

References

1. Kazantseva T.G. Bogoslužebnoe penie staroobryadtsev-semeyskikh (k probleme lokal'noy versii znamennoogo rospeva) [Liturgical singing of the Old Believers-semeyskie (to the problem of the local version of the znamenny chant)]. *Kniga i literatura v kul'turnom kontekste [Book and literature in a cultural context]*. Novosibirsk, 2003, pp. 541-571. (In Russ.).
2. Polozova I.V. O muzykal'no-teoreticheskikh vozzreniyakh sovremennykh staroobryadtsev [On the musical and theoretical views of the modern Old Believers]. *Traditsionnye muzykal'nye kul'tury na rubezhe stoletiy: problemy, metody, issledovaniya [Traditional musical cultures at the turn of the century: problems, methods, research]*. Moscow, 2008, pp. 477-485. (In Russ.).
3. Polozova I.V. *Traditsii liturgicheskogo peniya staroobryadtsev pomorskogo soglasiya Zapadnoy Sibiri: dis. kand. iskusstvovedeniya [Traditions of liturgical singing of Old Believers of Pomeranian consent of Western Siberia. PhD in Art History Diss.]*. Novosibirsk, 2000. 158 p. (In Russ.).
4. Polozova I.V. *Tserkovno-pevcheskaya kul'tura saratovskikh staroobryadtsev: formy bytovaniya v istoricheskoy perspektive [Church-singing culture Saratov Old Believers: forms of existence in a historical perspective]*. Saratov, 2009. 336 p. (In Russ.).
5. Ryabtseva V.A. Tserkovno-pevcheskie traditsii staroverov kak samobytnoe yavlenie sovremennoy muzykal'noy kul'tury Sibiri [Church-singing traditions of the Old Believers as the original phenomenon of modern musical culture of Siberia]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2013, no. 4 (25), pp. 57-64. (In Russ.).
6. *Ustav sobornoy sluzhby: posobie staroobryadcheskim sluzhitelyam dlya provedeniya tserkovnykh sluzhb [Charter cathedral service: Benefit Old Believer ministers for church services]*. St. Petersburg, 1992. 121 p. (In Russ.).
7. Fattakhova L.R. Dukhovnaya zhizn' staroobryadcheskikh obshchin belokrinit'skogo soglasiya Kemerovskoy oblasti [Religious life of old believers communities of the belokrinit'sa hierarchy in kemerovo region]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2016, no. 36, pp. 162-167. (In Russ.).
8. Fattakhova L.R. Osobennosti struktury i dramaturgii vsenoshchnoy v bespopovskikh staroobryadcheskikh obshchinakh Sibiri [Features of the structure and drama of vigil in the bespopovskikh Old Believer communities of Siberia]. *Vestnik Omskogo universiteta [Bulletin of Omsk University]*, 2000, no. 3 (17), pp.71-74. (In Russ.).
9. Fattakhova L.R. Printsipy obrazovaniya «napevka» v bogoslužebnoy praktike staroverov [Principles of “napevka” formation in the starover’s liturgical practice]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2017, no. 41, pp. 154-169. (In Russ.).
10. Fedorenko T.G. Traditsii liturgicheskogo peniya staroobryadtsev semeyskikh [The tradition of liturgical singing Believers Semeyskie]. *Natsional'naya samobytnost' iskusstva na rubezhe tysyacheletiy: materialy nauchno-prakticheskoy konf. [National identity of art at the turn of the millennium. Materials of scientific-practical conf.]*. Ulan-Ude, 2000, pp. 65-69. (In Russ.).

УДК 7.071.2

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК ВАЖНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ДИРИЖЕРСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Афанасьева Анжела Александровна, доцент, доцент кафедры музыкально-инструментального исполнительства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: afanas-eva_anjela@mail.ru

В статье рассматривается художественная интерпретация музыкального произведения как основа дирижерского исполнительства. Отмечается важность овладения многоэлементным специфическим комплексом дирижерской техники, включающим мануальную технику, технику контактности, технику концентрации внимания своего и коллективного, скорость реакции на игру оркестра, технику репети-

рования, а также технику чтения и внутреннего слышания партитур. Обосновывается необходимость яркого исполнительского дарования, которое является основой работы с оркестром. Констатируется преобладание в настоящее время объяснительно-иллюстративного метода освоения дирижерского искусства в учебном заведении, тяготение к формально-логическому способу постижения музыкального материала. Устанавливается связь способности управлять исполнением с активным музыкальным мышлением. Отмечается, что именно способность к художественной интерпретации цементирует исполнительскую деятельность как систему, являясь по своему существу творчеством. Рассматривается понятие «интерпретация» и факторы, определяющие создание исполнительской трактовки, устоявшиеся технологические этапы формирования у дирижера конкретных заданий-импульсов музыкальному коллективу, абсолютно адекватных тексту и личностному отношению дирижера к авторской партитуре. На основе высказываний ведущих дирижеров XX века делается вывод, что двигательный процесс дирижера – не самостоятельный «технологический фактор», изолированный от всего комплекса его целенаправленной творческой деятельности, а взаимозависимый и определяемый ею компонент. Даются рекомендации по оптимизации профессиональной подготовки дирижера, в частности, корректировке учебных планов и программ с позиций целостного воспитания творческой личности, одним из элементов которого может быть включение в учебный процесс курса «Интерпретация музыкальных произведений».

Ключевые слова: исполнительские способности, дирижерское дарование, музыкальные импульсы, мануальная техника дирижера, психомоторика.

ARTISTIC INTERPRETATION AS AN IMPORTANT COMPONENT OF A CONDUCTOR'S PERFORMANCE

Afanasyeva Anzhela Aleksandrovna, Associate Professor, Associate Professor of Department Musical and Instrumental Performance, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).
E-mail: afanaseva_anjela@mail.ru

The article deals with the artistic interpretation of a musical work as the basis of conductor's performance. The importance of mastering the multi-element specific complex of conductor's technique, including manual technique, technique of contact, technique of concentration of one's and collective attention, speed of reaction to orchestra playing, technique of rehearsing, as well as technique of reading and hearing the scores is noted. The necessity of bright performing talent, which is the basis of work with the orchestra, is substantiated. The author states the predominance of the explanatory and illustrative method of mastering the art of conducting at educational institution, and the attraction to the formal-logical way of comprehension of musical material. The connection between the ability to control performance and active performing thinking is established. It is noted that the ability for artistic interpretation cements the performing activities as a system, being essentially creative. The "interpretation" concept and factors determining the creation of the performing interpretation, the established technological stages of the conductor's formation of specific tasks-impulses to the musical collective, absolutely adequate to the text and personal attitude of the conductor to the author's score are considered. Based on the statements of the leading conductors of the 20th century, it is concluded that the motor process of the conductor is not an independent "technological factor" isolated from the whole complex of his purposeful creative activity, but an interdependent and determined component. Recommendations for optimization of professional training the conductor, in particular, the adjustment of learning plans and programs from the viewpoint of integral education of the creative personality, one element of which may be the inclusion to the learning process of the course "interpretation of the music" are given.

Keywords: performer's skills, conducting talent, musical impulses, manual technique of the conductor, psychomotor system.

Актуальность проблемы формирования и развития интерпретаторских способностей в структуре дирижерского исполнительства обусловлена неоспоримым социально-психологическим значением творчества дирижера, активно воздействующего на духовно-нравственную сферу слушателей. Начиная дирижером, наделенным отличными профессиональными данными, именно эти данные мешают достигнуть подлинно высоких результатов в искусстве: творческий процесс протекает так легко, что легкость освоения принимается за уровень достижения. Нередко эта легкость обманывает формирующегося дирижера, ведет к самоуспокоенности и к внутренней убежденности, что сама по себе высокая ремесленность и есть высокое искусство [3, с. 312]. Приведенная мысль, принадлежащая Б. Вальтеру, нисколько не умаляет важности овладения многоэлементным специфическим комплексом дирижерской техники, включающим мануальную технику, технику контактности, технику концентрации внимания своего и коллективного, скорость реакции на игру оркестра, технику репетирования, а также технику чтения и внутреннего слышания партитур [4].

Дирижерское исполнительство, пройдя длинный путь становления и развития, на современном этапе представляет собой сложную многофункциональную деятельность. Если во времена Вагнера и Берлиоза техника оркестрового дирижирования не была ясна настолько, чтобы можно было говорить о независимой роли дирижера, то теперь техника оркестрового дирижирования достигла такого расцвета, что ее можно считать самостоятельной музыкальной наукой. Вагнер и Берлиоз, судя по свидетельствам их современников, были превосходными дирижерами; но оба они, пытаясь создать теорию оркестрового дирижирования, смогли написать лишь несколько страниц. Техника современного дирижера не менее сложна, чем техника современного виртуоза-инструменталиста. Д. Ивен считал, что «искусство виртуоза заключается в овладении только одним инструментом, на котором он играет, в его единении с ним, тогда как дирижер связан непосредственно не с инструментом, а с двумя группами людей, на которых направлена его воля. Его искусство заключается в том, чтобы превратить первую группу в вибрирующий инструмент, звучащий так, как будто он играет на нем не условно,

а собственными руками, вторую же группу – публику – дирижер стремится превратить в единого слушателя» [10, с. 276].

То, что в основе дирижерского дарования лежат исполнительские способности, признается всеми. Однако редко кто задумывается над содержанием этого тезиса. Дирижер должен быть не просто исполнителем, а исполнителем высоко класса. Лишь тогда он будет индивидуальностью, артистической личностью. Музыкант, едва владеющий инструментом, даже если он обладает потенциальными дирижерскими данными, не сможет стать подлинным дирижером, поскольку исполнительское дарование и опыт – основа умения работать с оркестром [12, с. 255].

Нельзя не согласиться с И. В. Гёте, писавшим в «Изречениях в прозе» о том, что «во всех искусствах есть известная ступень, достижение которой возможно благодаря одному лишь природному дарованию. Вместе с тем, однако, невозможно перешагнуть эту ступень, если не приходит на помощь искусство» [5]. Известная истина: выдающиеся композиторы или другие знаменитые музыканты оказываются несостоятельными, а порой и совершенно беспомощными дирижерами, если они случайно занимаются дирижированием, в то время как умные и опытные оркестранты, которые в итоге многолетних наблюдений хорошо познакомились с этой профессией, порой оказываются весьма искусными дирижерами. Следовательно, в дирижерском искусстве есть вещи, которые необходимо изучать [11, с. 255].

Сложившаяся методика преподавания являет собой замкнутую и самосогласованную систему приемов и способов учебной работы, внутри которой нелегко найти резервы для существенной модификации самой структуры преподавания. Преобладание объяснительно-иллюстративного метода на занятиях не содействует воспитанию активного самостоятельного мышления. В настоящее время в освоении дирижерского искусства тяготение к формально-логическому способу постижения музыкального материала довольно сильно, несмотря на апробированность и развитие целостных методов. Технология дирижерского исполнительства, понимаемая как система всех выразительных средств, будучи всего лишь частью, претендует на роль целого, вытесняя собственно критерии интерпретации музыки. Пре-

небрежение к бессознательному, интуитивному, переоценка прямых, сознательных методов создания интерпретации, стремление к абсолютной проконтролированности и выверенности всех без исключения моментов исполнительского процесса наносят непоправимый ущерб тому, что составляет самую суть, дух и тайну искусства. Совершенно очевидно, что управлять исполнением способен музыкант с активным музыкальным мышлением. Если дирижер освоил произведение по механической записи, если он не прошел все стадии напряженной творческой работы по созданию его интерпретации, он не сможет руководить исполнением активно, с неподдельной выразительностью [12, с. 255].

Проблема формирования и развития интерпретаторских способностей, художественно-творческого мастерства музыканта еще мало освещена в музыкальной педагогике и методике обучения исполнительству. В этом отношении заметен большой разрыв между эстетикой, музыкальной психологией, теорией исполнительства, с одной стороны, и методикой его конкретных отраслей – с другой. Если современная эстетика и общая теория искусства четко определили к настоящему времени свое понимание исполнительства как вторичной творческой деятельности, то педагогика и методика еще во многом остаются на прежней позиции выявления художественного содержания произведения скорее в репродуктивном плане, указывая в большинстве случаев лишь косвенные пути художественного развития музыканта. Между тем интерпретация, будучи по своему существу творчеством, цементирует исполнительскую деятельность как систему, проникает в каждый ее элемент.

Несколько подробнее рассмотрим понятие «интерпретация». Термин «интерпретация» в переводе с латинского означает: объяснение, трактовка. Он имеет отношение к осмыслению и оценке различных факторов, процессов, явлений окружающей действительности, используется сегодня в самых разнообразных отраслях человеческого знания и употребляется для обозначения процедур, несхожих по своему характеру. Под художественной интерпретацией понимают трактовку продукта первичной художественной деятельности в творческом процессе исполнения. В музыкально-исполнительской практике

термин «интерпретация» употребляется в двух значениях: как творческий поиск, направленный на раскрытие музыкального замысла автора произведения; как итоговый результат осмысления нотного текста и художественное истолкование авторского замысла, запечатленные в публичном выступлении. Всякая вдохновенная и впечатляющая интерпретация определяется артистической независимостью, но только такой, которая опирается на глубочайшее проникновение в сущность исполняемого и предполагает органический сплав того, что было заложено творцом произведения с тем, что увидено и услышано проницательным артистом. При этом большое значение имеет изучение не только самого текста музыкального сочинения, но и традиций его истолкования. Отсюда возникает проблема соотношения традиций и новаторства, объективного и субъективного начал в исполнительском искусстве.

Деятельность дирижера протекает в определенном социокультурном контексте со свойственными ему ценностными мировоззренческими ориентациями. Поэтому можно утверждать, что процесс интерпретации произведения дирижером есть производное, по крайней мере, от двух факторов, определяющих конечный результат, создание исполнительской трактовки, которая воплощается в ряде конкретных однократных исполнений. Один из этих факторов – индивидуальность музыканта, включающая множество «составляющих». Это – мировоззрение, степень развития интеллекта и опыт эмоциональной жизни, волевые качества и черты характера, профессиональная одаренность, степень владения техникой и т. д. Если добавить к этому, что всякий индивид есть продукт определенной социальной среды и эпохи, разнообразие индивидуальностей окажется поистине безграничным, порождая вариатную множественность исполнительских трактовок. Другой фактор связан с исторически обусловленной изменчивостью того, что может быть названо объективными условиями бытования музыкального искусства. Это – изменение музыкального инструментария, развитие техники игры, эволюция музыкальных стилей, смена одних конкретно-исторических форм общественного музицирования другим и прочее. Каждый из названных моментов оказывается источником вариантности исполнительских трактовок [14].

Идеальный план исполняемого произведения существует в совокупности восприятий и лишь в этом бесконечном числе вариантов реализуется более или менее полно. Но создание исполнительского варианта нельзя понимать как выбор готовых интерпретаций. Если бы создание замысла было перебором интерпретаций или систематизированным поиском методом проб и ошибок, то любой дирижер выглядел бы как счастливчик, «наткнувшийся» на удачный вариант исполнения. Поэтому построение исполнительской трактовки можно правильно понять лишь как продуктивный процесс, результатом которого является возникший в пределах авторского замысла индивидуализированный художественный образ.

В современной теории дирижерского исполнительства можно выделить устоявшиеся технологические этапы, которые в самых общих чертах обнаруживают такую последовательность: возникновение исполнительского замысла под воздействием произведения на чувственную сферу музыканта; непосредственное эмоциональное впечатление от произведения; интеллектуальная активность; преодоление субъективности первичного восприятия, осознание объективной художественной ценности сочинения; координация умственных и практических действий при воплощении исполнительского замысла; воссоздание наиболее точного художественного образа произведения в исполнительской трактовке.

До тех пор, пока дирижер считает, что технологию художественного акта можно отчленить от его художественного наполнения, превратить в рационалистическое действие, он не может считаться сложившимся художником. Иначе говоря, мысль, работающая нецелостно, становится недостаточной, направляется в сторону формального совершенствования, как бы замыкается сама в себе. И наоборот, мысль одушевленная, условно говоря, чувством, а точнее, всем комплексом свойственной человеку целостности, развивается полнее, богаче, шире, ведет к приоритету личного, этического начала в исполнительстве. И. А. Мусин уточняет это положение: «Дирижер должен понимать структуру произведения, динамику развития музыкальной ткани, чувствовать все динамические свойства музыкальной материи в своих двигательных ощущениях. Как говорят, дирижер должен постичь произведе-

ние разумом и чувством» [12, с. 255]. Г. Л. Ермаковский на примере дирижерской деятельности Г. Караяна указывает путь реального воплощения дирижером своих художественных намерений: «Теперь пришло время остановиться на гениальной по своей простоте и чрезвычайно плодотворной практически идее Караяна. Как известно, он неоднократно говорил, что стал профессиональным дирижером лишь после того, как научился одновременно управлять «двумя оркестрами»: внутренним («виртуальным») – моделирующим и внешним (реальным) – реализующим. Причем в функции первого должно входить формирование конкретных заданий-импульсов музыкальному коллективу, абсолютно адекватных тексту и личностному отношению дирижера к авторской партитуре, во всём многообразии составляющих ее деталей и контрапунктических особенностей. И это оказалось практически осуществимым благодаря тому, что психомоторика дирижера абсолютно идентично реагирует адекватными двигательными проявлениями на внутренне переживаемый, динамически развивающийся образ-представление исполняемой в данный момент музыки!» [8].

Согласно современным научным представлениям, движение – это проявление мыслительной деятельности, ее внешнее выражение, заключительное звено единого психофизического акта, направленного на достижение поставленной цели. Поэтому и двигательный процесс дирижера следует рассматривать не в качестве самостоятельного «технологического фактора», не изолированно от всего комплекса его целенаправленной творческой деятельности, а как взаимозависимый и определяемый ею компонент, в котором движения с полным основанием могут приобрести статус психических проявлений. С психологической точки зрения «фетишизация» рук ведет к самым отрицательным последствиям, связанным с перенесением доминирующей направленности сознания в двигательный процесс. В результате начинающий дирижер управляет руками, а не оркестром, занимаясь производством движений, то есть фактически беспредметными гимнастическими упражнениями под музыку. Руки, как реализующий фактор, не в состоянии сами создавать информацию. Все движения координируются художественной задачей, или «задачей дей-

ствий». Самое важное здесь заключается в том, что следствием принятия дирижером решения о необходимом в данном случае действии является не само это реализующее практическое действие как таковое, а только приказ о его производстве, выполняемый не на сознательном уровне, а нижележащими саморегулирующимися механизмами. В результате расшифровки ими приказа о цели предстоящего действия они самостоятельно вырабатывают необходимый для его осуществления двигательный состав в виде определенным образом организованных мышечных действий.

Интересен по своей психологической глубине афоризм Р. Штрауса: «Вместо того, чтобы дирижировать рукой, лучше это сделать при помощи слуха, остальное придет само собой» (цит. по [7, с. 25]). В приведенном парадоксе великого дирижера и композитора сфокусирована вся проблематика дирижирования и дана четкая направленность пути, по которому можно прийти к ее решению. Этот путь состоит не в узаконивании мелочной опеки сознания над всеми деталями построения движений, а в том, чтобы не мешать бессознательному уровню психической активности самому реализовать в наиболее адекватных предметных действиях стоящие перед дирижером художественные задачи. Рельефное отражение музыкальных представлений во внешней двигательной сфере дирижера происходит только при исполнительском переживании всего многообразия деталей, составляющих содержание авторской партитуры. Это переживание трансформируется в эмоциональный разряд, рефлексивно вызывая соответствующие этим представлениям мимические и жестикуляционные реакции.

Следовательно, развитие мануальной техники дирижера зависит главным образом от внутренних причин. Точность исполнения, его соответствие партитуре и творческим замыслам дирижера только в минимальной степени определяется механическими факторами. «По существу, – говорит Б. Вальтер, – это результат чисто музыкальных побуждений. И техника, необходимая для достижения точности, также должна возникать на основе музыкальных импульсов» [3, с. 312]. Б. Вальтер рисует путь овладения профессиональным мастерством, эволюцию его развития. Он утверждает: если достаточно интенсивно стремиться к адекватной реализации своих

творческих представлений, «то с течением времени и накоплением опыта развивается дирижерская техника, ведущая оркестр в нужном направлении. Вернее говоря, музыкальный замысел сам находит свою технику выражения, как бы превращается в технику» [3, с. 312]. Ш. Мюнш отмечал, что «у каждого дирижера вырабатывается свой словарь жестов, которые верно ему служат и с помощью которых он объясняет, что происходит в его душе» [13, с. 63]. В процессе управления оркестром у каждого крупного мастера можно наблюдать свои специфические двигательные проявления и характерные движения. Но представляют они не столько «школу», сколько внешнее проявление творческой индивидуальности художника, особенности протекания его психических процессов, присущую именно ему манеру общения с людьми. Б. Ф. Смирнов утверждает, и с этим положением трудно не согласиться, что «быть самостоятельным, да еще и полноценным художественным явлением дирижерский жест, как и дирижирование в целом, не может по определению. Прикладной, служебный статус дирижерского жеста определяет его всего лишь как одно из средств для достижения высшей художественной цели – интерпретации музыки (действительно самостоятельного и полноценного вида искусства) [15].

Таким образом, дирижер при правильной организации структуры своих действий не занимается «проблемой передвижения рук». Его высшие интеллектуальные функции постоянно нацелены на решение художественных задач. Есть основание предполагать, что некоторые музыканты обладают редкой способностью к мгновенному формированию бессознательных предреализационных моторных установок, например при освоении нового музыкального инструмента. Мануальные средства и объективное содержание музыки как бы взаимодействуют в процессе дирижирования. Музыка определяет выразительность жеста, жест конкретизирует сущность музыки. Следовательно, руководя исполнением, дирижер использует как воздействующую силу музыки, так и выразительность собственных движений.

Оптимизация профессиональной подготовки дирижера рассматривается специалистами как насущное требование современности. Важная роль в решении этой непростой проблемы отводится корректировке учебных планов и программ

с позиций целостного воспитания творческой личности. В какой-то мере это положение может измениться в лучшую сторону, если, как предлагает К. А. Жабинский, центральное место в специализированном комплексе учебных дисциплин воспитания музыканта будет принадлежать курсу «Интерпретация музыкальных произведений», поскольку предполагаемый «стержень» – специальность, дирижирование – сам по себе представит в виде стандартного суммирования изолированных навыков, по преимуществу технических. Обучаясь еще в музыкальной школе, будущий музыкант-исполнитель ориентируется на строгое следование рекомендациям, исходящим от педагогов и крайне редко сопровождаемым квалифицированными аргументами. В дальнейшем изобретательные студенты обнаруживают новый источник заимствований – аудиозаписи и видеозаписи выдающихся музыкантов прошлого, воспринимаемые столь же некритично. Негативной оценке подлежит не подражание как таковое, которое является необходимым примером, а бездумная и неразборчивая подражательность, добросовестно тиражирующая элементы чужих интерпретаций без критического анализа последних [9]. Современные возможности интернет-трансляций еще более усиливают эту тенденцию. Н. С. Бажанов,

отмечая требования и свойства информационного XXI века, констатирует важное событие в сфере музыкального исполнительства, когда музыка в значительной степени «стала распространяться не через концертные филармонические залы, а посредством звукозаписей (а сейчас – видеозаписей). Для общественного профессионального идеала исполнительского искусства такие изменения не могли пройти незамеченными. Возникла обратная зависимость, идеалы и качества звукозаписи стали влиять на концертные исполнения» [1].

Социальная потребность интенсифицировать развитие культурной сферы общества ставит в повестку дня использование в музыкальной практике современных достижений философии и эстетики (в частности, ее молодой ветви – эстетики исполнительского искусства), теоретического музыкознания и музыкальной психологии, теории музыкального исполнительства и педагогики. Важней задачей теории и методики обучения в различных отраслях музыкального исполнительства становится поиск путей овладения исполнительским мастерством и культурой интерпретации музыки всеми музыкантами-исполнителями, получившими профессиональную подготовку, необходимую для выполнения различных социальных функций.

Литература

1. Бажанов Н. С. Современное фортепианное исполнительское искусство: направления и тенденции развития // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2012. – № 21. – С. 211–220.
2. Берлянич М. М. О роли интонационного анализа в интерпретаторском творчестве музыканта-исполнителя // Проблемы исполнительского искусства: эстетика, теория, методика: межвуз. сб. науч. тр. – Новосибирск, 1989. – Вып. 11. – С. 37–43.
3. Вальтер Б. О музыке и музицировании // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика. – М.: Музыка, 1975. – 631 с.
4. Гинзбург Л. М. Избр. – М.: Совет. композитор, 1981. – 303 с.
5. Гёте И. В. Изречения в прозе. – СПб.: Изд. В. Бермана и С. Войтинского, 1977. – 152 с.
6. Гуренко Е. Г. Исполнительское искусство: методол. проблемы: учеб. пособие. – Новосибирск: НГК, 1985. – 86 с.
7. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования. – М.: Музыка, 1988. – 79 с.
8. Ержемский Г. Л. Этюды к обретению дирижерского мастерства. Психомоторика внутреннего исполнительства. – СПб.: ДЕАН, 2014. – 132 с.
9. Жабинский К. А. Курс интерпретации музыкальных произведений в среднем звене системы «школа – училище – вуз» и перспективы развития творческого потенциала личности // Система художественного образования школа – училище – вуз: тез. док. – Красноярск, 1997. – С. 54–56.
10. Ивен Д. Человек с палочкой // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика. – М.: Музыка, 1975. – 631 с.
11. Кан-Шпейер Р. Руководство по дирижированию // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика. – М.: Музыка, 1975. – 631 с.
12. Мусин И. А. Техника дирижирования. – СПб., 1994. – 304 с.

13. Мюнш Ш. Я – дирижер. – М.: Музгиз, 1960. – 90 с.
14. Сайгушкина О. П. Теоретические аспекты проблемы целостности музыкально-исполнительского творчества // Проблемы исполнительского искусства: эстетика, теория, методика. – Новосибирск, 1989. – Вып. 11. – С. 61–64.
15. Смирнов Б. Ф. Дирижерский жест как художественный феномен: полемические заметки (о новой диссертации по теории дирижерского искусства) // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2015. – № 31. – С. 90–97.
16. Штраус Р. Размышления и воспоминания // Исполнительское искусство зарубежных стран / сост. Г. Эдельман. – М.: Музыка, 1975. – Вып. 7.

References

1. Bazhanov N.S. Sovremennoe fortepiannoe ispolnitel'skoe iskusstvo: napravleniya i tendentsii razvitiya [Modern piano performing art: directions and tendencies of development]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2012, no. 21, pp. 211-220. (In Russ.).
2. Berlyanchik M.M. O roli intonatsionnogo analiza v interpretatorskom tvorchestve muzykanta-ispolnitelya [On the role of intonation analysis in interpretive works of a performing musician]. *Problemy ispolnitel'skogo iskusstva: estetika, teoriya, metodika: mezvuzovskiy sbornik nauchnykh trudov* [Problems of Performing Art: Aesthetics, Theory, Methodology: Intercollegiate Collection of Scientific Works]. Novosibirsk, 1989, iss. 11, pp. 37-43. (In Russ.).
3. Valter B. O muzyke i muzitsirovani [About music and music making]. *Dirizherskoe ispolnitel'stvo. Praktika. Istoriya. Estetika* [Conductor performance. Practice. History. Aesthetics]. Moscow, Muzyka Publ., 1975. 631 p. (In Russ.).
4. Ginzburg L.M. *Izbrannoe* [Favorites]. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1981. 303 p. (In Russ.).
5. Gete I.V. *Izrecheniya v proze* [Sayings in prose]. St. Petersburg, Izdanie V. Bermana i S. Voytinskogo Publ., 1977. 152 p. (In Russ.).
6. Gurenko E.G. *Ispolnitel'skoe iskusstvo: metodologicheskie problemy* [Performing art: methodological problems]. Novosibirsk, NGK Publ., 1985. 86 p. (In Russ.).
7. Erzhemskiy G.L. *Psikhologiya dirizhirovaniya* [Psychology conducting]. Moscow, Muzyka Publ., 1988. 79 p. (In Russ.).
8. Erzhemskiy G.L. *Etyudy k obreteniyu dirizherskogo masterstva. Psikhomotorika vnutrennego ispolnitel'stva* [Etudes to gain conductor's skill. Psychomotor activity of internal performance]. St. Petersburg, DEAN Publ., 2014. 132 p. (In Russ.).
9. Zhabinskiy K.A. Kurs interpretatsii muzykal'nykh proizvedeniy v srednem zvene sistemy "shkola-uchilishche-vuz" i perspektivy razvitiya tvorcheskogo potentsiala lichnosti [The course of interpretation of musical works in the middle level of the "school-college-university" system and the prospects for the development of a person's creative potential]. *Sistema khudozhestvennogo obrazovaniya shkola-uchilishche-vuz: tezisy dokladov* [System of artistic education school-college-university. Theses of reports]. Krasnoyarsk, 1997, pp. 54-56. (In Russ.).
10. Iven D. Chelovek s palochkoy [Man with a wand]. *Dirizherskoe ispolnitel'stvo. Praktika. Istoriya. Estetika* [Conductor performance. Practice. History. Aesthetics]. Moscow, Muzyka Publ., 1975. 631 p. (In Russ.).
11. Kan-Shpeyer R. Rukovodstvo po dirizhirovaniyu [Guidelines for conducting]. *Dirizherskoe ispolnitel'stvo. Praktika. Istoriya. Estetika* [Conductor performance. Practice, History. Aesthetics]. Moscow, Muzyka Publ., 1975. 631 p. (In Russ.).
12. Musin I.A. *Tekhnika dirizhirovaniya* [Technique of conducting]. St. Petersburg, 1994. 304 p. (In Russ.).
13. Myunsh Sh. *Ya – dirizher* [I am a conductor]. Moscow, Muzygiz Publ., 1960. 90 p. (In Russ.).
14. Saygushkina O.P. Teoreticheskie aspekty problemy tselostnosti muzykal'no-ispolnitel'skogo tvorchestva [Theoretical aspects of the problem of integrity of musical and performing art]. *Problemy ispolnitel'skogo iskusstva: estetika, teoriya, metodika* [Problems of performing art: aesthetics, theory, methodology]. Novosibirsk, 1989, iss. 11, pp. 61-64. (In Russ.).
15. Smirnov B.F. Dirizherskiy zhest kak khudozhestvennyy fenomen: polemicheskie zametki (o novoy dissertatsii po teorii dirizherskogo iskusstva) [Conducting gesture as an artistic phenomenon: polemical notes (on a new dissertation on the theory of conducting art)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2015, no. 31, pp. 90-97. (In Russ.).
16. Shtraus R. Razmyshleniya i vospominaniya [Reflections and Memories]. *Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnykh stran* [Performing Art of Foreign Countries]. Moscow, Muzyka Publ., 1975, iss. 7. (In Russ.).