

СТРУКТУРНО-КОМПОЗИЦИОННЫЙ АНАЛИЗ ПАРТИТУРЫ В КОНТЕКСТЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ДИРИЖЁРА

А. А. Шатский,

ФГБОУ ВО «Государственный музыкально-педагогический институт
имени М. М. Ипполитова-Иванова»,
Москва, Российская Федерация, 109147

Аннотация. Статья посвящена важному элементу профессиональной подготовки симфонического дирижёра к работе с музыкальными коллективами. Подчёркивается значение структурно-композиционного анализа партитуры, позволяющего выявить детали построения тем, фраз, мотивов. На основе этой подготовительной работы дирижёр должен помочь исполнителям представить более ясную и логичную интерпретацию композиционной идеи партитуры. В качестве примера анализируется Первая часть Пятой симфонии Л. Бетховена. Она написана в быстром темпе и должна исполняться с применением такого дирижёрского жеста, когда основным показателем метрического движения становится целый такт. В статье также подробно рассматривается отражение структуры музыкальной темы непосредственно в дирижёрских жестах. Отмечается, что развитие современных технологий нотного набора предоставляет в наше время руководителям симфонических коллективов возможность оперативно редактировать оркестровые партии, добавляя в них необходимые штрихи и динамические ретуши. Делается вывод о том, что начинающий дирижёр должен осуществить предварительную кропотливую работу над оркестровой партитурой, чтобы использовать внятные, методически обоснованные схемы тактирования.

Ключевые слова: дирижирование, симфония, оркестр, партитура, Бетховен, композиционная структура, жест, тактирование, методика структурно-композиционного анализа.

Благодарность. Данная статья выполнена в рамках научного направления кафедры «Оперно-симфоническое дирижирование» факультета вокально-хоровой и дирижёрской подготовки ФГБОУ ВО «Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова».

© Шатский А. А., 2024



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Для цитирования: Шатский А. А. Структурно-композиционный анализ партитуры в контексте профессиональной подготовки дирижёра // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2024. Т. 12. № 4. С. 74–85. DOI: 10.31862/2309-1428-2024-12-4-74-85.

DOI: 10.31862/2309-1428-2024-12-4-74-85

STRUCTURAL AND COMPOSITIONAL ANALYSIS OF THE SCORE IN THE CONTEXT OF THE CONDUCTOR'S PROFESSIONAL TRAINING

Alexey A. Shatsky,

Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education
“State Musical Pedagogical Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov”,
Moscow, Russian Federation, 109147

Abstract. The article is devoted to an important element of professional training of a symphony conductor to work with musical groups. The importance of structural and compositional analysis of the score is emphasized, which allows us to identify the details of the construction of themes, phrases, and motifs. Based on this preparatory work, the conductor should help the performers to present a clearer and more logical interpretation of the compositional idea of the score. As an example, the First Part of Beethoven's Fifth Symphony is analyzed. It is written at a fast tempo and should be performed using such a conductor's gesture, when the main indicator of metric movement becomes a whole bar. The article also examines in detail the reflection of the structure of the musical theme directly in the conductor's gestures. It is noted that the development of modern technologies of musical notation gives the heads of symphony groups the opportunity to promptly edit orchestral parts, adding the necessary touches and dynamic retouching. It is concluded that the beginning conductor must carry out preliminary painstaking work on the orchestral score to use clear, methodically sound timing schemes.

75

Keywords: conducting, symphony, orchestra, score, Beethoven, compositional structure, gesture, timing, methods of structural and compositional analysis.

Acknowledgement. This article was written within the framework of the scientific direction of the department “Opera and Symphonic Conducting” of the faculty of vocal-choral and conducting training of the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education “State Music and Pedagogical Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov”.

For citation: Shatsky A. A. Structural and Compositional Analysis of the Score in the Context of the Conductor's Professional Training. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie* = Musical Arts and Education. 2024, vol. 12, no. 4, pp. 74–85. DOI: 10.31862/2309-1428-2024-12-4-74-85.

Введение

В дирижировании существует негласное правило: если не можешь помочь, то хотя бы не мешай исполнителям-оркестрантам. Конечно же, все мы понимаем, что в серьёзной профессиональной работе дирижёра такой подход недопустим и должен быть исключён уже в процессе первичного освоения молодыми музыкантами азов искусства управления оперно-симфоническим коллективом. «На начальном этапе обучения в классе оперно-симфонического дирижирования закладываются фундаментальные знания, умения и навыки. Поэтому процесс обучения должен быть комплексным и многосторонним, затрагивать разные аспекты профессии» [1, с. 648]. Студент, обучающийся дирижированию, благодаря мудрому руководству своих наставников и ответственному подходу к изучению партитуры должен научиться помогать исполнительскому ансамблю с наибольшей яркостью и глубоким пониманием композиционной идеи выразить и передать замысел композитора. Важнейшим этапом формирования дирижёра-профессионала является освоение методики структурно-композиционного анализа сочинения.

В созданных в XX веке трудах таких авторов, как И. А. Мусин [2], Э. Лайсдорф [3], Г. Дехант [4] и др., есть раздел или глава о работе дирижёра над партитурой. Обычно в них перечисляется много важных компонентов, действительно необходимых для успешного освоения оперно-симфонических произведений молодыми музыкантами в период их обучения профессии. Ввиду разнообразия задач подготовительного этапа знакомства с текстом для начинающих дирижёров основной сложностью, как правило, становится внутреннее слуховое представление

музыкального материала. Не стоит забывать, что дирижёр в своей работе над произведением должен, как верно заметил на одном из мастер-классов В. М. Юровский, как бы разобрать партитуру на составные детали подобно механизму, а затем заново её собрать.

В этом контексте совершенно очевидным становится значение структурно-композиционного анализа, позволяющего выявить как общий план музыкального, драматургического и гармонического развития всего произведения (или его части), так и более детальные построения тем, фраз или мотивов. На основе этих «деталей» дирижёр способен помочь исполнителям выстроить более ясную и логичную интерпретацию музыкальных идей, заложенных композитором в партитурах. К сожалению, во многих специальных трудах, упомянутых ранее, этот аспект подготовительной работы дирижёра упоминается вскользь или как нечто само собой разумеющееся, а между тем он достоин не только отдельного упоминания, но и тщательного рассмотрения.

Структурно-композиционный анализ партитуры как важнейший этап работы дирижёра над произведением

Дирижёрам, как и представителям других специализаций, на первоначальном этапе изучения произведения необходимо методически правильно и вдумчиво проанализировать структуру музыкальных построений. Если мы обратимся к произведениям венских классиков, то можем прийти к выводу, что они в основном использовали четырёхтактное (или кратно увеличенное – восемь, шестнадцать тактов) строение фраз. Г. В. Рыбинцева подчёркивает, что для классицизма характерно

«стремление к образной, ладовой, структурной симметрии, позволяющее создать наиболее упорядоченные музыкальные структуры, уподобив их совершенным геометрическим фигурам, в частности квадрату» [5, с. 36]. Неслучайно по сей день на занятиях по гармонии в учебных заведениях основные начальные задачи построены в форме периода, состоящего из двух четырёхтактных предложений. Со временем, как известно, структуры в музыке становятся более свободными, а их границы более размытыми. Однако основополагающее значение в организации музыкального материала в эпоху венских классиков имела именно квадратность, которая порой сочеталась с вариативностью структур.

Помимо основного четырёхтактного деления даже в эту эпоху в музыке встречаются сочетания трёх-, пяти- и двутактовых построений. В качестве примера достаточно взять любое Скерцо из симфоний Бетховена, например Третьей или Пятой. А вот фразы длиной шесть тактов и более уже, как правило, состоят из комбинаций более мелких групп (по две, три и четыре). Такую структуру можно обнаружить в тактах 65–70 из первой части Шестой симфонии Бетховена.

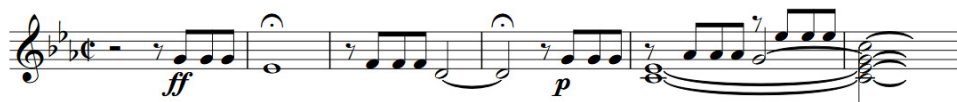
Если в медленных частях симфонического цикла восприятие жеста дирижёра для исполнителей-оркестрантов и деление на квадраты не представляют особой трудности, то в частях, исполняемых в подвижном темпе, особенно в тех, когда одним ударным жестом обозначают

целый такт (в репетиционном процессе для экономии времени, затрачиваемого на вербальное общение, это лаконично называется «дирижировать *на раз*»), выявление структурных закономерностей приобретает особую значимость.

Одним из самых ярких примеров такого рода является Пятая симфония Л. ван Бетховена, в которой первая и третья части цикла написаны в быстрых темпах и должны исполняться с применением именно такого дирижёрского жеста, когда все доли объединяются в одну счётную единицу, и основным показателем скорости метрического движения становится не четвертная или восьмая длительности, а целый такт.

Среди тех, кто обратил пристальное внимание на эту партитуру и предложил её индивидуальную дирижёрскую трактовку, мы не можем не упомянуть Рихарда Вагнера, Ханса фон Бюлова, Артура Никиша и многих других выдающихся музыкантов прошлого. В методическом и теоретическом аспектах данное произведение исследовано Г. Шенкером [6] и его учеником В. Фуртвенглером [7], Ф. Вейгартнером [8], Х. Сваровским [9], И. Маркевичем [10], а также Г. Шуллером [11].

Существуют свидетельства современников [11, с. 123] о том, что Х. Бюлов переделал всю первую часть Пятой симфонии на 2/2 (*alla breve*), разделив её на группы по два такта (начиная со вступительных мотивов) следующим образом (пример 1).



Пример 1. Л. Бетховен. Симфония № 5, op. 67. Часть I. Фрагмент. Версия Х. Бюлова

Example 1. L. Beethoven. Symphony No. 5, op. 67. 1st Movement. The fragment. Version by H. Bülow

Возможно, такое деление было отчасти обусловлено желанием «утяжелить» темп произведения, но в целом это, конечно же, очень обобщённое видение музыкального материала, которое тем не менее было распространено в музыкально-исполнительской практике на рубеже веков. Например, такой же подход предлагает в своей книге Ф. Вейнгартнер, при этом он однозначно высказывает мнение об «абсурдности медленного начала этой части и установления быстрого темпа только после второй ферматы» [8, с. 60]. На наш взгляд, об общей структуре Первой части симфонии можно было бы сказать следующее: за исключением тактов 224–228 и 386–390, последнего трёхтакта, а также четырёх мотивов с ферматами на последних звуках, вся

первая часть симфонии имеет абсолютно точное чётное деление (по четыре, а иногда по шесть тактов).

Как правило, именно первые пять тактов и две ферматы в них становятся неким «камнем преткновения» для студента-дирижёра. Это происходит потому, что подобное начало партитуры нарушает стройность чётного деления. К сожалению, не все исследователи обращали внимание на хранящийся с 1878 года в Прусской государственной библиотеке автограф первой авторской версии симфонии. В нём первые два мотива умещаются в четыре такта и не имеют во втором из них того самого дополнительного такта с заливочной нотой и фермой, который появился в более поздних рукописях (рисунок 1) [11, с. 114].



Рисунок 1. Автограф вступления первой части Пятой симфонии Л. Бетховена

Figure 1. Autograph manuscript of the introduction of the 1st Movement of Beethoven's Fifth Symphony

Это очень важно для понимания намерения Бетховена подчеркнуть «лишним» таким большую длительность второй ферматой по сравнению с первой. В современной нотации любой композитор не стал бы добавлять дополнительный такт, а мог бы указать над второй фермой слово *lunga* или какое-либо другое сходное по смыслу обозначение. Об этом пишут Х. Сваровский [9, с. 41] и Г. Шуллер [11, с. 112–114]. Также они подробно объясняют, как основной элемент главной партии, представляющий собой два четырёхтакта, идеально укладывается в изначальную версию мотива с фермой (пример 2).

Таким образом, в окончательном варианте партитуры Бетховена, по мнению Х. Сваровского [9, с. 41], первые два мотива представляют собой «скрытые» четырёхтакты, только второй из них расширенный – 1+4, то есть по сути пятитакт. Это очень важно для понимания структуры музыки студентом-дирижёром, даже несмотря на то, что он не должен пытаться демонстрировать исполнителям эти условные такты внутри фермат какими-либо специальными жестами.

Главное, что необходимо сделать руководителю оркестра в начале симфонии, – дать правильный начальный аффтакт к неполной доле и не забыть «отложить» дополнительный такт со второй фермой понятным, но безымпульным жестом. При этом если сохранить

внутреннюю организацию длительности фермат, то можно избежать чрезмерно растянутых вступительных мотивов, которые нередко слышны в записях даже авторитетных интерпретаторов прошлого.

Также необходимо иметь в виду, что некоторые начинающие дирижёры, не обладающие достаточной мануальной техникой, допускают слишком большую цезуру между снятием ферматой и аффтактом в тактах три и шесть, превращая её в дополнительный такт с паузой. Существует даже практика работы дирижёров европейских оркестров, которые показывают снятие фермат отдельным жестом. Однако Г. Шуллер [11, с. 119] указывает на неприемлемость такого лишнего такта, так как это нарушает четырёхтактность, заложенную композитором в начальном мотиве.

Он отмечает, что в творческом наследии Бетховена можно найти большое количество других примеров, когда действительно есть необходимость дополнительной цезуры после ферматой. Одним из них можно считать такт 389, содержащий паузу, который композитор специально вставил перед вторым расширенным мотивом при переходе на код первой части. Если ему был бы необходим такой же эффект в экспозиции, он мог с лёгкостью добавить дополнительный такт и сдвинуть начало главной партии. В свою очередь Х. Сваровский [9, с. 42] также предупреждает



Пример 2. Л. Бетховен. Симфония № 5, оп. 67. Часть I. Фрагмент.

Example 2. L. Beethoven. Symphony No. 5, op. 67. 1st Movement. The fragment.

об опасности неправильного «уведомляющего» жеста снятия фермат (предваряющего ауфтакт к неполной доле) перед тремя восьмыми во втором мотиве.

Почти все исследователи единодушны в том, что за исключением первых пяти тактов главная партия состоит из четырёхтактов. Здесь уместно вспомнить термин Г. Э. Конюса «такты высшего порядка» и его теорию метротектонизма [12; 13], которая может быть методологической основой для последующего анализа партитуры. Целесообразность такого подхода доказана в исследовании Е. А. Шкапы [14]. Напомним, что «такты высшего порядка» в данной теории – это более крупные части музыкальной формы, представляющие собой распространение действия тактового метра. Они, как правило, не остаются неизменными по величине, но подчинены закону равновесия. При этом такт высшего порядка является не синтаксически-смысловой, а конструктивно-метрической единицей.

Но если представить начальные фразы симфонии в виде четырёхдольных тактов, то сразу же встаёт следующий вопрос: какой из них должен приходиться на воображаемую первую долю? К сожалению, принимая во внимание только границы фраз и не учитывая мелодическую линию темы, многие ошибочно определяют её место именно в такте шесть, то есть начале фразы. Например, в своей книге В. Фуртвенглер [7, с. 225], абсолютно верно указывающий на то, что «вторая начальная фермата должна быть всего лишь длиннее первой», обозначает скобками над нотоносцем, начиная с такта шесть, следующую структуру фраз: два четырёхтакта, двутакт и следующая фраза до фермат в такте 21 включительно.

Действительно, главная партия начинается с такта шесть – это безусловно

правильная музыкальная пунктуация или, говоря иначе, строение музыкальной «строфы». Но, как и в литературе, в строфах бывает разная ритмическая организация: ямб, хорей и др. В случае с главной партией это скорее ямб. Доказательством того, что такт шесть является затактовым может служить появление тоники только в такте семь. Однако отметим, что терция в данном такте воспринимается как тоническая только благодаря тому, что в шестом такте звучит V-я ступень. Непосредственно в седьмом такте обрисовывается секстаккорд VI-й ступени как вспомогательное созвучие. Таким образом, по первым шести тактам нет возможности точно (на 100%) определить тональность, такая последовательность могла бы существовать как в *до миноре*, так и в *ми-бемоль мажоре*.

На протяжении всей первой части утверждение основных гармоний происходит именно на втором такте четырёхтактовой фразы. Более того, если мы обратим внимание на последний раздел первой части (начиная с такта 483), то обнаружим, что она заканчивается на воображаемой третьей доле. Благодаря этому Бетховен полностью соблюдает классическое правило: протяжённость последнего такта определяется с учётом длительности затакта, составляя вместе один полный такт. Этим подтверждается предположение, что такт с тремя восьмыми в начале главной партии является затактовым. То же самое можно отметить и в переходе к разработке (или повтору экспозиции): такты 122–125 представляют собой полный четырёхтакт с затактом у валторн и кларнетов.

Необходимо также обратить внимание молодых дирижёров на начало побочной партии в такте 59. По своей сути тема валторн представляет собой продлённый

начальный мотив симфонии. Соответственно, тема у первых скрипок тоже начинается со слабого такта. Её мелодия, представляющая собой продолжение мотива валторн, плавно переходит далее к кларнетам, флейтам и обратно к скрипкам. Лейтмотивный подголосок басов, напоминающий о превратностях судьбы, должен трактоваться как предыкт к отнositельно сильной третьей доле четырёхтакта. Как только в тактах 83–92 тема превращается в оstinatное опевание “es-f-ges-f”, в басах начинается активное восходящее секвентное проведение лейтмотива симфонии, который «встречает» своими затактами к слабым вторым и четвёртым долям до того момента, пока развитие не достигнет своей вершины (доминантовый квинтсекстаккорд в такте 93 – первая доля четырёхтакта), позволяющей вернуться в триумфально утверждающуюся тональность заключительной партии *ми-бемоль мажор*.

Учитывая сказанное ранее, мы должны отметить, что деление на «квадраты» не является исключительно признаком для определения начала или конца музыкальных фраз. Гораздо более важным может стать гармонический план развития музыкального материала и обоснованная расстановка ударных и безударных «слов» во фразах. В этой связи также можно вспомнить партитуры Густава Малера, в которых он специальным значком обозначал начало построений для того, чтобы исполнитель различал, где главный материал, а где второстепенный. Для большей ясности начинающему дирижёру рекомендуется простым карандашом обозначать начало и окончание фраз, а также рисовать жирные сплошные тактовые черты, отделяющие квадраты, чтобы получить подробное и наглядное представление о структуре произведения.

Конечно, мы не можем не обратить внимание на вышеупомянутые два «неквадратных» эпизода. Первый из них – *pianissimo* перед предыктом к репризе (такты 224–228). Коварность этого эпизода знают все оркестранты и заранее ждут, когда очередной начинающий «маэстро» попадёт в «пятитактную ловушку». Но на самом деле эта проблема берёт начало с проведения лейтмотива симфонии *ff* в такте 196. С этого момента большинство дирижёров строят правильные «четырёхтакты» вплоть до отмеченного выше фрагмента. Это приводит к тому, что, когда у струнных первый раз появляется *diminuendo* (такт 210), аккорды в этой оркестровой группе приходится на сильную и относительно сильную доли четырёхтакта, а у следующих за ними деревянных духовых – на слабые. Но почему тогда дальнейшие динамические указания (*p*, *sempre più piano* и *pp*) появляются сначала именно у духовых инструментов? Получается, что на самом деле группа струнных смычковых, словно хор в опере, вторит солистам-духовикам! С точки зрения ансамбля это вполне логично: сидящим впереди струнникам легче контролировать необходимое количество звука, чтобы создать отголосок аккорда у деревянных духовых, а не наоборот.

Секрет строения «квадратов» в этом месте кроется в третьей фразе темы (такты 204–208). По мнению некоторых исследователей, таких как Г. Шенкер [6, с. 12–13, 18], именно в этом месте, а не спустя 20 тактов, как обычно полагает большинство начинающих дирижёров, необходим «пятитакт». После полного повторения двух четырёхтактов (такты 196–199) появление новой гармонии на условную вторую долю (такт 205) воспринимается как очень интересный поворот в развитии тематического материала, который выводит его за рамки квадрата. Благодаря

этому тема приобретает новый смысл: из утверждения («будет так») она превращается в вопрос и сомнения («а вдруг?»).

Конечно, не все согласны с такой позицией. Например, Г. Шуллер [11, с. 145], признавая в целом обоснованность концепции Г. Шенкера, считает тем не менее, что в данном конкретном случае музыковед пал жертвой «красоты своей теории», «подогнав» под неё группировку тактов. Он утверждает, что опора на бас у струнной группы звучит для слушателя более традиционно и пятитакт перед *ff subito* точнее соответствует замыслу автора. В любом случае в этом фрагменте, как и во всём произведении, композитор предоставляет дирижёру некоторую свободу выбора и возможность предъявить на суд публики именно своё собственное прочтение музыки.

Второй пятитактный эпизод (такты 386–390), о котором мы упоминали ранее, не имеет каких-либо особых вариантов деления (хотя можно разбить его на двутакт и трёхтакт). Сложность для дирижёра заключается в том, чтобы не спровоцировать оркестрантов своим жестом вступить раньше времени в момент общей паузы в такте 389.

В контексте вышесказанного мы не можем не обратить внимание на важность «квадратов» также и в третьей части Пятой симфонии Бетховена. Там, например, в отличие от первой части, затакт высшего порядка охватывает четыре четверти, то есть полный такт и ещё один неполный. Это приводит к более интересным сочетаниям сильных и относительно сильных долей и их соотношениям с границами музыкальных фраз. «Именно поэтому, – как справедливо отмечает С. Н. Шебалин, – одним из основополагающих принципов управления музыкальным временем для дирижёра является умение стилистически грамотно

сформировать для себя музыкально-временной континуум, в котором разворачивается событийный ряд произведения» [15, с. 166].

Заключение

Итак, мы рассмотрели структурно-композиционный анализ партитуры и выявили его значение для освоения техники дирижирования. Необходимо также сказать несколько слов о том, как должно отражаться наличие в партитуре «квадратов» непосредственно на дирижёрских жестах. В традициях старой западноевропейской школы откровенное использование четырёхдольной, трёхдольной или пятидольной сетки в произведениях, где основной единицей метрического движения является целый такт, не приветствовалось. По мнению корифеев прошлого, хороший дирижёр никогда не должен забывать об исполнителях-оркестрантах. Особенно это важно, если в их партиях отсутствуют специальные авторские указания, такие как знаменитые “*Ritmo di tre battute*” и “*Ritmo di quattro battute*” в Скерцо Девятой симфонии Бетховена, поясняющие, почему у руководителя оркестра появляется схема тактирования на 3/4 и 4/4. При том что деление на «квадраты» считалось обязательным, откровенное применение данного приёма ни в коем случае не должно сбивать музыкантов. В знаменитой книге «Техника дирижирования» И. А. Мусин пишет: «Дирижируя на раз, с целью более ясного отображения метрического склада произведения, допустимо объединять такты в группы (по два, три, четыре), обозначая их движениями, **приближающимися** (выделено мною. А. Ш.) к соответствующим схемам тактирования» [16, с. 37].

И действительно, анализируя аудио- и видеозаписи знаменитых дирижёров

прошлого, можно прийти к одному важному выводу: нестрашно, если сетка малозаметна для оркестрантов, главное, чтобы у дирижёра в жестах (при наличии внутреннего деления) проявлялась осознанность сильных (ударных) и слабых (безударных) тактов, что помогает исполнителям мысленно объединить «слоги» в «слова», а «слова» в «предложения».

При этом необходимо также отметить, что развитие технологий нотного набора, немислимых в эпоху венских классиков, предоставляет современным дирижёрам возможность оперативно редактировать оркестровые партии. Это позволяет зафиксировать в них не только штрихи или необходимые динамические ретуши, но и обозначения «квадратов», что даже ещё в XX веке было недостижимой мечтой. В таком случае, когда дирижёр кропотливо работает над оркестровой партитурой и вносит подробные указания, включая деление на фразы, он может

себе позволить, как это делает Ю. И. Симонов, использовать более выраженные схемы тактирования, объединяющие несколько тактов в один.

В заключение ещё раз подчеркнём, что в методике обучения дирижированию будущих профессионалов принципиально важно начинать освоение партитуры с её структурно-композиционного анализа, с подробного изучения масштабной тематической организации музыкальной ткани для того, чтобы в дальнейшем точно подобрать и продумать мануально-технические средства выразительности, оптимальные для данного произведения. По справедливому замечанию Б. Ф. Смирнова, «здесь теснейшим образом переплетаются такие вовсе не тождественные понятия, как техника и искусство дирижирования. Последнее прямо и непосредственно связано с психологией художественного творчества и творческого взаимодействия дирижёра и оркестра» [17, с. 145].

БИБЛИОГРАФИЯ

83

1. Романова М. А. О начальном этапе обучения в классе оперно-симфонического дирижирования // Гуманитарное пространство, 2021. Т. 10. № 5. С. 647–651. DOI 10.24412/2226-0773-10-5-647-651.
2. Мусин И. А. О воспитании дирижёра: очерки. Л.: Музыка, 1987. 247 с.
3. Лайнсдорф Э. В защиту композитора: Альфа и омега искусства интерпретации / пер. с англ. А. К. Плахова. М.: Музыка, 1988. 303 с.
4. Дехант Г. Дирижирование. Н. Новгород: Деком, 2000. 446 с.
5. Рыбинцева Г. В. Математическая гармония музыкального классицизма // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 4 (29). С. 33–38. DOI 10.24411/2076-4766-2017-40006.
6. Schenker H. Beethovens Fünfte Sinfonie. Darstellung des musikalischen Inhaltes nach der Handschrift unter fortlaufender Berücksichtigung des Vortrages und der Literatur, Vienne, Universal Edition, 1969. 72 S.
7. Furtwängler W. Ton und Wort – Aufsätze und Vorträge 1918 bis 1954. Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1954. 275 S.
8. Weingartner F. Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1906. 197 S.

9. Swarowsky H. Dirección de orquesta, defensa de la obra. Traducido por Miguel Ángel Gómez Martínez. Madrid: Real Musical, 1989. 360 p.
10. Markevitch I. Die Sinfonien von Ludwig van Beethoven: historische, analytische und praktische Studien. Leipzig: Peters, 1983. 562 S.
11. Schuller G. The complete conductor. New York: Oxford University Press, 1997. 571 p.
12. Конюс Г. Э. Метротектоническое исследование музыкальной формы. М.: Гос. муз. изд-во, 1933. 36 с.
13. Конюс Г. Э. Научное обоснование музыкального синтаксиса: к изучению вопроса. М.: Огиз-Музгиз, 1935. 31 с.
14. Шкана Е. А. Теория метротектонизма Георгия Эдуардовича Конюса: её место в истории музыкальной науки и возможности применения: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2006. 26 с.
15. Шебалин С. Н. О темповой драматургии в искусстве дирижирования // Хошабовские чтения: сборник статей Всероссийской научно-практической конференции, посвящённой 80-летию юбилею Н. А. Хошабовой, Новосибирск, 09–10 октября 2023 года. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, 2023. С. 149–166.
16. Мусин И. А. Техника дирижирования. СПб.: Пушкинский дом, 1995. 295 с.
17. Смирнов Б. Ф. Мануальное моделирование музыки в дирижёрском искусстве (к постановке проблемы) // Вестник культуры и искусств. 2017. № 4 (52). С. 145–151.

Поступила 10.10.2024; принята к публикации 28.10.2024.

Об авторе:

Шатский Алексей Андреевич, доцент кафедры «Оперно-симфоническое дирижирование» ФГБОУ ВО «Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова» (ул. Марксистская д. 36, Москва, Российская Федерация, 109147), alexey.shatsky@gmail.com

Автором прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.

REFERENCES

1. Romanova M. A. O nachal'nom etape obucheniya v klasse operno-simfonicheskogo dirizhirovaniya [On the Initial Stage of Training in the Class of Opera and Symphony Conducting]. *Gumanitarnoe prostranstvo* [Humanitarian Space]. 2021, vol. 10, no. 5, pp. 647–651 (in Russian). DOI 10.24412/2226-0773-10-5-647-651.
2. Musin I. A. O vospitaniy dirizhyora [On the Education of a Conductor]: Essays. Leningrad: Publishing House “Muzyka”, 1987. 247 p. (in Russian).
3. Leinsdorf E. V zashchitu kompozitora: Al'fa i omega iskusstva interpretatsii [The Composer's Advocate: The Alpha and Omega of the Art of Interpretation]. Translated from English by A. K. Plakhov. Moscow: Publishing House “Muzyka”, 1988. 303 p. (in Russian).
4. Dehant G. *Dirizhirovanie* [Conducting]. Nizhny Novgorod: Publishing House “Dekom“, 2000. 446 p. (in Russian).

5. Rybintseva G. V. *Matematicheskaya harmoniya muzykal'nogo klassitsizma* [Mathematical Harmony of Musical Classicism]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South Russian Musical Almanac]. 2017, no. 4 (29), pp. 33–38 (in Russian). DOI: 10.24411/2076-4766-2017-40006.
6. Schenker H. *Beethovens Fünfte Sinfonie. Darstellung des musikalischen Inhaltes nach der Handschrift unter fortlaufender Berücksichtigung des Vortrages und der Literatur*. Vienne: Universal Edition, 1969. 72 S. (in German).
7. Furtwängler W. *Ton und Wort – Aufsätze und Vorträge 1918 bis 1954*. Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1954. 275 S. (in German).
8. Weingartner F. *Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1906. 197 S. (in German).
9. Swarowsky H. *Dirección de orquesta, defensa de la obra. Traducido por Miguel Ángel Gómez Martínez*. Madrid: Real Musical, 1989. 360 p. (in Spanish).
10. Markevitch I. *Die Sinfonien von Ludwig van Beethoven: historische, analytische und praktische Studien*. Leipzig: Peters, 1983. 562 S. (in German).
11. Schuller G. *The complete conductor*. New York: Oxford University Press, 1997. 571 p.
12. Conus G. E. *Metrotektonicheskoe issledovanie muzykal'noy formy* [Metrotectionic Study of Musical Form]. Moscow: State Musical Publishing House, 1933. 36 p. (in Russian)
13. Conus G. E. *Nauchnoe obosnovanie muzykal'nogo sintaksisa: k izucheniyu voprosa* [Scientific Justification of Musical Syntax: to Study the Issue]. Moscow: Publishing House “Ogiz-Muzgiz”, 1935. 31 p. (in Russian)
14. Shkapa E. A. *Teoriya metrotektonizma Georgiya Eduardovicha Conusa: eyo mesto v istorii muzykal'noy nauki i vozmozhnosti primeneniya* [The Theory of Metrotectionism by Georgy Eduardovich Conus: its Place in the History of Musical Science and the Possibilities of Application]: Abstract of the Dissertation for the Degree of Candidate of Art History. Moscow, 2006. 26 p. (in Russian)
15. Shebalin S. N. O tempovoy dramaturgii v iskusstve dirizhirovaniya [On Tempo Dramaturgy in the Art of Conducting]. *Khoshabovskie chteniya* [Khoshabov Readings]: Collection of Articles of the All-Russian Scientific and Practical Conference Dedicated to the 80th Anniversary of N. A. Khoshabova, Novosibirsk, October 09–10, 2023. Novosibirsk: Novosibirsk State Conservatory named after M. I. Glinka, 2023. Pp. 149–166 (in Russian).
16. Musin I. A. *Tekhnika dirizhirovaniya* [Conducting Technique]. Saint Petersburg: Publishing House “Pushkin House”, 1995. 295 p. (in Russian)
17. Smirnov B. F. *Manual'noe modelirovanie muzyki v dirizhyorskom iskusstve (k postanovke problemy)* [Manual Modelling of Music in the art of Conducting (Towards the Formulation of the Problem)]. *Vestnik kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Culture and Arts], 2017, no. 4 (52), pp. 145–151 (in Russian).

Submitted 10.10.2024; revised 28.10.2024.

About the author:

Alexey A. Shatsky, Associate Professor of the Department of Opera and Symphony Conducting, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education, State Musical and Pedagogical Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov (Marxistskaya Street, 36, Moscow, Russian Federation, 109147), alexey.shatsky@gmail.com

The author has read and approved the final manuscript.