



УДК 78

К ВОПРОСУ ФОРМЫ И СОДЕРЖАНИЯ МАНУАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ ДИРИЖЁРА

А.Ф. ПОЛЯКОВ, О.Н. ПОЛЯКОВА

Институт музыки и телевидения, Чанчжоуский университет, провинция Цзянсу, Китай

АННОТАЦИЯ. Статья входит в круг актуальных исследований, связанных с вопросами музыкально-исполнительского искусства, и посвящена некоторым аспектам профессии дирижёра. Новизна работы заключается в выявлении формы и содержания мануальной техники дирижёра. Авторы раскрывают основные аспекты дирижёрских жестов. В первую очередь, это части дирижёрского аппарата и его постановка на воображаемой плоскости; дирижёрские схемы и рисунки в зависимости от счётных долей такта; исполнительские штрихи и ауттакты в выразительно-изобразительной и ансамблевой сторонах исполнения. Ретроспективный взгляд на становление и развитие дирижёрского искусства, показ важных факторов, влияющих на характер жестикуляции в управлении коллективом музыкантов, создают основу для лучшего понимания этой профессии, видению в ней исторически сложившихся средств невербальной коммуникации, преобразованных в контексте музыкально-управленческих задач. Мастерство управления и пластическая образность жестов способствуют двуединому выражению формы и содержания мануальной техники дирижёра.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: форма, содержание, дирижёр, музыка, искусство, мануальная техника, дирижёрская схема, темпоритм, ауттакт.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

ON THE QUESTION OF THE FORM AND CONTENT OF THE CONDUCTOR'S MANUAL TECHNIQUE

A.F. POLYAKOV, O.N. POLYAKOVA

Institute of Music and Television, Changzhou University, Jiangsu province, China

ABSTRACT. The article is devoted to some issues of the conductor's profession. The purpose of the study, its relevance and novelty are to identify the form and content of the conductor's manual technique. The authors reveal the main aspects of the form and content of the conductor's gestures. First of all these are parts of the conductor's apparatus and its placement on an imaginary plane; conductor's diagrams and drawings depending on the counting fractions of the beat; performing touches in the expressive, visual and ensemble aspects of performance. A retrospective look at the formation and development of conducting art, showing important factors influencing the nature of gestures, contribute to a better understanding of this profession. Historically established means of non-verbal communication, transformed in the context of musical and administrative tasks, make it possible to see the expressive nature of the gesture that encourages action. Technical skill and plastic imagery of gestures contribute to the dual expression of form and content of the conductor's manual technique.

KEYWORDS: form, content, conductor, music, art, manual technique, conducting scheme, tempo-rhythm, upbeat.

CONFLICT OF INTERESTS. The authors declare the absence of conflict of interests.



Понятия «форма» и «содержание» входят в ряд философских категорий, благодаря которым осуществляется познание законов мироустройства и их функционирование. Данные категории были широко отражены в философских системах античности, получив в последующих эпохах дальнейшее развитие со стороны целого комплекса научных подходов: исторического, лингвистического, культурологического, искусствоведческого, герменевтического и многих других. Особое значение категории формы и содержания приобрели в области эстетики при объяснении природы художественного творчества, среди аспектов которого по своему научно-теоретическому обоснованию они наиболее полно раскрылись в искусстве в связи со спецификой художественного образа как особого способа отражения действительности.

По данным словарей, понятие «форма» (лат. *fōrma* – вид, наружность) имеет множество значений. Наряду с основным определением внешних очертаний предметов, форма может отражать способ существования содержания, изобразительные средства в искусстве; выражение установленного образца, порядка и т.д. По определению А.Я. Флиера, «форма культурная есть совокупность наблюдаемых признаков и черт всякого культурного объекта или явления, отражающих его утилитарные и символические функции, на основании которых производится его идентификация и атрибуция» [7].

Понятие «содержание» в качестве общей философской категории получило развитие у Г.Гегеля, который рассматривал его во взаимообусловленности материи и формы. Учёный полагал содержание искусства в виде идеи, а его форму – чувственным, образным воплощением. Задачу искусства философ видел в соединении этих двух начал в свободное, «примирённое» целое. С позиции диалектики, данные категории соотносительны друг другу: форма не может быть «чистой», скорее – «содержательной», в свою очередь содержание не может быть бесформенным, не «вмещённым» куда-либо [3, с. 119].

В своё время В.Г. Белинский, сделав вывод о единстве формы и содержания, написал следу-

ющее: «Когда форма есть выражение содержания, она связана с ним так тесно, что отделить её от содержания – значит уничтожить само содержание; и, наоборот: отделить содержание от формы – значит уничтожить форму» [2, с. 138]. В этом, безусловно, видится некая атрибутивность, неотъемлемость данных категорий, что особенно наглядно проявляется в мануальной технике дирижёра в связи с такими понятиями как «система афтактов», «исполнительские штрихи», «схема» и «рисунок», в которых явно прослеживается, как формообразующее начало, так и содержательность.

Среди всех видов художественной культуры, в частности, музыкального искусства, профессия дирижёра является по-своему уникальной. Дирижёр, как общепринято у музыкантов, не поёт и не играет ни на каком инструменте. В отличие от театрального режиссёра, подготовившего определённый коллектив к будущей самостоятельной деятельности, роль дирижёра заключается в управлении музыкальным коллективом непосредственно во время исполнения им конкретного произведения.

Цель исследования, его актуальность и новизна состоят в выявлении формы и содержания основных аспектов, которые определяют мануальную технику дирижёра. Авторы показывают дирижёрские схемы и рисунки, исполнительские штрихи, систему афтактов в выразительно-изобразительной и ансамблевой сторонах исполнения с позиции данных категорий.

К истории становления профессии дирижёра

Ретроспективный взгляд на историю дирижирования позволяет отметить, что первоначально задача дирижёра главным образом сводилась к сохранению темпоритма путём «выстукивания» метрических единиц, что обуславливало правильное отражение формы сочинения. В разные эпохи в качестве ударного предмета использовали на обуви подбитые металлом каблуки (котурны), затем темпоритм стали отбивать с помощью тяжеловесного жезла – баттуты – неизменного атрибута духовного лица – примицериуса. В более поздние времена в управлении музыкальным коллективом применяли скрипичный смычок или свёрнутые в рулон нотные



листы (харта), которыми также ударяли по пюпитру (подставке для нот). Данная функция обычно принадлежала первому скрипачу-концертмейстеру, который сам являлся исполнителем и одновременно осуществлял руководство коллективом. С изобретением клавишных инструментов, в частности, клавирина, управление музыкантами также происходило при одновременной игре на нём. С появлением произведений крупной формы – кантат, ораторий, опер, начинает складываться система двойного или даже тройного дирижирования, получившая наибольшее распространение в опере, когда наряду с главным дирижёром-клавесинистом функцию управления инструментальным ансамблем выполнял скрипач-концертмейстер, а руководство хором осуществлял хормейстер.

Следует подчеркнуть, что в деятельности современного театрального дирижёра проявляется его способность как концертмейстера не только в исполнении оперных спектаклей с солистами, но и личное им аккомпанирование во время репетиций. Так, А. Н. Юдин отмечает, что «начиная с эпохи Вебера и Вагнера, дирижёр был обязан участвовать во всех этапах подготовки спектакля и, свободно владея фортепиано, нередко принимал на себя функции пианиста-концертмейстера» [14, с. 184].

Дальнейшее усложнение выразительных средств музыки способствовало освобождению дирижёра от непосредственного участия в коллективе исполнителей, чтобы он смог полностью сосредоточиться на художественном выражении смыслового содержания музыкального произведения, что содействовало превращению дирижирования в самостоятельную специальность. Дирижёрское искусство приобрело свою специфическую музыкально-исполнительскую технику, представляющую собой систему условных жестов. Как пишет А. В. Саватерова, «новый, ритмический способ управления оркестром на основе тактирования, пришедший на смену шумовому, стал более прогрессивным, так как пространственно-временная форма схем тактирования позволяла отражать различные соотношения сильных и слабых долей в такте, обеспечивая тем самым выявление музыкальной фразы» [11]. Таким образом, в дирижёрском жесте проявилась возможность выразительной передачи смыслового содержания музыкального текста.

В первой половине XIX столетия дирижёры стали применять мануальную технику (с итальянского, *mano* – рука), но управление всё же было ограничено по причине отсутствия визуального контакта. Такой случай показан в кинофильме «Прощание с Петербургом», где главный герой – австрийский композитор Иоганн Штраус во время бала дирижирует своими вальсами, стоя на высоком балконе спиной к оркестру. Лишь в XIX веке, с широким распространением сочинений романтического направления, дирижёры в лице Гектора Берлиоза, Феликса Мендельсона, Рихарда Вагнера, Ганса фон Бюлова встали лицом к оркестру, взяв бразды правления в свои руки в интерпретации исполняемой музыки с помощью небольшой дирижёрской палочки. Чувственная природа романтизма внесла в музыку свои нюансы, соединив в мануальной технике дирижёра мастерство управления и пластическую образность.

Экспериментальным явлением в истории дирижирования стал Персимфанс – симфонический оркестр, исполняющий музыку без дирижёра, просуществовавший с 1922 по 1932 год. Бытовало мнение, что «оркестр под руководством не имел лица – его лицом была манера дирижёра. Менялись дирижёры, менялись методы работы – всё вместе ещё более обезличивало оркестранта, от которого никогда не требовали ни знания вещи в целом, ни интереса к ней – требование было только одно: послушание взмаху палочки» [1]. В данном же проекте, отмечает П. Э. Айду, автор монографии «100 лет Персимфанса», *«артисты слушают друг друга и главные голоса, и привыкают соразмерять силу звучности своих инструментов с силой звучности инструментов, исполняющих в тот или иной момент главные партии»* [там же]. Такова краткая история становления дирижёрского искусства. Большей частью это касалось оркестрового дирижирования.

История управления вокально-хоровым коллективом несколько иная. Со времён Древнего Египта и Греции появилось выражение «хейрономия, хирономия» (греч. *χειρονομία*, от *χείρ* – рука и *νόμος* – закон) – условная жестикуляция, применявшаяся в древних музыкальных культурах для управления хором. Хейрономия известна в древнегреческой, раннехристианской, византийской, западноевропейской музыкальных культурах. В различных системах нотации – экфонетической и особенно в ранней,



средней и поздневизантийской – употреблялись графические обозначения знаков хейрономии. Некоторые русские рукописи XI–XIII вв. имеют хейрономические изображения руки.

Средневековый дирижёр (доместик) с помощью пальцев рук указывал певцам движение мелодии, ритм, динамику и агогику. Это ещё не было тем, в привычном нам смысле, управлением с применением дирижёрских схем, но коммуникативная природа жеста уже широко использовалась. Церковная музыка того времени в отсутствие нотной записи помечалась особыми знаками – «знамёнами» или «крюками», поэтому и получила своё название как знаменное пение. При усложнении певческих задач в религиозные тексты вписывались дополнительные знаки, отмеченные красноватым цветом – киноварные пометы, что впоследствии создавало сложную трёхстрочную управленческую линию над основным текстом. В европейской церковной музыке до изобретения нотной записи, как известно, использовали знаки – «невмы».

Резюмируя вышеизложенное, отметим, что в эволюции дирижирования возможно проследить следующие этапы и способы управления: хейрономия в музыкальном искусстве древних цивилизаций; отбивание ритма при помощи котурн, баттуты, смычка скрипки, харты; музыкально-инструментальное управление с использованием скрипки и клавесина; двойное и тройное «коллективное» дирижирование; современное дирижирование на основе условной системы жестов. Историческая ретроспектива даёт возможность понять саму природу дирижирования, которая заключается в общечеловеческом значении мануальных жестов и мимики, воздействующих на коллектив исполнителей. Дирижирование, ограничивавшееся на первых этапах формальными задачами управления темпо-ритмом, превратилось в высоко художественное искусство, в музыкально-исполнительское творчество по глубине содержательности.

Вместе с тем, весьма показательны в этом смысле примеры несостоятельности великих композиторов за дирижёрским пультом из-за отсутствия у них способностей к мануальной технике. Основываясь на письмах, воспоминаниях, критических статьях их коллег, мы становимся свидетелями парадоксальных ситуаций. Так, С.В. Рахманинов, выражая своё мне-

ние о дирижёре А.К. Глазунове, писал следующее: «Я удивляюсь, как такой высокоталантливый человек как Глазунов, может так плохо дирижировать? Я не говорю уже о дирижёрской технике (её у него и спрашивать нечего), я говорю об его музыкальности. Он ничего не чувствует, когда дирижирует. Он как будто ничего не понимает» [10, с. 143]. В свою очередь А.К. Глазунов, отмечая неудачи Н.А. Римского-Корсакова в дирижировании, объяснял это «неспособностью, выступая в концертах, преодолеть свою скромность и смущение публично позировать за дирижёрским пультом» [5, с. 72]. Р. Шуман, с точки зрения П.И. Чайковского, «был совершенно лишён способности дирижировать <...>, прирождённое ритмическое чувство, столь необходимое для капельмейстера, было в нём совершенно ничтожно» [13, с. 351].

По мнению австрийского дирижёра и композитора Ф. Вейнгартнера, «для дирижирования требуется не только способность полностью понимать и чувствовать музыкальное художественное творение, но и особая техническая ловкость рук, её трудно описать и ей едва ли можно научиться... Эта специфическая способность зачастую никак не связана с общей музыкальной одарённостью. Случается, что какой-нибудь гений лишён этой способности, а посредственный музыкант наделён ею» [4, с. 184]. Л.М. Гинзбург отмечал, что в научной литературе с годами всё меньше внимания уделяется мануальной технике: она очень индивидуальна и на практике нередко опровергает любые теории [там же, с. 7].

Познание авторами основ дирижирования позволяет не во всём соглашаться с подобными взглядами, так как об управлении коллективами музыкантов написано немало учебных пособий выдающимися представителями данного вида искусства. Кроме того, примером могут служить так называемые дирижёрские школы, которые существуют уже многие десятки лет. В подтверждение этих слов, приведём в пример высказывание известного хорового дирижёра С.А. Казачкова, что дирижёрская техника должна быть отточена не меньше, чем техника солиста (певца или инструменталиста) [6, с. 126]. При всей индивидуальности, на наш взгляд, дирижёрские жесты всегда остаются знаковой системой, которая должна быть хорошо узнаваемой исполнителями.

Отсюда следует вывод, что формирование



навыков дирижирования происходит у индивида, не только обладающего хорошим чувством ритма, искусством пантомимы, волевыми качествами, но и в результате целенаправленной систематической работы. Поэтому определение дирижирования как «тёмного дела», на наш взгляд, свойственно людям, не прошедшим дирижёрскую школу постижения мануальной техники. (Кстати, неоднозначно воспринимаемое творчество склонного к эпатажу испанского художника Сальвадора Дали на ранних этапах его деятельности было вполне реалистичным. Это говорит о том, что вначале он освоил принципы классического искусства живописи, а затем избрал свой путь самовыражения). Так и дирижёр, в своё время изучивший общепринятые способы управления, находит собственный, индивидуальный стиль.

Проявление категорий формы и содержания в мануальной технике дирижёра

В основу мануальной техники заложены естественные жесты невербальной коммуникации человека в различных жизненных ситуациях. Большое значение придаётся возможностям человеческой руки, в частности, кисти, которая способна осуществлять разные виды прикосновений к воображаемой поверхности: скольжение, нажим, удар, отскок. Более того, в функцию кисти входит ряд выразительно-изобразительных возможностей, составляющих её пластическую образность: указание, приглашение, отвержение (отказ), показ разного рода геометрических фигур и рисунков. (Неслучайно система мануальных движений широко применяется в коммуникации глухонемых людей).

Как отмечает Б.Ф. Смирнов, «Мануальное мастерство дирижёра соответствующим образом организует телесные выразительные средства потенциального пластического искусства, обусловленного исполняемой музыкой, тем самым реально воссоздавая его материальную двигательную пластическую форму. Но раз есть форма некоего «искусства» – образной техники, значит есть и адекватное идеальное художественное содержание, носителем которого эта пластическая форма является» [12, с. 167]. Отсюда возможен вывод о мануальной технике как искусстве одновременного управления технической и художественно-образной стороной коллективного исполнительства, где техническое мастерство и пластическая образность способству-

ют двуединому выражению формы и содержания в деятельности дирижёра.

Широкая функциональность кисти руки часто обогащается мимическим выражением лица как одной из форм проявления тех или иных чувств человека. Именно вместе с мимикой движения рук приобретают наиболее конкретный смысл. Например, отображение торжественного шествия или трагической поступи становится неубедительным без соответственного выражения лица, вследствие схожести в передаче напряжённого жеста. Подтверждение этому мы находим у К.А. Ольхова, по мнению которого, «жест и мимика дирижёра отражают характер движения музыкальной ткани (медленно, быстро, плавно, отрывисто и т.д.) и характер эмоций, вызываемых данной музыкой (печально, радостно, задумчиво, решительно и т.д.). Однако жест дирижёра эффективнее управляет темпоритмами динамической сторонами музыки, а его мимика больше говорит о вызываемых музыкой образах» [9, с. 6]. Другими словами, в управлении темпо-ритмом и динамикой более проявляется формообразующее начало, тогда как мимика отражает скорее смысловое содержание.

Неискушённому зрителю движения рук дирижёра могут показаться весьма хаотичными и оттого непонятными, вместе с тем, в них проявляется причудливо замкнутая круговая система, отражающая характер музыки между сильными долями каждого такта. Практически любой взмах руки дирижёра именуется аф-тактом, поэтому сам процесс дирижирования часто определяется как система афтактов в показе темпа и характера произведения. Согласно словарному определению афтакт (нем. Auftakt, англ. upbeat) – это дирижёрский жест (взмах), предшествующий начальной доле звучания¹. Как отмечал известный дирижёр и педагог И.А. Мусин, «...в новых схемах сохранился “афтактовый” принцип движения (вверх-вниз) и в то же время наглядно передавалось количество долей в такте, а также их метрические (динамические) соотношения» [8, с. 11]. Продолжая свою мысль, он подчёркивал, что «связующие движения – а точнее говоря, афтакты – позволили руководить внутридолевым движением звуков, их

¹ Словари и энциклопедии: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/238828> (дата обращения 30.08.24).



темпом и ритмом <...>. Жест дирижёра во многом стал как бы замещать собой речевые формы общения с исполнителями» [там же, с. 13].

Таким образом, можно сделать вывод, что форма и содержание мануальной техники дирижёра стали представлять собой очередной этап невербальной коммуникации в искусстве наряду с его пластическими видами.

О многообразии способов управления музыкой с помощью жестов свидетельствует название ауфтактов, среди которых отмечают «начальный» и «конечный» (на снятие звука), «междольный» (для звуковой динамики и агогики), «полный» и «неполный» (в зависимости от длительности долей такта), «обращённый» (ниже воображаемой плоскости), «задержанный» (с задержкой в верхней точке), а также «ритмизованная отдача» (с задержкой в нижней точке). Если начальному ауфтакту свойственно отражение основного характера музыкальной фразы, то в задачу междольных входит передача формообразования и смыслового содержания произведения. Виды ауфтактов подробно рассмотрены в литературе по технике дирижирования И.А. Мусиным, С.А. Казачковым, К.А. Ольховым.

Система ауфтактов достаточно разнообразна по характеру ударных точек и способу их соединения, поэтому принято разделять дирижёрскую схему и рисунок, где последний отражает выразительную сторону звучания с различными нюансами. Дирижёрская схема показывает лишь направление счётных долей в пространстве, она по своей сути формальна, тогда как конфигурация рисунка зависит от характера вокального штриха, атаки звука и его протяжённости, что более связано с содержательностью исполнения. Иногда схематичность в движениях дирижёра может преобладать с целью сохранения темпо-ритмического ансамбля, либо в отдельных фрагментах, музыкальная фактура которых остаётся без изменений. В таком случае формальное начало временно выступает на первый план, хотя содержательная сторона остаётся всегда в приоритете.

Несмотря на графическую определённую дирижёрских схем и рекомендательный характер ясности их воспроизведения, существует ряд причин, по которым неискушённый зритель продолжает смутно представлять логику жестикующий руководителя. Во-первых, в связи с высоким профессиональным

уровнем современного коллектива музыкантов отпала необходимость в прерогативном управлении темпо-ритмической стороной исполнения, её заменила художественно-смысловая, когда дирижёры, желая выразить смысловое содержание произведения, выходят за рамки формальных схем. По воспоминаниям одного из коллег известного немецкого маэстро Герберта фон Караяна, тот в начале своей деятельности больше управлял темпоритмом, к концу таковой дирижировал уже смыслами. На наш взгляд, здесь прослеживается результат профессионального опыта в достижении необходимого малыми средствами, когда форма и содержание приобретают единый смысл.

Во-вторых, существует некий индивидуальный стиль дирижёра, позволяющий музыкантам правильно воспринимать вариантность его жестов в допустимых границах понимания. Это ещё раз доказывает, что в хаотичных, казалось бы, движениях рук всегда проявляется определённая закономерность чередования сильных и слабых долей, что обуславливает выразительность формообразующего и содержательного аспектов. Для примера возможно сравнение мануальной техники двух известных российских дирижёров В.А. Гергиева и В.И. Федосеева, у последнего, на наш взгляд, графическая ясность схемы и рисунка выражена более отчётливо, способствуя, как было отмечено выше, двуединому выражению формы и содержания.

Безусловно, видимая сумбурность движений рук дирижёра нередко зависит и от так называемых исполнительских штрихов, каковыми в музыке являются способы соединения звуков в том или ином характере. К основным штрихам относятся *legato* (связно), *nonlegato* (не связно), *staccato* (отрывисто), *marcato* (подчёркнуто). При исполнении музыки в яркой динамике и штрихе *legato* жесты дирижёра, как правило, приобретают вид круговых движений, тогда как в остальных случаях хорошо заметна конкретность точек дирижёрской схемы в прикосновении к воображаемой плоскости. Сглаживание точек в данном штрихе рассматривается с позиции максимального соединения звуков в единую мелодическую линию, когда прерогатива отдаётся содержательной стороне исполнения. Кроме того, такой способ движения рук проецируется не только на вертикально-горизонтальную плоскость, но и ох-



ватывает пространственный объём. В этом случае дирижёрский жест проявляет себя в трёх видах позиции (низкой, средней, высокой по вертикали), в трёх видах плана (далёкого, среднего, близкого по удалению), а также в трёх видах диапазона (широкого, среднего, узкого по горизонтали).

Таким образом, в результате использования дирижёром пространственного объёма, мануальная техника его при штрихе *legato* приобретает характер разнонаправленных круговых движений, что и создаёт видимость их хаотичности. Однако подобное может длиться лишь незначительное время вследствие чередования выразительно-смысловых эпизодов с управленческими, что указывает на наличие единства и определённых противоречий между выразительной и технической сторонами дирижирования, то есть, проявлением формального и содержательного смысла в мануальной технике дирижёра. Поэтому «как бы выразительно ни жестикულიровал дирижёр, он непременно должен заботиться об ансамбле исполнения, о той его стороне, которая, не влияя непосредственно на содержание исполнения, не может быть игнорирована, так как без ансамбля, без ритмической точности не может быть достигнута художественность и содержательность исполнения» [8, с. 78].

Весьма поучительным примером воспитания воли дирижёра стало сравнение его действий с возницей (кучером) конного экипажа в былые времена, как тогда говорили, бравшего бразды правления в свои руки. Основная роль такого управления заключалась в побуждении животных к началу движения

и остановке, к поворотам и разворотам, к характеру движения в определённом темпе, в остальном кучер опускал вожжи, позволяя лошадям продолжать указанное в том же режиме. Так и дирижёр своими конкретными жестами побуждает музыкантов к выполнению тех или иных задач, одновременно фиксируя слухом качество звучания и корректируя его по мере надобности.

Подводя итог вышеизложенному, следует отметить, что форма и содержание мануальной техники исторически обусловили её развитие от периода темпо-ритмического выстукивания счётных единиц такта до выразительной передачи с помощью рук смыслового содержания произведений. Важными параметрами, в первую очередь, являются части дирижёрского аппарата и его постановка в объёмном пространстве на воображаемой плоскости; дирижёрские схемы и рисунки в формальном и содержательном аспектах; исполнительские штрихи, аккумулирующие в жестах принципы управления и пластическую образность; система афтактов в выразительно-изобразительной и ансамблевой сторонах исполнения.

Кроме того, сам факт становления личности современного дирижёра, музыкально одарённого, обладающего хорошим мелодическим и гармоническим слухом, имеющего основательную музыкально-теоретическую подготовку и широкие знания в области музыкальной литературы, способствует качественному оформлению содержательности его мануальной техники.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Айду П.Э. 100 лет Персимфанса. М.: Изд-во Бослен, 2022. 368 с.
- 2/ Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 6. 799 с.
- 3/ Гегель Г. Лекции по эстетике. СПб.: Наука, 1999. 619 с.
- 4/ Гинзбург Л.М. Дирижёрское исполнительство: Практика. История. Эстетика. М.: Музыка, 1975. 496 с.
- 5/ Глазунов А.К. Воспоминания о Н.А. Римском-Корсакове. // Советская музыка. 1954. № 9. С. 72.
- 6/ Казачков С.А. От урока к концерту. Казань: Изд-во Казанского университета, 1990. 343 с.
- 7/ Культурология XX век. СПб.: Изд-во Университетская книга, 1997. 630 с.
- 8/ Мусин И.А. Язык дирижёрского жеста. М.: Музыка, 2006. 232 с.
- 9/ Ольхов К.А. О дирижировании хором // Краткое пособие для молодых педагогов музыкальных училищ. Л.: Госфиниздат, 1961. 108 с.
- 10/ Рахманинов С.В. Письма. М.: Музгиз, 1955. 604 с.
- 11/ Савадерова А.В. История развития дирижирования как вида музыкального исполнительства // Символ науки. № 7–2. 2015. С. 163–167.
- 12/ Смирнов Б.Ф. Теоретические основы художественной техники дирижёра // Вестник культуры и искусств. 2018. № 3 (55). С. 165–171.
- 13/ Чайковский П.И. Критические статьи. М.: Музгиз, 1953. 436 с.
- 14/ Юдин А.Н. Концертмейстерское искусство дирижёра в оперном театре. // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2021. (4). С. 182–192.

REFERENCES

- 1/ Ajdu, P.E. (2022), 100let Persimfansa [100 years of Persimphansa], Izd-vo Boslen, Moscow, 368 p. (in Russ.)
- 2/ Belinskiy, V.G. (1955), Polnoye sobraniye sochineniy [Full composition of writings], Vol. 13, Izd-vo AN SSSR, Moscow, Vol. 6, 799 p. (In Russ.)
- 3/ Gegel', G. (1999), Lektsii po estetike. [Lectures on aesthetics], Nauka, Saint Petersburg, 619 p. (In Russ.)
- 4/ Ginzburg, L.M. (1975), Dirizhetskoe ispolnitel'stvo: Praktika. Istoriya. Estetika. [Conducting: Practice. Story. Aesthetics], Muzyka, Moscow, 496 p. (In Russ.)
- 5/ Glazunov, A.K. (1954), "Memories of Rimsky-Korsakov", Soviet music, no. 9. p. 72. (In Russ.)
- 6/ Kazachkov, S.A. (1990), Ot uroka k kontsertu. [From lesson to concert], Izd-vo Kazanskogo universiteta Kazan', 343 p. (In Russ.)

- 7/ Kul'turologiya XX vek (1997), [Cultural studies XX century], Universitetskaya kniga, Saint Petersburg, 630 p. (In Russ.)
- 8/ Musin, I.A. (2006), Yazyk dirizherskogo zhesta [Conductor's bodylanguage], Muzyka, Moscow, 232 p. (In Russ.)
- 9/ Ol'khov, K.A. (1961), O dirizhirovanii khorom [About conducting a choir], Gosfinizdat, Leningrad, 108 p. (In Russ.)
- 10/ Rakhmaninov, S.V. (1955), Pis'ma [Letters], Muzgiz, Moscow, 604 p. (In Russ.)
- 11/ Savaderova, A.V. (2015), "The history of the development of conducting as a type of music Performance", Simvol nauki [A Symbol of Science], no. 7–2, pp. 163–167. (In Russ.)
- 12/ Smirnov, B.F. (2018), "Theoretical foundations of a conductor's artistic technique", Bulletin of Culture and Art, No. 3 (55), pp. 165–171. (In Russ.)
- 13/ Chaykovskiy, P.I. (1953), Kriticheskie stat'i. [Critical articles], Muzgiz, Moscow, 436 p. (In Russ.)
- 14/ Yudin, A.N. (2021), "The accompanist art of the conductor in the opera house", Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.YA. Vaganovoj [Bulletin of the Vaganova Ballet Academy], no. (4), pp. 182–192. (In Russ.)

Сведения об авторах

Поляков Александр Фёдорович, доктор культурологии, доцент, профессор кафедры музыки, Институт музыки и телевидения Чанчжоуского университета, провинция Цзянсу, Китай

E-mail: pafives@rambler.ru

Полякова Ольга Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыки, Институт музыки и телевидения Чанчжоуского университета, провинция Цзянсу, Китай

E-mail: livashuk@mail.ru

Authors information

Alexander F. Polyakov, D.Sc. (Cultural Studies), Docent, Professor Professor of the Department of Music, Institute of Music and Television, Changzhou University, Jiangsu province, China

E-mail: pafives@rambler.ru

Olga N. Polyakova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Professor Professor of the Department of Music, Institute of Music and Television, Changzhou University, Jiangsu province, China

E-mail: livashuk@mail.ru