязни к догматизму, формализму и ремесленничеству...» [2].

Теперь обратим внимание такой важный вопрос, как отсутствие общепринятого определения «музыкальных проектов» и «авторских музыкальных (фортепианных) школ» как разновидности исполнительской подготовки, на что указывал Л.А. Баренбойм. «Одни, – пишет он, – продолжая стоять на стародавних позициях, ассоциируют понятие «школа» с определенным комплексом фортепианно-технических навыков, прививаемых ученикам. Другие, говоря о школе, имеют в виду кроме названного комплекса также и характерные для нее музыкально-выразительные приемы. Третьи – всю сумму эстетико-стилевых взглядов, художественно-выразительных средств и черт пианистического мастерства в их единстве. Но даже в последнем случае определение «школа» страдает односторонностью: в поле зрения находится лишь то, чему обучают, а то, как обучают, остается без внимания. А между тем взаимосвязь обоих этих начал нередко определяет жизнеспособность школы» [2, 24].

З.А. Касаткина, рассматривая проблемы становления дирижерско-хоровой педагогики, определяет понятие «дирижерско-хоровая школа» как один из важных аспектов профессионального дирижерско-хорового образования: «... «школа» представляет собой открытую систему, находящуюся в процессе развивающего становления ... В основе современной дирижерско-хоровой школы должен лежать многовековой и многообразный исторический опыт хорового искусства, ... исполнительский и педагогический опыт дирижеров, мастеров хорового дела, ... школа способствует формированию и развитию взаимосвязанных систем мышления, составляющих монолитный фундамент дирижерской профессии. ... и позволит обеспечить формирование навыков работы с хоровым коллективом» [3].

Следует подчеркнуть, что у музыкантов-исследователей, создавших художественно-исполнительские проекты и исполнительские школы, обнаруживается нечто общее: при всём различии музыкальных индивидуальностей, характерно общее, в котором каждый лидер обладает комплексом качеств, определяющихся термином «способность к персонализации» (В.А. Петровский), в нашем случае, яркая индивидуальность будущего специалиста – дирижера-хормейстера, для которого характерна референтность и эмоциональная привлекательность.

Инновационный проект «Утренние этюды» профессора Жаманбаева Б.А. определяет теоретическую основу трех важных образовательно-смысловых направлений, которые, отражая целый комплекс средств и приемов техники дирижирования, целенаправленно раскрывают художественно-образное содержание интерпретируемого музыкального произведения. Рассмотрим основные направления.

Первое направление. «Мои руки – это все!». Следует признать, что в современном развитии теории исполнительства придается огромное значение градации важных аспектов дирижерского искусства: от изучения насущных вопросов мануальной техники дирижирования, где дирижерский жест рассматривается как интегрированный художественный феномен, так и психолого-педагогическим аспектам становления педагогики дирижерского исполнительства. Первым, кто определил технику дирижирования как язык, был знаменитый дирижер Н. Малько: «Техника дирижирования – это тот язык, на котором дирижер обращается к хору и оркестру. Дирижер должен владеть им, оркестр и хор должны его понимать» [4]. Более того, отметим, что проведенный им анализ содержательных дирижерских действий, позволяет сделать вывод о том, что «В идеале дирижер должен уметь передавать в своих жестах все, указанное композитором» [4].

Большое внимание, в первом направлении, придает-

ся предупреждающим движениям (ауфтактам): «... именно в ауфтакте складывается, прежде всего, способность влиять на оркестр и хор, умение передавать свое намерение ..., в каждом отдельном случае не должно быть ни «приблизительно», ни «около», а совершенно точное сознание дирижера, что надо делать и почему именно то, а не другое» [5, с.117]. Созвучно со сказанным и мнение С. Казачкова, который считал, что «... движения дирижера имеют только одну цель – вызвать к жизни определенное исполнение, ... поскольку достижение этой цели связано со способностью: «делать слышимое видимым и видимое слышимым ... Ни одного движения без слухового представления, ни одного слухового представления без точного мышечного ощущения ... уметь выполнить эти требования – значит владеть языком дирижерских движений» [1, с. 4-44].

Дирижерской техникой считается только мануальная техника (от лат. manus – «рука»), которая имеет «техническую и художественную стороны» (Н.А. Малько), разделяется на «тактирование» и «собственно дирижирование» (М.М. Багриновский, А.П. Иванов-Радкевич, П.Г. Чесноков), на «тактирование» и «образно-выразительную технику» (В.Л. Живов, И.А. Мусин).

В данном направлении необходимо обратить внимание на исследование О.С. Тремзиной, которая понимает сущность художественной техники дирижирования «как невербальное поведение дирижера в процессе исполнения музыкального произведения, отражающее его эмоциональное отношение к содержанию исполняемой музыки и демонстрирующее его личностные психологические и физиологические качества» [6]. Ученый, отмечая дирижерский жест как интонационно-ритмический феномен мануального выразительного движения, определяет выполняемые им задачи следующим образом: «дирижерский жест лаконичен во времени и пространстве, рационален и выполняет конкретную, техническую задачу» [6]. Следует особо выделить авторское концептуальное видение художественной функции дирижерского жеста, как «средства, инициирующего соответствующее музыкальное звучание оркестра (хора), и как средства, воплощающего в себе это звучание, которое позволяет современному дирижеру быть не просто «отбивателем такта», а полноправным исполнителем (воплотителем), «ваяющим» визуально – кинетическую «скульптуру» музыкального произведения и, тем самым, эмоционально воздействуя на оркестрантов (хор) и на зрителей концерта» [6].

Говоря о невербальных средствах в дирижировании, следует подчеркнуть мнение известного дирижера М. Канерштейна: «Дирижер – организатор, руководитель и воспитатель исполнительского коллектива, «...» наряду с жестиком, то есть тем, что называют техникой рук или тактированием, этот комплекс состав-

ляют взгляд, мимика и вообще все поведение дирижера «...». Средства и прием, входящие в понятие техника дирижирования, тесно взаимосвязанны, находятся в полном единстве и, основаны на глубоком осознании и прочувствованности исполняемой музыки» [7]. А.М. Павловский отмечает, что «у хорошего дирижера весь организм насыщен исполняемой музыкой, любое его движение, жест, выражение глаз словно излучают ее из себя» [8, с. 352].

Н.А. Бернштейн считает, что «говоря... о программе двигательного акта в целом, мы не находим для нее другого определяющего фактора, нежели образ или представление того результата действия (концевого или поэтапного), на который это действие нацеливается осмыслением возникшей двигательной задачи» [9, 385].

В целом, исходя из сказанного, можно сделать заключение о том, что для достижения необходимого качества звучания хора в сознании дирижера-хормейстера должен существовать образ-представление действия (конкретная цель), нужного для достижения необходимого звучания. «Он возникает в сознании дирижера в результате понимания смысла и эмоционального переживания содержания музыкального произведения и определяет качественный состав дирижерских жестов, отмечает их амплитуду, динамику, выразительность и т.д. Г.Е. Крейдлин называет любое выразительное телодвижение, совершенное человеком, «учением о жестах, прежде всего о жестах рук и ног, кроме того, в ее сферу входят мимические жесты, позы, телодвижения, «жесты глаз» как визуальные знаки» [10, с.733]. Автор считает, что в теории невербальной коммуникации совокупность средств определяется как «невербальное поведение»: «Жесты, мимика, позы, интонация – это целостная подструктура невербального поведения, наделенного динамичностью, изменчивостью и в то же время константностью, многозначностью и одновременно емкой однозначностью» [10, с. 434].

В контексте данной статьи отметим, что невербальный мануальный язык дирижирования включает в себя неравнозначную двухуровневую психологическую структуру и выражает ее рациональный и, преимущественно, эмоциональный компоненты. Поскольку дирижерские жесты-действия представляют меньшую часть структуры двигательного-пластического процесса (большая его часть – выразительные движения), то, следовательно, и чисто знаковые отношения, как и их понятийные значения, занимают соответственно небольшое «поле» в общем информационном спектре мануального искусства дирижирования (остальное место – за художественной образностью).

Такие термины, как «движение» и «жест», на практике, составляя основу дирижерско-мануальной техники ди-

рижирования, различаются по внутреннему смысловому наполнению и по внешнему проявлению. Общеизвестно, что любой жест есть движение, но не всякое движение есть жест. Движение, несомненно, несет в себе широкое, обобщающее начало, а жест имеет узкофункциональное значение. Жест, фактически, есть кратковременное движение или даже остановка, то или иное положение руки. В связи с этим, дирижерские жесты подразделяются на динамические и статические, фиксированные, которым, однако, все равно предшествует движение. К.А. Ольхов характеризует дирижерский жест, как: «Единый взмах руки от одной “точки опоры” до другой» [11, с. 12]. Следовательно, дирижерский жест есть относительно законченное смысловое образование и выполняет конкретную целенаправленную прикладную, служебную задачу: показ вступления или снятия звучания, изменение темпа, динамики и т.д. Очевидно, что жест, включенный в систему тактирования, вбирает в себя понятие «ауфтакт». «Дирижерский жест – это не просто движение, это – сознательное, активное, волевое действие, это действенный жест ... в методическом аспекте в основе дирижерского жеста лежит тот или иной двигательный прием или способ его выполнения» [11, с. 12].

Таким образом, жест, в отличие от движения, лаконичен во времени и пространстве, функционально предельно конкретен и по форме максимально целесообразен. Выразительные движения, включенные в систему тактирования, становятся действенными ритмизованными движениями, в основе которых лежат междольные ауфтакты, благодаря которым метроритмическая структура музыки находит свое проявление в одухотворенном пульсе мануального искусства дирижирования.

С этой позиции мы сочли правомерным выделить характерную специфику дирижерского жеста-действия и его особенности, определенные О.С. Тремзиной следующим образом:

- жест-действие, как правило, рационален, коммуникативен, лаконичен и целенаправлен;
- жест-действие как невербальный элемент знаковой системы, как информационный сигнал однозначен и конкретен;
- жест-действие моно или полифункционален, но с одной доминирующей технической задачей;
- жест-действие проявляется во взаимодействии с выразительным движением.

Специфика выразительного дирижерского движения имеет следующие характеристики:

- выразительное движение преимущественно эмоционально, а также коммуникативно и процессуально;
- выразительное движение как невербальный элемент художественной системы, как первичная «клетка» образа многозначно;

- выразительное движение полифункционально и целеопределенно – в основном служит цели создания художественного образа;
- выразительное движение проявляется во взаимодействии с жестом-действием» [6].

Таким образом, можно сделать вывод, что *первое авторское направление*, раскрывая многогранную роль дирижера-координатора звуковой палитры в интерпретации музыки, определяет значимость дирижерского жеста, движений во невербальной технике дирижирования.

В книге Э. Лайнсдорфа «В защиту дирижера: Альфа и омега искусства интерпретации» отмечается: «Я всегда отказывался обучаться технике дирижирования, приводя в обоснование такого отказа довод, согласно которому жесты особой важности не имеют... Однажды я услышал от кого-то, как Рихард Штраус, сказал одному начинающему дирижеру, который хотел получить консультацию: «То, чему можно научиться, я покажу Вам сразу». Затем он начертил диаграммы счета на четыре, на три, на два и на шесть. «Вот все, – объяснил он, – что доступно обучению. Остальное если вообще приобретается, то лишь собственным усердием ... Жест – это крайне важное средство, если он несет определенный смысл» [12, с.186]. Из сказанного следует вывод о том, что «все затруднения, вопросы, проблемы и разногласия связаны со ... стороной дирижерского искусства – мануальными средствами руководства, определяются выразительной стороной исполнения. Именно она и является камнем преткновения не только для желающих заниматься дирижированием, но и для понимания природы, структуры и содержания мануальных средств» (И.А. Мусин). Следовательно, в процессе обучения следует сформировать у будущих специалистов (под руководством мастера) те знания, умения и навыки освоения творческой дирижерской деятельностью, которые способствуют их плодотворному профессиональному становлению.

Второе направление: «Мои руки – инструмент, который открывает двери в мир музыки!», характеризует интонационное преломление музыки сквозь призму эмоционально-интеллектуального освоения дирижерского жеста.

«Интонация является основным средством передачи эмоционально-образного смысла музыкального произведения посредством воплощения разнообразных стадий энергетического напряжения звукового движения – подъёмов и спадов, устойчивости и неустойчивости, тяготений и разрешений – которые, по мнению Б. Яворского, представляют собой ключ к пониманию смысла различных построений в искусстве» [13, 53]. В концепции Б. Асафьева, рассматривающей музыку как «искусство интонирования смысла», дирижерский жест определя-

ется как кинетическая (двигательная) модель смыслового содержания музыки. Жест дирижёра направлен на воплощение интонационного содержания музыки, где интеграция феноменов интонация и дирижёрский жест формирует эмоциональный энергетический посыл, обусловленный художественно-образным содержанием трактуемого музыкального произведения [11].

Дирижирование, как средство художественной выразительности, воплощает в себе, прежде всего, музыкальную интонацию и ритм. Тем самым оно само выступает в роли пластической интонации и ритмической пульсации, перенимая качества, присущие музыкальной интонации и ритму – основным компонентам художественно-образного содержания. С.Л. Рубинштейн трактует выразительные движения техники дирижирования как «широко разлитые периферические изменения, охватывающие при эмоциях весь организм», которые захватывают систему мышц лица и всего тела и проявляются в мимике (выразительные движения лица), в пантомимике (выразительные движения всего тела) и в «вокальной мимике» (выражение эмоций в интонации и тембре голоса), «выражение» есть «изменение, динамику, переход от одного эмоционального состояния к другому» [14, с. 566-567].

Таким образом, выразительные движения – это бессознательное проявление внутренних чувств, форма проявления эмоций.

О значении выразительной мимики, корпуса, позы дирижера в процессе руководства исполнением оказывают дирижеру серьезную поддержку, дополняя жесты, помогая донести до исполнителей малейшие детали и перемены нюансов и передавая информацию, не поддающуюся отображению посредством рук. Выразительное телодвижение корпуса дирижера заключается не столько в его движениях, сколько в характерности позы, которая заключается в ее соответствии тому или иному эмоциональному состоянию; движение головы не только способствуют увеличению диапазона зрения, но и усиливают пантомимическую выразительность всего корпуса – его «скульптурность» (С.Л. Рубинштейн), в которой фиксируется характер музыкального образа, его художественная идея, стилистические и жанровые особенности.

Различное положение ног также оказывает влияние на выразительность корпуса и придает облику дирижера тот или иной характер. Таким образом, роль отдельных выразительных движений дирижера важна для отражения эмоционального состояния дирижера-исполнителя, его отношения к воплощению содержания художественно-образного музыкального произведения. По мнению О.С. Тремзиной, «Дирижёрское движение есть специально выработанные в процессе обучения

и творческой практике выразительные, пластические движения-действия, которым свойствен интонационно-ритмический и эмоционально-одухотворённый смысл, обусловленный исполняемой музыкой... Выразительное движение, в противоположность жесту-действию, внешне отражает преимущественно эмоциональное состояние человека, ... выразительное движение непосредственно воплощает художественные переживания дирижера. Дирижерское выразительное (художественно-образное) движение можно рассматривать как своеобразный художественный знак двигательного-пластического знака (по аналогии с музыкально-звуковым знаком), поскольку художественный образ здесь тесно «сращен» со своим материальным носителем – телесной пластикой. Эмоционально-выразительные движения в нашей жизни выполняют роль, непроизвольного «заражения» своими эмоциями других людей» [6].

Таким образом, квинтэссенция данного (второго) направления заключается в понимании, что вне эмоций нет музыки, она эмоциональна по самой своей природе, поэтому обращение к эмоциональной стороне музыкального исполнения есть еще одна важная составляющая техники дирижирования. Другими словами, сформированность сферы сензитивности и эмпатийности будущего дирижера и развитие его способности к переживанию и сопереживанию, пронесенное через выразительный жест, способствует более точному усвоению искусства дирижирования.

Третье направление. «Дирижер – управленец в мире музыки!». В свое время И. Маркевич совершенно точно определил, что «дирижирование является одновременно искусством, наукой и управлением» [15]. Оно включает в себя организационную, психологическую, исполнительскую (управляющую и художественно-творческую), педагогическую составляющие. Основой этой многофункциональной деятельности, несомненно, является коммуникация – взаимодействие между дирижером и музыкальным коллективом.

Для того, чтобы выяснить сущность и специфику этого взаимодействия, в данном исследовании деятельность дирижера рассматривается с точки зрения теории коммуникации. «Собственно управление оркестром есть единый коммуникативный процесс, раскрывающий с обеих сторон художественно-образное, эмоциональное содержание музыки и особенности ее личностно-дирижерской интерпретации» – считает И.Н. Соболева [16].

Сущность дирижерской техники как средства коммуникации была раскрыта М.М. Багриновским. По мнению автора «... мануальная техника – это тот «язык», посредством которого дирижер устанавливает общение, взаимоотношение и контакт с подчиненным ему исполнительским коллективом» [17]. Г.Л. Ержемский трактует

взаимодействие между дирижером и исполнителями как невербальное общение и «определяет его как процесс, основанный на общечеловеческих механизмах межличностного общения в их невербально-музыкальном варианте... Возможности языка жестов дирижера как средства отражения музыкального смысла, инструмента воздействия на исполнителей – практически безграничны. Он больше, чем какое-либо другое коммуникативное средство насыщен эмоциональными элементами, проявлениями субъективности и самовыражения личности» [18, с. 25].

Б.Ф. Смирнов раскрывает сущность и особенности дирижерско-исполнительского искусства в совокупности его уникальных, специфических художественно-коммуникативных сторон и связей, свойств и признаков. Одним из основных средств общения дирижера с коллективом является техника дирижирования. Она составляет тот фундамент, на который опирается дирижер при решении художественных задач, так как техника дает ему возможность использовать все богатство выразительных красок невербального общения. Считается, что у дирижера, хорошо владеющего техникой, язык жестов полностью заменяет язык слов, и исполнители могут свободно «читать» по руке все его требования. Жесты дирижера, его мануальная техника, служат специфическим средством передачи (трансляции) звуковых образов на расстоянии – от одного человека к другому и являются своего рода способом «заражения» хористов определенным настроением и т. д. [19].

Общеизвестно, что информационный обмен между хормейстером и певческим коллективом осуществляется целым комплексом профессиональных действий на основе вербально-невербальной системы. «Дирижерская интерпретация есть конкретно-индивидуальная и художественно-продуктивная форма коллективного исполнительства, реализующая личностно-дирижерскую художественно-неординарную мысленную трактовку музыки, – считает Б.Ф. Смирнов, – Функционирование дирижерско-оркестрового исполнительства осуществляется по двум информационным каналам – нотному тексту и искусству дирижирования. Их взаимообусловленность выражается формулой: ноты – «что», дирижирование – «как». ...Условно говоря, значение – в нотах, а их художественный смысл – в дирижировании» [19]. Автор совершенно справедливо отмечает, что «Дирижирование как творческий процесс есть явление, пограничное между управлением и пластическим искусством – управление через искусство ...мануально-пластическое искусство дирижера, несущее образность музыки – это промежуточный художественный результат: цель его достижения оборачивается художественным средством (помимо технических оркестровых средств) воссоздания другого вида искусства – музыкального. Целостность мануального искусства дирижирования предполагает нераз-

рывную взаимообусловленность метроритмического, тактирующего, моторного и художественно-образного, выразительного, пластического начал» [19].

Таким образом, мануальное искусство дирижирования выступает одновременно как цель и средство, как форма и содержание, как техника и искусство, представляя собой противоречивый художественно-функциональный феномен. Мануальное искусство дирижирования занимает фактически переходное, связующее, опосредствующее положение между субъективным художественным замыслом дирижёра и объективным оркестровым звучанием, что и предопределяет его двойственную сущность.

Два важнейших принципа актёрского творчества – «искусство переживания» и «искусство представления» – характерны и для дирижёрской профессии. Если в «искусстве переживания» исполняемая музыка переживается и воплощается мануальными средствами, то «искусство представления» в дирижировании проявляется как мастерская имитация соответствующих эмоций. Особый психологический феномен: дирижёрское художественное действие порождает субъективное ощущение противодействия звуковой материи музыки. Эта иллюзия «ощущения звука» в руках дирижёра возникает на основе мысленного представления музыкального образа и благодаря пластичности выразительных движений. Физиологическая основа такого явления – мышечный тонус, «мышечное ощущение» исполняемой музыки. Б.Ф. Смирнов подчеркивает, что «дирижирование как художественное, пластическое явление, есть эмоционально-выразительная разновидность пантомимики, формируемая по законам красоты и несущая в себе действенное, максимально обобщающее начало исполняемой музыки» [19].

Как управленец и как представитель духовной культуры в сфере воспитания дирижер должен быть оратором. Дирижёрское и ораторское искусство роднит сила эмоционально-волевого воздействия на коллектив людей – хоровой коллектив, аудиторию – с целью побуждения последних к тому или иному действию.

Моделирование многогранной профессионально-педагогической деятельности дирижера-хормейстера акцентирует внимание на развитие навыков коммуникативного общения с хоровым коллективом как основы успешного дирижёрского исполнительского творчества. В данном направлении следует отметить, что дирижирование является сложной психофизической деятельностью человека, которая мало исследована педагогической, психологической и музыковедческой науками.

Эффективность формирования профессиональной культуры будущего педагога-музыканта в качестве ди-

рижера – хормейстера, в большей мере, зависит от развития навыков коммуникативного общения. Общение, – по мнению Гевича С.Н. – «есть процесс взаимодействия дирижера с исполнителем, хором, оркестром и налаживания взаимодействия между исполнителями, направленного на соглашение и объединение их усилий с целью достижения наилучшего исполнения музыкального произведения и эстетического воспитания. Следует отметить, что общение дирижера с хором, оркестром должно быть толерантным, осознанным и подчиниться одной цели – творческому исполнению музыкального произведения, достижения обучающего эффекта, эмоциональной оценки. Иначе несовершенное музыкальное исполнение приведет к противоположному результату. Положительный результат возможен только в процессе выполнения дирижером репетиционной функции» [20, с.15]. Следует признать, что результат общения дирижера с хором есть продукт материального и духовного характера, и является доминантным, потому что на нем базируется весь процесс дирижирования и дирижёрской деятельности.

Прежде всего, определим, кто такой дирижер? Дирижер (от франц. diriger – направлять, управлять) – личность, управляющая коллективом, исполнением музыкального произведения. Дирижер проводит подготовительную работу на репетициях, выступает во главе коллектива на концерте или представлении. Отталкиваясь от этого заключения, отметим, что субъектом общения дирижера выступает коллектив исполнителей, группа, один исполнитель. Однако, процесс общения между дирижером и исполнителями не состоится, если между ними не включена еще одна знаковая система: нотный стан, музыкальное произведение, переложенное со звуковой системы на знаковую систему – ноты. Для общения дирижера с хором необходимо детальное изучение партитуры, ее знаков звуковой системы, что дает возможность создать внутренне-слуховые представления о музыкальном произведении.

В контексте нашего исследования, следует отметить, что коммуникация (от лат. communicare – совещаться с кем-либо) есть категория, обозначающая общение. Чаще всего этот термин употребляется в широком смысле, как связь общения. В определении же понятия общение, как необходимого условия коллективной деятельности человека, в качестве смыслообразующих значений выделяются: взаимосвязь, взаимодействие, взаимоотношения.

В ходе работы между дирижером и хором складывается стиль речевого общения, который определяет действительность коммуникации. В зависимости от возраста участников, их музыкальной грамотности, культурного уровня, этот стиль, естественно, несколько видоизменяется. Тем не менее, существуют определенные

правила речевого общения, знания которых облегчит начинающим руководителям путь к достижению контакта с хором. Отрицательные моменты в общении, такие как многословие, повышенный или раздражительный тон дирижера, как правило, вызывают негативную реакцию хора, особенно если его высказывания не подкрепляются ясными и убедительными вокальными и дирижерскими показами, с помощью которых можно быстрее и эффективней достичь желаемого результата. Следует помнить, что верно найденный тон – это половина успеха в достижении контакта с аудиторией. Не следует забывать и о том, что дирижер, как и педагог-воспитатель, фактически разрабатывает драматургию педагогического действия, определяет зоны его развития, создает видение того или иного сюжета, выступает как активный «транслятор» воспитательных идей и установок.

Резюмируя вышесказанное, можно констатировать, что профессор Б.А. Жаманбаев создал свою ди-

рижерскую школу. Его ежедневные утренние занятия, помимо специально отведенных уроков по дирижированию, представляют особую ценность, так как в них маэстро раскрывает всю техническую и практическую сущность мануальной техники дирижирования, и, самое главное, определяет сущность дирижера-хормейстера в глобальном значении этого слова.

Человек высокого интеллекта, культуры, эрудиции, тонкий психолог природы человеческой природы, профессор Б.А. Жаманбаев испытывает огромное счастье в работе со своими учениками. Он считает, что овладение техникой дирижирования крайне важное, необходимое условие в познании и овладении дирижерской профессией. Им создана действующая система управления профессиональной подготовкой будущих специалистов, направленная не только на усовершенствование мануальной техники, но и на развитие их общего кругозора, художественного мировоззрения и мировосприятия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Казачков С.А. О дирижерско-хоровой педагогике. – В кн.: Музыкальное исполнительство. – М.: Музыка, 1970. - №6 – с.120-177.
2. Баренбойм Л.М. Музыкальная педагогика и исполнительство –Л.:Музыка, 1974. -336 с.
3. Касаткина З.А. Дирижерско-хоровая педагогика и образование России на современном этапе. //Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2011. - №1. – с.297.
4. Малько Н.А. Основы техники дирижирования. – М.; Л.: Музыка, 1965. – 219 с.
5. Sydykova Roza. Improving conducting-choral training of teacher musician in university. – LAP LAMBERT Academic Publishing, Beu Bassin: 2017. - 82 p.
6. Тремзина О.С. Дирижерский жест как художественный феномен: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Саратов, 2014.
7. Канерштейн М. Вопросы дирижирования. – М.: Музыка, 1972. –254 с.
8. Пазовский А.М. Записки дирижера: Очерки. – Л.:Музыка, 1987. –247с.
9. Бернштейн М.С. О природе научного творчества. // Вопросы философии. - 1966. - № 6. - С. 137-139.
10. Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика в ее соотношении с вербальной: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2000. 68 с.
11. Ольхов К.А. Теоретические основы дирижерской техники. – Л., 1984. С.15-32.
12. В защиту композитора: Альфа и омега искусства интерпретации. – М.: Музыка, 1988. – 303с.
13. Яворский Б. Избранные труды. Т.2, ч.1. – М.: Сов.ком, 1987. – 365 с.
14. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. – СПб. 2003. – С.575.
15. Маркевич И. Симфонии Л. Ван Бетховена / Игорь Маркевич.- Лейпциг: Петерс, 1983.- 562 с.
16. Соболева И.А. О природе и средствах психологического воздействия искусства дирижирования на исполнителей и слушателей //Вестник Череповецкого государственного университета 2012. - № 4. - Т. 3
17. Багриновский М.М. Дирижёрская техника рук. - М., 1947.
18. Ержемский Г.Л. Психология дирижирования – М.: Музыка, 1988. – 96 с.
19. мирнов Б.Ф. Дирижерское искусство как художественный и социокультурный феномен: диссер. ... докт. искусствоведения. – Челябинск: 2004. – 330 с.
20. Гевич С.Н. Методика работы с хоровым ансамблем. Учебное пособие. - Шымкент, ЮКГУ им. М. Ауезова, 2003.

© Есдаулетова Камила Абдуалыевна (dea84@mail.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»