



УДК: 78.071.2 : 78.01

ORCID ID: 0000-0003-0721-7280

Біляєва Н. В.

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Диригентський жест: знак, символ, смисл

АНОТАЦІЯ

Біляєва Н. В. Диригентський жест: знак, символ, смисл. ■ У статті розглянуто різноманітні аспекти тлумачення диригентського жесту як одного з компонентів процесу інтерпретації музичного твору та засобу передачі інформації щодо його художньо-образного змісту. Визначені основні напрямки у розумінні мови диригентських жестів. Надано характеристику основних диригентських схем, а також їх варіативних елементів. Зазначено зв'язок диригентських жестів і схем із художньо-образним наповненням музики, їх ієрархічну природу. Розглянуто деякі типологічні стильові особливості та класифікації диригентського жесту в аспекті його знаково-семантичного наповнення. Означено перспективи подальшого наукового дослідження феномену диригентського жесту, які, можливо, лежать у площині вивчення факторів, що впливають на вибір тих чи інших жестів диригента, та в області зв'язків з іншими видами мистецтва, зокрема, хореографією та пантомімою.

■ **Ключові слова:** диригентський жест, знак, символ, смисл, схема, розмір, диригування, семантика.

АННОТАЦИЯ

Беляева Н. В. Дирижерский жест: знак, символ, смысл. ■ В статье рассмотрены разнообразные аспекты толкования дирижерского жеста как отдельного компонента процесса интерпретации музыкального произведения и способа передачи информации, связанной с его художественно-образным смыслом. Определены основные направления в понимании семантики языка дирижерских жестов. Дана характеристика основных дирижерских схем, а также их вариативных элементов. Отмечена связь дирижерских жестов и схем с художественно-образным наполнением музыки, их иерархическая природа. Рассмотрены некоторые типологические стилевые особенности и классифи-



кации дирижерского жеста в аспекте его знаково-семантического наполнения. Обозначены перспективы дальнейшего научного исследования феномена дирижерского жеста, которые, возможно, лежат в плоскости изучения факторов, влияющих на выбор тех или иных жестов дирижера, и в области связей с другими видами искусства, в частности, хореографией и пантомимой.

■ **Ключевые слова:** дирижерский жест, знак, символ, смысл, схема, размер, дирижирование, семантика.

ABSTRACT

Belyaeva Nadya. ■ Conductor's gesture: sign, symbol, meaning.

Setting of the problem. In contemporary music science, the vast majority of works about conducting are textbooks, instructional manuals and numerous journalistic works of various characters: biographies of conductors, their autobiography, reviews of various musicians about the work of conductors, and more. But the special researches, which studies the conductor's gestures as a certain language of signs, opens the hidden content of the latter, systematizes the conductor's gestures, considers the factors that determine one or another nature of movements of the conductor, do not exist. That is, we see a certain gap in the scientific comprehension of the conductorial art.

The purpose of this article is to achieve a new level of understanding of the conductorial art's components, in particular, the conductor's gestures as a special language of signs. **The following methods are used in this paper:** system, semi-otic and semantic approaches, comparative method.

Results. Conductor's gesture is a minimal moving component of the process of interpreting a musical composition, a kind of «intonation-movement».

The geometric elements, usually used as the symbols underlying the conductor's gestures, are a point, a line, a triangle and a cross. The choice of these symbols is not accidental, it was the result of the search for the most logical, natural and clear conducting gesture. The sign component of the conducting gesture manifests itself in the formation of its own, independent, specific system of information, the so-called «sign language». Conductor's gesture is a sign that is not limited to abstract conducting patterns, but enriches them substantially, creating a unique diversity of variants around these basic geometric symbols. The basic conductor's patterns one can compare with the theme of variations. Depending on the genre of the composition conducted, its style, nature of music, composer's and



conductor-interpreter's intent there are created a huge number of variants of these patterns, which give rise to the uniqueness of the sound of the music piece. Thus, the creative personality of the conductor, which cannot be copied mechanically, acts as the determining component of the conductor's gesture.

Tracing the links of conductor's gestures and patterns with artistic and images scope of music, it is possible to reveal their content and semantics. In this connection, the meaning of conductor's gestures one can consider from diverse points of view. One of the central elements in this list is synesthesia – the ability of a person to unite different feelings at the same time. That is why the characteristics of the conductor's gestures based on the synthesis of different human feelings appear as valuable auxiliary means of orientation in their huge amount, the semantic indicators of conductorial art. Among conducting gestures we distinguish the most significant ones: up-beat, cut-off, climax, rest, and fermata; and complementary ones, those clarifying the necessary semantic meaning of a specific musical moment of the composition: sharp, prickly, printed, decisive, soft, mysterious, realistic, timid, narrative, etc. The systematization of conducting gestures can be supplemented on and on, which is the meaning and value of conducting art based on the search for the musical embodiment of the universe phenomena and depths of the human soul. Comparing the nature of music pieces, revealing common features of the sign and semantic nature of conducting gestures we will define their role in the process of disclosing the artistic content.

Conclusions. As a result of studying a few scientific sources and generalizing our own observations, we will identify some factors that justify the creative actions of the conductors. All the diversity of conducting patterns one can be divide into two groups. In the first group there are tendencies to discretion of temporal organization of music. These include the gestures with sharp angles, which perform the role of a kind of caesura and separate one temporal stage of the musical process from the other. The other group tends to round off rough corners, to overcome the discreteness of the temporal organization. Conductor's gestures in these patterns do not separate temporal stages, but present them in a holistic, undivided movement. The conducting patterns under consideration and the choice of conducting gestures are determined by the specific content of the musical and artistic images, the creative vision of the conductor-interpreter and the tasks posed.

Highlighting **possible directions of the further scientific study** of the conductor's gesture phenomenon, we assume that they lie in the plane of studying the



factors that influence the choice of certain gestures of the conductor, connections with other kinds of art, in particular, choreography and pantomime. It may be interesting to compare conductor's gestures of representatives of different conductor's schools, countries and epochs.

Key words: conductor's gesture, sign, symbol, meaning, pattern, time, conducting, semantics.



Постановка проблеми. В сучасній науці про диригування переважна більшість праць – це підручники, навчально-методичні посібники [4–6; 8; 10; 14], численні публіцистичні твори різного характеру: біографії диригентів [1], їх автобіографії [12], відгуки різних музикантів про роботу диригентів та інше. При цьому спеціального дослідження, у якому б вивчалися саме диригентські жести як певна знакова мова, відкривався би прихований зміст останньої, систематизувалися би диригентські жести, визначалися б фактори, що обумовлюють той чи інший характер рухів диригента, не існує. Тобто, бачимо певну прогалину в науковому осягненні диригентського мистецтва.

Аналіз останніх публікацій за темою дослідження. Серед публікацій, присвячених питанням розвитку диригентського виконавського мистецтва в зазначеному аспекті, слід назвати методичну роботу П. Шеметова «Школа концертно-дирижерського мистецтва» [14] та автобіографічний триптих Г. Рождественського «Треугольники» [12]. Однак перша з них містить суто методичні думки з приводу використання диригентських жестів, друга ж має радше публіцистично-мемуарний характер.

Мета статті – досягнення нового рівня розуміння складових диригентського мистецтва, зокрема, диригентських жестів як особливої знакової мови. Об'єктом дослідження постає диригентське мистецтво, предметом – диригентський жест як знак, символ, провідник музичного смислу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Диригентський жест – це мінімальний рухомий компонент процесу інтерпретації музичного твору, своєрідна «інтонація-рух». На перший погляд, сутність диригентського жесту гранично проста й не потребує особли-



вих пояснень. Насправді ж, як у краплині води всесвіт, так і у диригентському жесті віддзеркалюється ідея музичного змісту в його неповторному тлумаченні. Діапазон диригентських жестів нескінченно великий та різноманітний. Та все ж, в багатьох аспектах музикознавство досягло певних успіхів на шляху осмислення сутності диригентських рухів.

В основі цього пізнання лежить уявлення про жестикуляцію. З нею пов'язують досить ясно визначену ієрархію диригентських прийомів за їх функціями. В основі такої ієрархії лежать диригентські схеми, які виникли на ґрунті емпіричного досвіду. Ці схеми складаються з найбільш природних, найвиразніших рухів рук, що легко сприймаються зором.

Якщо порівняти жести, пропонувані різними диригентами, у вигляді схем, то вражає їх певна спільність. Ані стильова відмінність музичних творів, ані яскрава індивідуальність диригентів-виконавців не можуть суттєво вплинути на ці закономірності. Вихідні, основоположні жести можна порівняти з діатонікою в музиці, що на її основі, як певне збагачення, виникає хроматика. Так і в диригуванні, основні схеми варіюються за допомогою додаткових рухів. У цих схемах присутні такі геометричні елементи: точка (символ нескінченно зменшеної площі кола), лінія (реалізація найменшої відстані між точками), трикутник (виникає як контур тридольного розміру), хрест (міститься усередині чотиридольного розміру).

Однодольні та дводольні розміри обмежуються використанням перших двох елементів: точки та лінії.

Схема «на раз» демонструє рух з гори вниз прямою лінією (див. приклад № 1 [14, с. 66]).

У схемі «на два» – рух двох ліній, висхідної та низхідної (див. приклад № 2 [14, с. 66]).

У схемі «на три» рух руками по трикутнику: униз – праворуч – вгору ліворуч (див. приклад № 3 [14, с. 67]).

У схемі «на чотири» в основі міститься хрест: рух униз, рух ліворуч, рух праворуч, рух вгору ліворуч (див. приклад № 4 [14, с. 69]).

Можна дійти висновку, що наведені геометричні фігури, що відображають дво- та тридольні музичні розміри, є основними, на



них спираються, з них виростають інші схеми, які відображають всі інші музичні розміри, у тому числі й складені. Чотири основні схеми виникли як наслідок найбільш природного та легко зрозумілого руху рук у просторі та часі. Не важко помітити серед цих схем хрестоподібну основу. Хрест, який знаходиться усередині чотиридольного розміру – це символ, що має глибоке коріння в історії людства.

Якщо ми згадаємо складні диригентські схеми, то впевнимось, що всі вони використовують позначені вище елементарні геометричні символи.

Схема «на п'ять» – комплексна – складається з руху, що відображає дво- та тридольність, в якій п'ятидольність показана за допомогою своєрідного «дівізі» початку руху в схемі.

Схема «на шість» ґрунтується на елементарних жестах тридольного розміру, в основі якого знаходиться трикутник.

Трикутник виникає як символ складного діалектичного процесу взаємодії різних компонентів (не випадково Г. Рождественський назвав свою фундаментальну автобіографічну працю «Трикутники»).

Також схема «на шість» має інший варіант, який ґрунтується на хресті.

Точка, лінія, трикутник, хрест – одвічні геометричні символи, які широко використовуються у гносеології. Кожен з них у процесі еволюції людської свідомості отримав власну, змістовну, багатозначну, іноді загадкову історію. Вибір цих символів не є випадковим. Він виник як наслідок пошуку найбільш логічної, природної та зрозумілої диригентської жестикуляції.

Диригування являє собою складну систему жестів, які набувають певного значення, тобто мають знакову природу, виконують функції знаків. Основна, дуже важлива для нас властивість знака полягає у тому, що він подається як певний матеріальний об'єкт, але слугує для визначення будь-чого іншого. З філософської точки зору знак найчастіше розуміється як «чувственно-воспринимаемый предмет, действие или событие, которое указывает, обозначает или представляет другой предмет, событие, действие» [3, с. 153–154].

Знак грає величезну роль у становленні мови та мислення. Знаки здебільшого розділяють на мовні та немовні. Перші породжують



самостійну систему інформації. Другі складаються зі знакових копій, знакових ознак та знакових сигналів (докладніше див. [2]).

На підставі вивчення знаків виникла порівняно молода наука – семіотика. Основоположником семіотики як науки вважають американського логіка і математика Ч. Пірса. В подальшому принципи семіотики були систематизовані філософами Ч. Моррисом та Ф. де Соссюром. Музична семіотика розглядає інтонаційний зміст музики як сукупність своєрідних знаків. На пострадянському просторі першість у розробці проблем музичної семіотики належить В. Медушевському [9].

Диригентський жест несе семантичне навантаження у власній специфічній формі: це знак, наповнений експресивним художнім змістом, що вирізняє його серед безлічі інших складових процесу передачі музичної інформації. Диригування, як своєрідна мова жестів, що складається з первинних мовних знаків, природно поєднується з немовними формами вираження (копіювання, сигнали та ін.). Мова диригентських жестів є інтернаціональною за своєю суттю і долає відмінності жестикуляції у музичному виконавстві різних народів. Це стає можливим завдяки загальнолюдській логіці тих символів, які лежать в основі диригентського мистецтва взагалі.

Диригентський жест можна розглядати як засіб надсилання інформації для створення того чи іншого звучання музики. Звідси величезне значення семантики диригентських жестів, яка, спираючись на абстрактні схеми диригування, варіює їх, завдяки чому виникає безмежна кількість неповторних зразків. Прямолінійні символічні геометричні схеми, як правило, не використовуються. Останні збагачуються гнучкими, хвилеподібними, дугоподібними та багатьма іншими рухами, в яких первинні абстрактні схеми постають у вигляді умовних орієнтирів.

Семантика диригентського жесту пов'язана не лише з часовою організацією музики, але й з її художньо-образним наповненням. Зважаючи на останнє, диригентський жест орієнтується не тільки на періодичність часових стадій, а і на фразування, мовні закономірності музики, які здебільшого не вкладаються у тактові схеми. Особливо яскраво це виявляється у тих музичних жанрах, де музи-



ка супроводжує слово, і диригент орієнтується у своїй жестикуляції не на метроритм, а на фразу й закономірності поетичного тексту. Це явище існує і в суто інструментальній музиці, в якій структура мелодики домінує над метром і породжує свої, інші форми жестикуляції. Внаслідок цього виникає зв'язок диригентських жестів з двома головними типами ритму: часовимірювальним (квантитативним) та акцентним (тактовим), за термінологією М. Г. Харлапа [13, стб. 657–664].

У своєрідній знаковій мові системи диригентських жестів спостерігаються три тенденції:

Перша – суворя дискретність метроритмічних структур.

Друга – відображення жестикуляцією не метроритмічних, а будь-яких інших музично-виражальних засобів (мелодики, агогіки, динаміки, гучності і та ін.).

Третя – прагнення до подолання дискретності та відображення у диригентському жесті безперервного руху музичної думки.

Останнє втілюється у таких схемах, які ґрунтуються на круговому русі рук. В таких випадках жест малює коло або вісімку в її вертикальному і горизонтальному виразі (останнє постає як символ нескінченності взагалі і течії музики зокрема). (див. приклад № 5 та № 6 [14, с. 166, 165]).

Цікавий приклад диригентської жестикуляції наводить Самюель Антек у книзі «Таким був Тосканіні»: «типичним для Тосканіні диригентським жестом був круговий рух, що нагадував вправу у каліграфії. Іноді він використовувався у бурхливих за ритмом розділах, які можна знайти в увертюрах Россіні. Цей жест, здавалось, служив імпульсом музиці та безперервності її течії. Замість того, щоб відбивати чверті у розмірах 4/4, 2/4 або 3/4 у загальноприйнятій манері, він надавав кожному змаху округлу форму» й продовжував робити це, не вказуючи тактової риски [1, с. 89, *переклад мій – Н. Б.*].

Отже, ще раз впевнюємося, що диригентський жест – це знак, який не обмежується абстрактними диригентськими схемами, а суттєво збагачує їх, утворюючи навколо цих своєрідних геометричних символів неповторну багатоманітність варіантів.

Розглянемо послідовно деякі з варіантів основних схем.



Схема «на раз» дуже мало розглядається авторами. Вона складається з лінії падіння, точки опори та лінії відбиття і вважається найскладнішою. Навіть у процесі навчання її здебільшого залишають на більш пізній час. Використовується ця схема у швидких темпах, у дво-, три-, чотири- і навіть у п'ятидольних розмірах (у вальсах, скерцо та ін.).

Перший її варіант – це геометрична пряма, яка рухається згори вниз і фактично лежить в основі усіх диригентських жестів (див. приклад № 1). У другому варіанті цієї схеми додається ауфтакт. Третій варіант схеми «на раз» відрізняється більш широкою аплікатурою, низхідна вертикальна лінія суттєво видозмінена, траєкторія висхідного руху не співпадає з траєкторією низхідного. Четвертий варіант у вигляді вісімки дуже умовно відображає зміст схеми «на раз». Ми не знаходимо в ньому ані початку, ані падіння, ані завершення (див. приклад № 6). Один з варіантів схеми «на два» – низхідна пряма лінія у сполученні з висхідною дугою. Один з варіантів схеми «на три» нагадує трикутник із згладженими кутами. Такий жест виникав у зв'язку з конкретним змістом музичного твору.

Диригування за схемою «на чотири» нагадує хрест, в якому завершення третьої долі та початок першої поєднуються прямою, ніби однією з тих, що можуть створити чотирикутник, який обрамляє хрест. Це найпоширеніший варіант, в якому хрест втілено через плавні природні рухи. Від фігури хреста залишається тільки незмінна перша низхідна лінія.

Основні диригентські схеми є настільки природними, логічними, доцільними, що їх форма зберігалася впродовж тривалого часу і дійшла до наших днів. Очевидно, вони виконуватимуть своє призначення і у майбутньому. Усі спроби знайти їм якусь альтернативу, як правило, були марними.

Основні схеми диригування можна порівняти з темою варіацій. У залежності від жанру твору, яким диригують, його стилю, характеру музики, задуму композитора, інтерпретатора-диригента створюється величезна кількість варіантів цих схем, які й породжують неповторність звучання музичного твору. Спроби якось систематизувати, типологізувати та запропонувати ці варіанти іншим диригентам



виправдовуються лише у незначній мірі, оскільки тут все залежить від творчої індивідуальності диригента, яка не може бути механічно скопійована. Увесь цей комплекс варіантів, у решті решт, підкорюється неповторній творчій індивідуальності диригента.

Великого значення у вивченні мови диригентських жестів набуває *синестезія* – наука про поєднання, взаємозв'язок, взаємопроникнення різних почуттів людини (докладніше див. [7]). Враховуючи синестетичний та змістовний аспекти, ступінь рухової активності, інформаційне навантаження, диригентські жести можна досить умовно поділити у такий спосіб.

Жест:

основний (структуруючий) – ауфтакт, пауза, фермата, кульмінація, зняття;

додатковий (пояснюючий необхідні змістовні й смислові моменти твору):

- мінімальний; широкий, гіперболічний;
- зображальний; виражальний;
- символічний; реалістичний;
- карбований, гострий, кутастий, колючий; м'який;
- рішучий, героїчний; нерішучий, боязкий;
- оповідальний; загадковий тощо.

Спроби систематизації диригентських жестів можна продовжувати до нескінченності. Розвиток європейського вектора музичної освіти в Україні, як і диригентське мистецтво, полягає в одвічному пошуку музичного втілення явищ всесвіту та глибин людської душі, зокрема, і в удосконаленні диригентських схем як семіотичного феномену.

Диригентська професія, як будь-яка музично-виконавська діяльність, потребує розкриття творчого потенціалу особистості, її індивідуальних, самобутніх рис. Однак і видатні диригенти завжди спираються в своїй індивідуальності на певні основні, усталені закони диригентської техніки, обираючи для себе ті чи інші існуючі схеми. Як приклад наведемо деякі спостереження щодо диригентського стилю відомого музичного діяча, композитора, диригента, педагога, академіка Української академії наук національного прогресу, народного артиста України О. І. Литвинова.



О. Литвинов використовував найпоширеніші диригентські жести, які прийнято вважати основними, наповнюючи їх власною творчою експресією. Розмірковуючи над своєрідністю особистості О. Літвінова-диригента, слід звернутися до основних рис його виконавської манери. Остання вирізнялася чіткою, економічною пластикою, елегантною легкістю у рухах кисті, ліктя, плеча; жест був доволі лаконічним, глибоко змістовним, завжди пов'язаним із музичним образом. Проглядаючи партитуру, диригент підкреслював синкопи, акценти, вирівнював звучання. Талант виконавця-інтерпретатора допомагав йому знаходити нові грані у знайомих слухачам творах, створюючи ефект «реставрації» найкращих зразків світового джазового мистецтва.

Висновки. Внаслідок вивчення нечисленних наукових першоджерел та узагальнення власних спостережень визначимо деякі фактори, які обумовлюють творчі дії диригентів. Усю безліч схем диригування можна умовно розділити на дві групи. У першій наявні тенденції до дискретності часової організації музики. До неї належать жести, в яких присутні гострі кути, що виконують роль своєрідної цезури і відокремлюють одну часову стадію музичного процесу від іншої. У другій групі присутня тенденція до згладжування кутів, подолання дискретності часової організації. Диригентські жести у цих схемах не розділяють часові стадії, а подають їх у цілісному, не роздрібненому русі. Типи диригентських схем та вибір диригентських жестів визначаються конкретним художнім змістом музики, творчим баченням диригента-інтерпретатора та конкретними художніми завданнями. Рухи диригента – це певна складна ієрархічна знакова система, в основі якої знаходиться вихідний, найпростіший символ, збагачений величезною кількістю найрізноманітніших варіантів.

Перспективи подальшої розробки теми. Визначаючи можливі напрямки подальшого наукового дослідження теми, припустимо, що вони знаходяться у площині вивчення факторів, які впливають на вибір тих чи інших жестів диригента, в області зв'язків з іншими видами мистецтва, зокрема, хореографією та пантомімою, що, як і диригування, ґрунтуються, головним чином, на русі тіла людини. Серед інших аспектів дослідження слід виділити питання психології



диригентського мистецтва взагалі і диригентських жестів як одного з найважливіших його елементів. Цікавим може бути й зіставлення диригентських жестів представників різних диригентських шкіл, країн та епох.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антек С. Таким был Тосканини. *Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 6. М. : Музыка, 1971. С. 78–164.*
2. Знак. *Большая советская энциклопедия. Т. 9. М. : Сов. энциклопедия, 1972. С. 547.*
3. Знак. *Философский словарь. Под. ред. М. М. Розенталя и П. Ф. Юдина. М. : Политиздат, 1963. С. 153–154.*
4. Канерштейн М. Вопросы дирижирования. М. : Музыка, 1965. 221 с.
5. Кан Э. Элементы дирижирования. Л. : Музыка, 1980. 240 с.
6. Колесса Н. Основы техники дирижирования. Київ : Музична Україна, 1981. 208 с.
7. Коляденко Н. Синестетический аспект постижения музыкального смысла. *Музыка и время № 12, 2005. С. 12–17.*
8. Маталаев Л. Основы дирижерской техники. М. : Советский композитор, 1986. 207 с.
9. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект. *Советская музыка. 1979. № 3. С. 30–39.*
10. Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники. Л. : Музыка, 1990. 199 с.
11. Рождественский Г. Дирижерская аппликатура. Л. : Музыка, 1974. 103 с.
12. Рождественский Г. Треугольники. М. : Музыка, 2001. 460 с.
13. Харлап М. Г., Холопова В. Н. Ритм. *Музыкальная энциклопедия. Т. 4. М. : Советская энциклопедия, 1978. Стб. 657–665.*
14. Шеметов П. Школа концертно-дирижерского искусства. Харків : Лівий берег, 2004. 302 с.

REFERENCES

1. Antek S. (1971). Takim byl Toscanini [Such Toscanini was]. *Ispolnitel'skoje iskusstvo zarubezhnykh stran. Вып. 6. Moscow : Muzyka. 78–164.*



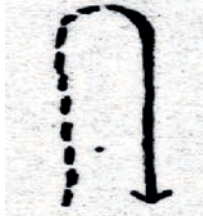
2. Znak [A sign] (1972). Bol'shaja sovetskaja enciklopedija. T. 9. Moscow : Sov. entsiklopedija. 547.
3. Znak [A sign] (1963). Filosofskiy slovar'. Pod. red. M. M. Rozentalya i P. F. Yudina. Moscow : Politizdat. 153–154.
4. Kats E. (1980). Elementy dirizhirovaniya [Elements of conducting]. Leningrad : Muzyka. 240.
5. Kanershteyn M. (1965). Voprosy dirizhirovaniya [The questions of conducting]. Moscow : Muzyka. 221.
6. Kolessa N. (1981). Osnovy tehniki dirizhirovaniya [The Basics of conducting techniques]. Kyiv : Muzichna Ukraїna. 208.
7. Kolyadenko N. (2005). Sinesteticheskiy aspekt postizheniya muzykal'no-go smysla [Synaesthetic aspect of comprehension of musical meaning]. Muzyka i vremya № 12. 12–17.
8. Matalaev L. (1986). Osnovy dirizherskoj tehniki [The Basics of conducting technique]. Moscow : Sovetskij kompozitor. 207.
9. Medushevskij V. (1979). Muzykal'nyj stil' kak semioticheskij object [Musical style as a semiotic object]. Sovetskaja muzyka. № 3. 30–39.
10. Ol'khov K. (1990). Teoreticheskiye osnovy dirizherskoj tekhniki [The theoretical basics of conducting technique]. Leningrad : Muzyka. 199.
11. Rozhdestvenskiy G. (1974). Dirizherskaya applikatura [The conducting fingering]. Leningrad : Muzyka. 103.
12. Rozhdestvenskiy G. (2001). Treugol'niki [Triangles]. Moscow : Muzyka. 460.
13. Kharlap M., Kholopova V. (1978). Ritm [Rhythm]. Muzykal'naja enciklopedija. T. 4. Moscow : Sovetskaja enciklopedija. 657–665.
14. Shemetov P. (2004). Shkola kontsertno-dirizherskogo iskusstva [The school of concert conducting art]. Kharkiv : Lıviy bereg. 302.



ДОДАТОК «А» (ІЛЮСТРАЦІЇ).

Appendix A.

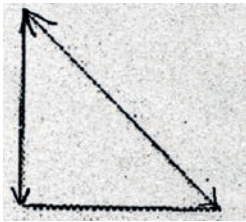
Приклад 1. Схема диригування «на раз»



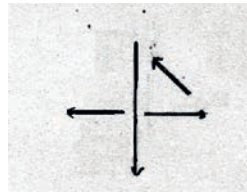
Приклад 2. Схема диригування «на два»



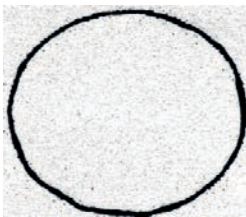
Приклад 3. Схема диригування «на три»



Приклад 4. Схема диригування «на чотири»



Приклад 5



Приклад 6

