

# АВТОРСКИЕ КОММЕНТАРИИ В СМЫСЛОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА: К МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЫКАНТА-ПЕДАГОГА

**А. В. Малинковская,**

Российская академия музыки имени Гнесиных,  
Москва, Российская Федерация, 121069

**Аннотация.** В основе концепции статьи проблема отношения между двумя знаковыми подсистемами в смысловом пространстве текста музыкального произведения: нотацией и авторскими указаниями, комментариями различных видов и функций. Укоренившись в исполнительско-педагогической практике формальному членению текста на обязательные для исполнения «ноты» и указания композитора, имеющие как бы второстепенное значение, автор противопоставляет взгляды музыкантов, видящих в традиционной дихотомии «нотный текст – комментарии к нему» теоретическую проблему. Анализируются различия в подходах к ней в трудах С. Е. Фейнберга, Е. Я. Либермана; предлагается к рассмотрению позиция автора статьи, трактующего первую из названных подсистем как базовую, вторую как надстроечную в едином смысло-содержательном пространстве музыкального текста. В ходе развития темы осуществляются историко-стилевые экскурсы, в которых раскрываются пути эволюции авторских комментариев в творчестве композиторов XVII – начала XX веков, обусловленные эстетическими, художественно-технологическими и другими факторами. В историко-стилевых разделах статьи автор опирается на концепцию С. С. Скребкова, изложенную в книге «Художественные принципы музыкальных стилей», в частности, использует в качестве методологического ориентира постулируемый учёным принцип централизующего единства, трактуемый в статье расширительно – как общий диалектический принцип музыкальной логики. Это позволяет стилистически дифференцированно и вместе с тем диалектически целостно изучать практику композиторских комментариев в музыкальных произведениях барокко, классической и романтической эпох. Основным выводом статьи является положение о необходимости для исполнителей и педагогов углубления в сущностные, субстанциональные отношения в едином

9

© Малинковская А. В., 2019



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

смысловом пространстве музыкального текста двух основных планов: нотированного, отражающего интровертивный, имманентно музыкальный смысл, и авторских комментариев, где осуществляется денотирование, символизация глубинных структур музыки.

**Ключевые слова:** музыкальное произведение, нотация, авторские комментарии, смысловое пространство музыкального текста, базовый и надстроечный планы, виды и функции композиторских комментариев в разных историко-стилевых «срезах».

**Благодарности:** Автор выражает глубокую благодарность членам редакционного совета и редакционной коллегии журнала за всестороннюю и благожелательную помощь в подготовке статьи к публикации.

**Для цитирования:** *Малинковская А. В.* Авторские комментарии в смысловом пространстве музыкального текста: к методологии исследовательской деятельности музыканта-педагога // Музыкальное искусство и образование. 2019. Т. 7. № 3. С. 9–29. DOI: 10.31862/2309-1428-2019-7-3-9-29

DOI: 10.31862/2309-1428-2019-7-3-9-29

## AUTHOR'S COMMENTS IN THE CONCEPTUAL SPACE OF MUSICAL TEXT: TO THE METHODOLOGY OF RESEARCH OF MUSICIAN TEACHER

**Augusta V. Malinkowskaya,**

Russian Gnesin's Academy of Music,  
Moscow, Russian Federation, 121069

10

**Abstract.** This article presents the problem of the relationship between two landmark subsystems in the conceptual space of the musical composition text: notation and author's instructions, comments of various types and functions. The author contrasts the text formal division (it is used in performing and pedagogical practice, non-binding "notes" and instructions by the composer of minor importance) and views of musicians who see in the traditional dichotomy "musical text – comments on it" a theoretical problem. The differences in approaches to it are analyzed in the works by S. E. Feinberg, E. Ya. Liberman; it is proposed to consider the position of the author of the article, treating the first of these subsystems as a base, the second as a superstructure in a united conceptual space of a musical text. The author develops the theme and carries out historical-style excursions and reveals the evolution of the composer's comments

in the music in 17th – early 20th centuries due to aesthetic, artistic, technological and other factors. In the historical-style sections of the article, the author relies on the concept by S. S. Skrebkov, that is in the book “The Artistic Principles of Musical Styles”. In particular, the author uses the principle of centralizing unity postulated by the scientist as a methodological guide, and interpreted broadly in the article as a general dialectical principle of musical logic. This allows to differ stylistically and at the same time to study dialectically the practice of composer commentary in musical works of the Baroque, classical and romantic eras. The main conclusion of the article is the reference to the need for performers and teachers to deepen into essential, substantial relations in a united conceptual space of a musical text of two main plans: notated, reflecting introverted, immanently musical meaning, and composer comments, where denotation is carried out, symbolization of the deep structures of music.

**Keywords:** musical composition, notation, composer comments, conceptual space of the musical text, basic and superstructure plans, types and functions of composer comments in different historical-style “slicers”.

**Acknowledgements:** The author expresses deep gratitude to the members of the editorial review board and the editorial board of the journal for comprehensive and supportive assistance in preparing the article for publication.

**For citation:** Malinkowskaya A. V. Author’s comments in the conceptual space of musical text: to the methodology of research of musician teacher. *Muzykal’noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2019, vol. 7, no. 3, pp. 9–29 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2019-7-3-9-29

...Передо мной на дороге, под открытым солнцем,  
стоял Дебюсси и ждал меня:

– Вы знаете, *соль-диез* нужно брать piano, я думал об этом всю ночь!

*М. Лонг.* За роялем с Дебюсси [1, с. 28]

### К постановке проблемы

«Речь шла о “Движении”, третьей пьесе из первой серии “Образов”, – продолжает М. Лонг, автор книг о её творческом общении с великими французскими композиторами – К. Дебюсси, Г. Форе, М. Равелем. – Он просто изменил нюанс аккорда!

И думал об этом всю ночь! Какой урок для тех, кто позволяет себе вольности не только по отношению к нюансам, но и к тексту» [Там же].

В книгах выдающейся пианистки, педагога, автора методических изданий, есть ещё немало ярких примеров такого рода «уроков» для исполнителей, пренебрегающих не

только, как подчёркивает автор, *нюансами*, то есть композиторскими указаниями в тексте, но нередко и точностью прочтения *текста*. Обратим внимание на противопоставление: «текст – нюанс», весьма употребительное в исполнительской и педагогической практике. Под текстом имеются в виду, говоря языком учащихся, «ноты», под нюансами – все остальные, разнообразные по типам и функциям указания, авторские, а также часто редакторские. При этом практический здравый смысл музыкантов предписывает приоритетное внимание к *нотированной* части текста, как *реализуемой в звучании*, относя прочие обозначения и словесные ремарки к *дополняющим первую* и поэтому как бы менее обязывающим к полному и точному их выполнению, что и провоцирует упомянутые М. Лонг «вольности».

Такой подход к делу не удовлетворяет музыкантов, видящих в дихотомии «нотный текст – комментарии к нему» *теоретическую проблему*. Изучение композиторских указаний в своих произведениях издавна образовало отдельную тематическую линию в теории музыкального исполнительства и педагогики. Авторы работ, обращаясь к названной проблеме, приходят к разным её решениям.

«Роль авторских указаний» – так назвал С. Е. Фейнберг, композитор, пианист и педагог, выдающийся мастер отечественной пианистической школы, один из разделов своей книги «Пианизм как искусство», давно ставшей классикой исполнительской теории. Автор разграничивает метрово-высотный текст, выписанный нотными знаками, и сопровождающие его исполнительские указания. «Под «ав-

торским текстом», – чётко определяет свою позицию Фейнберг, – мы будем подразумевать только нотную запись – в отличие от сопровождающих текст знаков исполнения» [2, с. 49]. Данное принципиальное положение он дополняет характеристикой различий между «тремя системами авторских указаний» [Там же, с. 46]. В первом случае – это незначительное их количество (в основном они касаются темпов и динамики), что предоставляет исполнителям «максимальную свободу толкования нотного текста». Во втором случае – это «свойства нотного текста... <...> когда сама музыка наводит исполнителя на стиль интерпретации... <...>. Само произведение, – разъясняет Фейнберг, – конкретизирует в своих музыкальных образах, в характере изложения стиль игры и мастерство технических достижений автора-исполнителя. Вполне справедливо нередко высказываемое предположение, что, если бы такие авторы, как Лист, Шопен, Рахманинов, Метнер, Прокофьев, оставили бы только нотный текст, не снабжённый исполнительскими указаниями, их сочинения интерпретировались бы пианистами так же, как если бы они были оснащены ещё более подробными обозначениями» [Там же, с. 47]. Третий разряд исполнительских указаний автор книги относит к наиболее ценным и необходимым – это ситуация, когда «...нотные координаты не дают основания придерживаться того или иного характера интерпретации. Такие совершенно необходимые исполнителю указания чаще всего встречаются у классиков, в особенности у Бетховена. Большею частью это обозначения внезапной смены темпа или силы

звука..., дополняющие метро-высотный строй нотного письма» [Там же, с. 49]. Как можно понять, во втором случае нотный («метро-высотный») текст содержит исчерпывающе полную и достоверную информацию и о музыке, и о том, как представлял себе её звучание композитор-исполнитель, что должен принимать во внимание интерпретатор. В третьей же ситуации имеет место некая автономия композиторских указаний от нотированной части текста, тогда в комментирующих обозначениях особенно ярко выступает исполнительская индивидуальность, авторская интерпретация композитора, как и его стремление донести её до исполнителей.

Таким образом, Фейнберг утверждает целесообразность базовой дихотомии в смысловом пространстве музыкального текста, его членение на нотированный план – как уровень собственно «авторского текста» – и на план сопровождающих его разного рода указаний. При этом в фейнберговской позиции, нельзя не усмотреть некое противоречие: ведь «сопровождающие указания» тоже принадлежат авторам музыки, стало быть, также относятся к «авторскому тексту». Уместно предположить, что, по сути, Фейнберг имеет в виду разграничение единого в смысло-содержательном отношении музыкального текста на два взаимосвязанных семантических уровня.

В русле рассуждений Фейнберга можно вычленил также идею о различиях в тех или иных системах комментариев нотной записи, выработанных композиторами разных творческих индивидуальностей, представляющими те или иные историко-стилевые перио-

ды, художественные направления. Это также затрагивает проблему взаимосвязи охарактеризованных выше смыслообразующих уровней музыкального текста. Необходимость анализа факторов, лежащих в основе этих связей, прямо или косвенно вытекает из приведённых рассуждений, аргументов и примеров Фейнберга.

Обращение к проблеме разных смысловых уровней музыкального текста и их обозначений находим в книге Е. Я. Либермана «Творческая работа пианиста с авторским текстом» [3]. Известный пианист и педагог развивает и в то же время переосмысливает основное положение С. Е. Фейнберга, говоря о наличии в нотном тексте «двух групп координат – неизменяемых, тех, благодаря которым сочинение существует, узнаётся, и изменяемых, благодаря которым оно может приобретать новый вид и значение» [Там же, с. 38]. При этом подчёркивается, что «исполнители должны научиться разделять [разрядка Е. Я. Либермана. – А. М.] в авторском тексте [курсив мой. – А. М.] знаки, несущие в себе объективную информацию о сочинении, его образном строе, красоте и выразительности, от знаков, в которых передана информация о субъективном толковании произведения его первым редактором и потенциальным исполнителем – самим автором» [Там же]. Таким образом, под авторским текстом Либерман понимает не только нотированный план текста, но смысло-выразительную целостность, включающую в себя и нотацию как таковую, и композиторские комментарии – и в том и в другом композитор фиксировал звучащую в его воображении

музыку. Такой подход меняет угол зрения на проблему, снимая постоянную «демаркационную» границу, проводимую лишь по различию видов обозначений и поэтому *внешнюю* в многомерном семантическом пространстве музыки. Вопрос переводится Либерманом во *внутренний диалектический ракурс* – различия в едином авторском тексте «объективно-композиционной и субъективно-интерпретаторской» составных частей. Однако одновременно усложняется задача их дифференциации: «Попытки разделить объективно-композиционную и субъективно-интерпретаторскую части текста... обречены на неудачу потому, что... одни и те же знаки текста могут являться необходимо-неизменной частью сочинения; те же знаки в других случаях или произведениях способны к изменениям» [3, с. 193].

Продвинувшись таким образом в диалектическом переосмыслении исследуемой проблемы, Е. Я. Либерман, как представляется, далее переусложнил, а по существу запутал её рассмотрение, внося дополнительные подразделения целостного текста музыкального произведения на «три текстовых уровня и, соответственно, три зоны интерпретации» [Там же, с. 194]. Выделенные им: 1) «исполнительский уровень или эмоциональная зона интерпретации»; 2) «смешанный композиторско-исполнительский уровень текста или смешанная эмоционально-интеллектуальная зона интерпретации»; 3) «композиторский уровень текста или интеллектуальная зона интерпретации» [Там же] опираются на анализы во второй главе книги трактовки произведений известными исполнителями. Переве-

дя обсуждение проблемы в исполнительско-педагогический ракурс, автор не углубляет намеченную им в первой главе *теоретическую направленность* книги, а полностью переходит в *область эмпирики* – отсюда акцент на преобладании эмоционального либо интеллектуального начала в интерпретациях.

Обратился к обсуждаемой проблеме и автор настоящей статьи. В монографиях «Фортепианно-исполнительское интонирование. Исторические очерки» (2-е изд., 2017) [4] и «Искусство фортепианного интонирования» (2-е изд., 2017) [5] музыкальный текст рассматривается как системно-целостная структура, в которой подструктура, изоморфная музыкальной форме, «внутренней сфере звукосопряжений» её элементов (по Б. В. Асафьеву [6]), сопряжена с подструктурой, образуемой комментариями автора. Поэтому подразделения текста музыкального произведения на «ноты и нюансы», на «композиторский и исполнительский уровни», на знаковые ряды, несущие в себе «объективную или субъективную» информацию, хотя и отвечают в определённой степени, повторим это, практическим задачам исполнительской, педагогической работы, не являются субстанциональными в исследовательском понимании.

Представляется перспективным исследовать *отношения между первичным и вторичным (или базовым и надстроечным) планами в едином смысловом пространстве музыкального текста*. Первичный уровень, главный в функции музыкального смыслообразования, представлен нотацией как исторически эволюционировавшей, общепринятой на

каждом этапе её развития системой графических символов. В развитой структуре нотации эти символы организованы линейным и мензуральными способами, фиксирующими высотно-ритмическое значение знаков. С нотацией, в обязательном порядке требующей акустической реализации, «озвучания», отождествляется имманентно музыкальный, *интроверсивный* процесс смыслообразования<sup>1</sup>. Вторичный смыслообразующий уровень представлен комментариями, выраженными разного рода экстрамузыкальными средствами – знаковыми, вербальными; автономно не озвучиваемый, он дополняет первый в той же функции смыслообразования. Принципиальное различие заключается именно в *закономерностях отношений между первичным и вторичным планами единого смыслового пространства музыкального текста, в закономерностях, определяемых многообразными факторами развития музыкально-исторического процесса*. Согласно этой системе рассуждений, оба текстовых плана принадлежат создателю музыки – композитору – и обращены к воссоздающему её исполнителю. От того, по каким принципам исполнитель выявляет и реализует отношения между этими текстовыми планами, зависит художественная убедительность, творческий характер его интерпретации.

Сформулированная в заглавии статьи тема сопряжена с достаточно сложной проблематикой, предполагает разные аспекты её рассмотрения. Таковыми представляются, например,

историко-стилевая эволюция практики авторских комментариев; музыкально-семиологический аспект – отношения смысловых уровней музыкального текста в едином пространстве музыкального текста; музыкально-коммуникативный, «диалогический» аспект темы. В предлагаемой вниманию читателей статье сжато рассмотрим первый из перечисленных аспектов (ограниченный при этом развитием клавирно-фортепианной музыки в XVII–XIX веках и представленный в нескольких конкретных историко-стилевых «срезах»).

### Авторские комментарии в историко-стилевых срезах

Итак, комментарии композитора в музыкальном тексте представляют собой *подсистему в единой системе* обозначений потенциального варианта исполнительской реализации в звучании того, что принято называть «авторским замыслом», «авторским звуковым образом музыки». Здесь уместно обратиться к философскому понятию «отражение» как «способности взаимодействующих вещей воспроизводить (в себе, на себе) характерные особенности друг друга» [8, с. 467]. Фиксируемый на бумаге авторский текст – «вероятностная модель» его воспроизведения в звучании, в ней отражена «мыслимая» композитором музыка – и в целостности «феномена музыкального сознания» [9] автора, и как процесс её создания. В тексте музыкального произведения нотированная часть и авторские комментарии взаимно отражают, «воспроизводят» смыс-

<sup>1</sup> «Изучение процессов смыслообразования опирается на две семиологические концепции музыки: интроверсивную (связанную с имманентными смыслами) и экстраверсивную (проявляющуюся во внешних связях и символизации значений). Стогний И. С. [7, с. 10].

лы друг друга – в специфических нормах и формах.

То же самое наблюдаемо и за пределами конкретных произведений, в значительно более широких историко-стилевых масштабах и категориях. Композиторские тексты, в том числе авторские комментарии в их историческом движении, – своеобразное мозаичное зеркало музыкального историко-стилевого процесса. В нём отразилась эволюция семантических норм, типов указаний, ориентирующих исполнителей: от почти не комментированных композиторами текстов музыки XVI–XVII веков до подробнейших, неповторимо индивидуализированных стилиевых систем авторских комментариев XIX и последующих столетий. Во многих из них предстают не только «автопортреты» композиторов, но также духовный строй, психологический склад и художественные идеалы современного им общества, получает символическое отражение картина мира.

16 Прослеживая эволюцию авторских комментариев, можно обнаружить опосредованное их «языковой спецификой» отражение траекторий развития музыкальных стилей, жанров; типов композиций и принципов формообразования; музыкально-эстетических норм времён и культур; идеалов и традиций разных национальных школ; смен художественных направлений. Находим также весьма отчётливое отражение технологий, связанных с развитием, совершенствованием музыкального инструментария и эволюционирующей в этом русле исполнительской культуры.

Универсальная, глобализирующая историческая магистраль характеризуемого процесса определе-

на Б. В. Асафьевым в его учении о музыкальной форме [6]. В послесловии к книге «Интонация» в ходе рассуждения о путях развития различных инструментально-исполнительских культур учёный отмечает: «История конструкций фортепиано раскрывает в своих “сменах типов” борьбу интонационных целеустремлений» [Там же, с. 363]. Конечно же, интонационные целеустремления общества – главный, всеохватывающий созидательный фактор музыкальной культуры в целом – нашли своё отражение и в изучаемой области авторских комментариев.

В устоявшихся, парадигмальных совокупностях общезначимых норм авторских обозначений, в выработанных в те или иные периоды приёмах кодирования музыкальных смыслов обнаруживаются яркие образцы индивидуальных «манер», «почерков», примеры собственного «слово- и знако-творчества» композиторов. В *стилистиках авторских обозначений* светятся звуковые образы, рождающиеся во внутреннем плане мышления композиторов, их исполнительские представления, волеизъявления, обращённые к потенциальным исполнителям. Они неотделимы от стилей и творческих методов создателей музыки и часто содержат в себе ключи к их пониманию и истолкованию. Такого рода послания – заветы, наказания, «дружеские подсказки», а то и требовательные наставления исполнителям, современникам и потомкам, могут восприниматься чуткими, обладающими воображением музыкантами как бы «на слух» или даже интонационно-пластически – как жестикация, мимика и т. п. В этой ситуации интерпретатор может дей-



ствительно оказаться «за роялем» с композиторами.

Более того, авторские ремарки, рассматриваемые отдельно от нотного текста, нередко ассоциируются не только со стилем композитора, но даже с конкретными его сочинениями, страницами музыки. Несколько забега вперёд, заметим, что можно ради эксперимента выписать в последовательности и предъявить пианисту, к примеру, подробнейшие бетховенские указания смен темпов в их сопряжении с динамическими оттенками в начале Сонаты № 17; или непрерывные сменяющие друг друга темповые нюансы (6 указаний на протяжении всего 9 тактов) в *Adagio ma non troppo*, начале третьей части Сонаты № 31. Опытный исполнитель, скорее всего, «опознает» музыку. Таким же образом, «по почерку и лексикону», по «нюансам» опознаются поэтически увлекающие, новые в то время для исполнителей шумановские ремарки: *Mit Leidenschaft, Sehr innig zu spielen, Mit aller Kraft, Sehr aufgereggt*. Таковы бурные всплески темперамента Листа, его ораторский пафос и патетические призывы к исполнителю: *affetuoso, disperato, dolcissimo con amore* (и многое другое в его ремарках, например, философские, любовно-чувственные, лирические, живописные, пантеистические, народно-национальные «мотивы» и аллюзии). Подобные, слишком конкретизирующие музыку комментарии, не принимал аристократически сдержанный Шопен, исповедовавший “*arrière pensée*” (скрытую программность).

В главной исторической магистрали эволюции авторских текстов, в том числе авторских текстовых ре-

марок, обнаруживается непосредственное либо опосредованное отражение причинно-следственных закономерностей, движущих сил развития исполнительства в отдельные эпохи, периоды. Так, среди факторов развития клавирного исполнительства в эпоху барокко целесообразно – в соответствии с предметом данной статьи – выделить следующие: универсальность деятельности музыкантов, совмещающих создание музыки, её исполнение (в том числе – их совмещение в искусстве импровизации), педагогику и написание методических руководств. Разумеется, весьма значим «инструментальный фактор» (выражение Г. М. Когана [10]): большое разнообразие клавирного инструментария и активнейший процесс его производства, обновления, совершенствования; связанная со всем этим «полиинструментальность» мышления музыкантов, их способность гибко переносить, трансформировать «звуковые образы» одних инструментов и технологии их реализации на другие. Все эти проявления инструментально-интонационных идеалов, вкусов, технологические искания освещают художественное мировоззрение времени, теоретические концепции, различия национальных культур, композиторско-исполнительских школ. Есть и другие детерминанты изучаемого процесса, более частного свойства, но также повлиявшие, и по отдельности, и в их взаимодействии, на принципы, нормы, традиции формирования текстовых структур клавирных и фортепианных сочинений.

За всем перечисленным просматривается то общее, объединяющее что С. С. Скребков определил в кни-

ге «Художественные принципы музыкальных стилей» [11]. В стилях XVII–XVIII веков, отмечает учёный, «...в свете основных закономерностей музыкальной драматургии – мы обнаружим... совершенно новый принцип музыкальной логики, который может быть назван принципом централизованного единства, или, более кратко, принципом централизованности (в сноске дополнение: «принципом динамической функциональности»)» [Там же, с. 112, разрядка С. С. Скребкова]. Развивая эту идею на основе характеристики музыки барокко, исследователь утверждает: «В принципе централизованности дан синтез остинатности и переменности... <...> мыслится, что каждая из этих двух антитез становится в внутренней принадлежности другой. В принципе остинатности раскрывается его переменная природа, а в принципе переменности – остинатная» [Там же].

Принцип централизующего единства, восходящий, по сути, к «высокому и целостному понятию» [12, с. 177], то есть к диалектическому закону единства противоположностей, в каждой из стилевых эпох преломляется по-разному. В изучении авторских текстов, их структур, в частности, «драматургии» авторских комментариев важно исходить из названной закономерности.

### **Синтез остинатности и переменности в текстах барочных клавирных произведений**

В этих текстах следует прежде всего отметить крайнюю лаконичность композиторских указаний, от-

носящихся, главным образом, к жанрам произведений, к «движению» музыки – темпу (далеко не всегда обозначаемому, так как жанр, как правило, определял темп). Музыкально-языковые, композиционные, инструментально-стилистические нормы, закреплённые в теории аффектов, подробно разработанные в риторической системе, направляли и организовывали творческую работу композиторов. Это обуславливало устойчивость «художественных моделей», служащих для выражения отношений между человеческим онтологическим опытом и его претворением в музыке. Эти же нормы, с заметным преобладанием коллективных («обобществлённых») установок и правил над индивидуальными художественными интенциями, снимали необходимость комментирования текстов, несущих в себе общепонятные смыслы и запечатлевших практику устного общения в обучении музыкантов, зафиксированную к тому же в многочисленных руководствах. К примеру, помимо темпов, приёмы артикуляции, мотивное членение мелодий, динамические и регистрово-тембровые различия «вычитывались» в самой нотации, отождествлялись с её звучащей «телесностью».

Всё это согласуется с категорией *остинатности* (в её эстетически расширенном в данной статье понимании). Однако у клавиристов (и не только у них) находим впечатляющие музыкантов всех последующих эпох проявления принципа *переменности*. Ярким примером может служить культура орнаментики, область стиля и инструментальной стилистики, в которой принцип «остинатность – переменность» выражен, по-

жалуй, особенно богато и многогранно (орнаментика и ныне зрительно, «на бумаге», и на слух воспринимается как «визитная карточка» барокко). Значение орнаментики в клавирной музыке было не только инструментально-технологически обусловлено. Орнаментика выступала и в качестве эстетических «деклараций», подчёркивающих различия европейских национальных школ; считалась своеобразной художественно-этической нормой в исполнении – «хорошие манеры» (так ещё именовались украшения) были критерием образованности и воспитанного вкуса музыканта.

Наряду с «остинатностью» общеевропейской традиции орнаментации мелодий, «переменность» находила своё выражение в огромном разнообразии видов украшений, систем их расшифровки, как в разных национальных школах, так и в индивидуальных композиторских стилях и методах. Обогащая, варьируя нормативные художественные установки в этой области, композиторы освещали их *индивидуальными оттенками смыслов*, представляя исполнителям большую или меньшую свободу в этом отношении.

Почему столь важна была индивидуализация систем орнаментики, изощрённые новации в способах обозначений? Это объясняется тем, что в области мелизматике специфически отразились искания композиторами путей индивидуализации музыкального языка в целом: в мелодике, тематизме, его развитии, в гармонии, в жанровых, метроритмических типах, в динамике и т. д. Соответственно индивидуализировались и способы письма, *способы художественной коммуникации с исполни-*

*телем и слушателем*. Приведём лишь один, кажущийся частным, но имеющий ключевое значение пример из практики расшифровки мелизмов Ф. Куперена. В его таблице украшений есть такие «не стандартные» приёмы украшения мелодии как *aspiration* («придыхание»), преждевременное прекращение звука) и *suspension* (некоторое запаздывание начального звука мотива по отношению к басу). Оба они связаны по смыслу с приёмами ораторской речи, то есть не столько «украшают» мелодию, сколько являются *нюансировкой выразительности её произношения в направленности на восприятие исполнителей и слушателей*.

Можно ли увидеть реализацию принципа переменности в явлениях программности, отмечающих композиторскую практику и отдельных мастеров, и целых национальных школ (вёрджиналистов XVI–XVII веков, французских мастеров галантного стиля) по отношению к «существенной значимости жанров инструментальной музыки в XVII – первой половине XVIII столетия» [13, с. 9]? Представляется, что программность, «эмансипированная» от преобладавшей в культуре жанровости, явилась наиболее открытым выходом в область воплощения в музыке эмоционально-чувственных переживаний, связываемых у композиторов с персонажностью, сюжетностью, театральностью (влияние оперы), пейзажностью, и другими топосами, богато раскрывшимися позднее у романтиков (Шумана), у представителей французской школы XX века. Тяготение к программности характерно проявилось в Ordres Куперена: жанровые определения (традиционных сюит-

ных танцев), сочетающиеся с программными заголовками в первых сюитах, постепенно уходят, уступая место образным названиям пьес. О том, сколь важное значение этому придавал французский мастер, свидетельствует приводимое А. Д. Алексеевым высказывание композитора в предисловии к его первой тетради клавесинных пьес: «...названия всегда соответствуют моим идеям» [14, с. 32]. Увлекательными юмористическими комментариями в *Ordre XI* («Празднества Великой и Древней Менестрандизь») композитор создаёт «эффект присутствия», словно вовлекает исполнителей и слушателей в «акты» уличного представления. Стоит вспомнить *поэтику конкретности* в пьесах цикла У. Бёрда «Битва», психологически тонкие заголовки сочинений других мастеров английской школы; картинность «Библейских сонат» Й. Кунау.

В этих ремарках, явных и скрытых программах, творческих стимулах и художественных интенциях композиторов наблюдается движение от сочетания *изображаемого с выражаемым*, а далее – к их единству (со второй половины XVII – к XVIII веку) с преобладанием *выражаемого*. «Цель искусства барокко – исторгнуть изумление» [15, с. 365] – достигалась выразительностью, драматической или трагедийно потрясающей, часто аллегорически усложнённой или мистически экзальтированной.

### Особенности авторских комментариев в произведениях классического стиля

Классическая эпоха, переходный к ней период – когда особенно замет-

ны процессы «переменности» (к примеру, в творчестве К. Ф. Э. Баха) – также обнаруживает специфический комплекс централизирующих сил, просматриваемый в авторских текстах, в том числе в не нотированном плане – в авторских указаниях.

«На знамени классического стиля, – как отмечает С. С. Скребков, – написан симфонизм» [11, с. 217]. Истоки этого централизирующего принципа, по мнению учёного, «...коренятся в драматизме оперного искусства. Мировое открытие, совершённое классическим симфонизмом, состоит, в первую очередь в том, что обнаружилась способность индивидуализированного музыкального образа непрерывно перерастать в иную образную индивидуальность, способность постепенно и целенаправленно трансформироваться», – читаем в главе «Моцарт и Бетховен» цитируемой книги С. С. Скребкова [Там же]. Барочный централизирующий принцип единства «остинатность – переменность», как это следует из приведённого положения учёного, не вовсе утрачивает своё значение. Сохраняя такое важнейшее завоевание, как образно-выразительная индивидуализация музыки, чередование и сопоставление (например, в сюите) контрастных образов, он диалектически перерастает в принцип производного контраста, обретает качество «драматургически непрерывного процесса становления» [Там же].

Как же особенности новой творческой эпохи отразились в текстовом плане авторских комментариев?

Доминирование симфонизма как нового «образа мышления» в классическом инструментальном искусстве

выразилось в господстве жанра сонаты, в таком важнейшем свойстве сонатности, как динамизация драматургии, формообразования – *развитие*, пришло на смену *развёртыванию*. Другие факторы централизующего единства, тесно между собой связанные, – гомофонный склад письма, постепенное формирование во второй половине XVIII века нового – фортепианного мышления. Наглядно этот комплекс факторов выразился в указаниях динамики, наиболее впечатляющем завоевании «нового инструментализма». По сравнению с барочной, пространственно ассоциируемой регистрово-тембровой динамикой контрастных сопоставлений (более подразумеваемой, чем обозначаемой в ремарках), постепенно входили в употребление динамические указания новых видов. Это и «горизонтальная» *процессуальная динамика crescendo – diminuendo*, и «вертикально» дифференцирующая гомофонную фортепианную ткань динамика мелодического и аккомпанирующего планов (динамика «правой и левой рук»). Можно усмотреть в некоторых ремарках указания, намекающие на психологическую, «волновую» динамику душевных переживаний или «оркестровые» *crescendo* у Моцарта). Совокупно с динамическими указаниями синтаксического масштабного уровня, доминирующий мелодический план фактуры «прорабатывался» артикуляционными, штриховыми средствами, становившимися всё более подробными, необ-

ходимыми мастерам раннеклассического стиля.

Не останавливаясь на этих вопросах специально<sup>2</sup>, отметим новаторство бетховенских текстовых указаний, ставших, без преувеличения, «прорывом» в истории рассматриваемого процесса.

Отмеченная С. Е. Фейнбергом «автономность» указаний Бетховена, как бы не обусловленность их нотированным планом текста, выступающая как «авторство» сугубо исполнительского свойства [2], представляется обоснованной лишь частично. «Корневая система» бетховенских указаний, весьма продуманно, тщательно и подробно прорабатываемых композитором, погружена в имманентно музыкальную «почву», глубоко сопряжена с нотированным планом текста. Факторы бетховенских прорывных новаций необходимо осмысливать в их «централизованном единстве», в контексте нового уровня динамизма процесса формообразования и взаимодействия формообразующих сил. Это породило до того не являвшуюся миру, непривычную для современников композитора, исполнителей и слушателей, целостность инструментально-звуковых «картин», создаваемых Бетховеном и адекватно закрепляемых им на нотной бумаге. Определяемый новой художественной логикой высокий «градус» процессуальности формообразования не мог не отразиться в *комплексно-целостном* характере бетховенских указаний и ремарок, смысло-содержательно раскрывающихся

<sup>2</sup> Данные вопросы получили обстоятельное освещение в первой части книги Евы и Пауля Бадур-Скода «Интерпретация Моцарта», в рассмотрении динамических, темпо-агогических, артикуляционных и других моцартовских указаний в тексте его клавирных сочинений [16], а также в приложении к ней Л. Баренбойма «Как исполнять Моцарта» [1972] [17],

только в их взаимосопряжённости и взаимодействии. А. Д. Алексеев, обращает внимание на характеристику исполнительского стиля Бетховена, данную его учеником – К. Черни: «Его исполнение, как и его произведения, были звуковыми картинами высшего рода, рассчитанными только на воздействие в целом» [14, с. 121]. Эти «картины высшего рода», отражённые в авторских комментариях Бетховена, со временем становились всё более впечатляющими их неповторимой индивидуализированностью, что отчётливо предстаёт в развёртывании эпопеи создания его сонат.

Бетховен довёл до высшей для его времени точки использование динамических возможностей фортепиано, сблизив их с возможностями оркестра. Он не только радикально расширил диапазон динамических средств управления процессом музыкального развития, но подробно дифференцировал шкалу их обозначения. А. Аронов, рассматривая динамику и артикуляцию в фортепианных произведениях Бетховена, приводит 12 обозначений силы звучностей, принятых композитором» от градаций слабейших звучностей (*ppp*) до мощных, подлинно симфонических *fortissimo* [18, с. 35]. В так называемой эволюционной динамике постепенных нарастаний и спадов силы звучности Бетховен видел особенно действенные средства *управления развитием музыки*, что соответствует отмеченному выше «качеству процессуальности» в его сочинениях.

Характерно, что такого рода динамические обозначения «прорывают» пределы синтаксического масштабно-временного уровня формы,

выходя в длительных *crescendo*, *sempre piu forte* на композиционный уровень. Это особенно заметно в разработочных разделах сонат, где подобные указания простираются на много тактов (например, в Сонате op. 53, в Аппассионате, в финале Сонаты op. 110 и многих других).

В афоризмах «Жизнь в мыслях» Г. М. Коган подчёркивает, что до Бетховена музыка воспринималась как «результат творческого процесса композиторов... Бетховен же впервые открыл в своей музыке самый процесс её создания» [10, с. 260]. Соответственно и в системе бетховенских указаний – разных их видов и функций – раскрываются *причинно-следственные отношения, диалектика процессов формирования*. Одновременно и в единстве с этим открываются принципы, средства углубления драматургии. «Узлы» конфликтности, к примеру, обозначаются такими типичными для Бетховена динамическими приёмами как внезапные динамические «прорывы» (*piano – sub. forte*) или напротив «обрывы» в *sub. piano*, прерывающих длительные *crescendo*. Пианистам все эти приёмы, часто ломающие привычные классические стереотипы музыкального процесса, «логику ожидаемого», хорошо знакомы. Однако не все исполнители осознают необходимость проникать вглубь породивших эти и другие обозначения композитора интроверсивных смыслов, что относится и к артикуляции, педализации и другим «инструментам» осуществления его коммуникации с исполнителями.

В связи со сказанным уместно вернуться к проблеме двойственной сущности авторских указаний Бетхо-

вена, в которых несомненна и глубинная сопряжённость с нотированным текстом, его имманентными смыслами, и в то же время – тенденция к некоей «автономизации» комментариев, ориентированных на исполнителя, к их наделению собственным экстравертивным «контентом». Эти контенты несут в себе не только информацию о художественных концепциях конкретных произведений и представляют «портрет» самого Бетховена, композитора-исполнителя. В системе авторских комментариев Бетховена определённым образом отразились его эстетические убеждения, особенности стиля и творческого метода. В них предстаёт инициированный им эпохального значения *поворот к развитию в XIX столетии искусства интерпретации*.

В радикально обновлённой Бетховеном традиции обозначения выразительных средств и приёмов исполнения главенствующие факторы *централизуемого единства* выступают в их значительно большей сопряжённости, «взаимозаглублённости», чем это было в раннеклассическом стиле. Следствием неизмеримо возросшей в своём значении интенсивности развития музыкального материала, внедрения в сонату симфонической «разработочности» (симфонизации сонаты и сонатности, как образа мышления) стала активизация сил формообразования в их комплексном взаимодействии. Это в свою очередь привело к обогащению фортепианной фактуры, смысло-выразительных средств – также в их единстве.

В «бетховенском фортепиано» далеко вперёд продвинулось раскрытие звукового потенциала инструмента, что было продолжено в «фор-

тепиано романтиков» XIX века, золотого века в истории развития пианистического искусства. В дополнение к сказанному о значении динамических указаний композитора следует отметить и значение его подробных (особенно в сонатах среднего и позднего периодов) указаний педали, средства, вкупе с динамикой, цементирующего обновлённый фортепианный звукокомплекс. В авторских комментариях Бетховена отчётливо проявилось завоевание им новых в сравнении с формотворчеством предшественников масштабно-временных категорий: синтаксического и композиционного уровней. Наглядно присутствует авторское «участие» композитора в потенциальном исполнительском процессе, руководство этим процессом. В развитии традиций авторских текстовых комментариев ярче проступила возможность прочтения их в качестве специфического послания-завета исполнителям, возвещения творческой воли, индивидуальности автора музыки.

### Экстатическая (романтическая) «звукотворческая воля» в авторских комментариях

«Не охват цельности **художественного произведения** – высшее её стремление, а охват цельности **человеческих душевных сил**, создавших художественное произведение», – так характеризует К.-А. Мартинсен природу и сущность звукотворческой воли композиторов-романтиков. Связывая их мировоззрение и эстетику с наследием Бетховена, автор «Индивидуальной фортепианной техники» уточняет: «движущей силой его [Бетховена] звукотворчества является

большей частью «поэтическая идея» т. е. скорее внемузыкальная ассоциация, из которой развилось – по законам человеческой жизни – музыкальное произведение» [19, с. 10].

Продолжение композиторами эпохи романтизма бетховенских завоеваний, конечно, сказалось, во «внемузыкальных ассоциациях», в экстрамузыкальном плане текстов, дальнейшем его обогащении и развитии. Об этом свидетельствует ещё большая «эмансипация» авторских указаний, отражение в них не только собственно «музыкальных картин», но стремление к охвату и индивидуальному отражению широчайшей панорамы мира, как реальной – познаваемой, зримой, слышимой и переживаемой, так и рождающейся в воображении творца музыки. «Личность для романтиков – целая Вселенная, у которой есть и “ночная” сторона, имеющая свои тайны и свою притягательность... Художник без нормативных регламентаций творит художественную реальность, которая для романтика выше действительности. Гений не подчиняется нормам, а творит их» [15, с. 169]. Указывая на истоки художественных концепций романтиков в творческом методе Бетховена, в классическом стиле в целом, С. С. Скребков обобщает принципы романтиков на основе лирической сущности их искусства и «интонационно-стилистической природы тематизма», которая «богаче классической, ибо она включает в себя всё то разнообразие типов, каким оперировала музыка XVIII века и более ранних эпох. Но, кроме того, она открывает могущественную возможность свободных взаимопереходов, непрерывного пе-

рерастания одного типа интонирования в другой» [11, с. 257].

Свобода, о которой говорит учёный, отразилась в разных «типах интонирования», в диалектике «интонационных взаимопревращений» [Там же, с. 256] общеевропейский музыкально-культурный менталитет во всей его национальной многогранности. Не менее значительна проявившаяся в текстовых ремарках романтиков «художественно-аналитическая», психологическая картина внутреннего мира человека. Выразителем первой явился Лист, художник ярко выраженного экстравертивного типа; второй – Шуман и Шопен (оба – в сугубо индивидуальных, резко контрастирующих друг другу проявлениях). Искусство Листа, композитора-интерпретатора, особенности его программности, как и программности Шумана, открыли пути «транценденции» музыки в сферу литературы (в особенности) и других искусств, равно как и в область философско-психологических идей. Это привело к дальнейшей, эволюции парадигмы и стилистики авторских комментариев, их «эмансипации» в смысловом поле музыкального текста. Образ творца музыки, автора-исполнителя, как упоминалось выше, прочитывается в листовских образно-эмоциональных «декларациях», в шумановских «режиссёрских» ремарках даже отдельно от нотного текста, то есть воспринимать и истолковывать содержание музыки следует и от нотного текста к комментариям и наоборот.

Однако исполнителям важно понимать, что некий «отрыв», «воспарение» авторских комментариев над собственно нотным текстом не дол-



жен порождать иллюзию их обособленности в смысловом пространстве музыкального произведения. Углублённое изучение их сопряжённости убеждает в обратном: в обусловленности комментариев имманентно музыкальными смыслами как *исходном принципе* их единства. Изменяются в то же время коннотативно-денотативные отношения между этими категориями (уровнями текста). В системе авторских обозначений образуются внутренние «слои», отражающие большую или меньшую степень сопряжённости авторских указаний с интраверсивными смыслами «первичного» уровня текста: от крайне необходимых, субстанциональных указаний (*sine qua non!*), до сколь угодно спонтанных проявлений авторского воображения, всевозможных поэтических, картинно-зримых ассоциаций, аллюзий, и т. п. Эта невидимая «шкала» авторских денотаций тем не менее на всех своих «этажах» сопряжена с коннотативным планом музыки, с заключённым в нём множеством взаимосвязанных, переплетённых между собой коннотаций. Денотативно-коннотативные отношения двух основных уровней целостного в смылосодержательном плане музыкального текста предстают при подходе к обсуждаемой проблеме с семиологических позиций: «Множественность процессов, протекающих в жизни музыкального произведения, так велика, что практически в любом из них образуется многослойная “полифоническая” смысловая конструкция, в которой существуют явные и неявные (вторичные или скрытые) смыслы. В музыке одни процессы разворачиваются как очевидные, ясно очерченные, их раз-

витие течёт по прямому руслу, предпосланному законами жанра, стиля, композиции. Другие существуют в скрытой [коннотативной – А. М.] форме и обнаруживают себя в едва уловимых контурах, мелких деталях, которые, тем не менее, оказывают влияние на целое. “Скрытые смыслы” проступают сквозь интонации и тематизм, тональности и гармонию, композицию и драматургию, проявляясь в музыке чрезвычайно обширно и разнообразно» [8, с. 3].

Культура такого, в своём роде «параллельного» нотированного текста, комментария продолжается в сочинениях французских мастеров XX века, возродивших и осовременивших стилистику ремарок Куперена, Рамо. В дополнение «литературоцентричности» романтиков, Дебюсси, Равель восприняли и отразили в парадигме их текстовых «маргиналий» преимущественно *зримый образ мира*, закономерности его восприятия человеком, следуя методам художников-импрессионистов и воспроизводя их (в названиях произведений, в своеобразном преломлении зрительных образов в гармонической системе и фактурной стилистике, даже в траекториях диспозиций и движения рук пианиста). Однако неправомерно сводить эстетику импрессионистов лишь к визуальным стимулам, обнаруживается весьма много и аудиальных образов, как например, в «Les sites auriculaires» («Слышимых пейзажах») и других сочинениях Равеля, в изобилии они встречаются и у Дебюсси. В рассматриваемой парадигме комментариев весьма велико символистское влияние. Двойственный слухо-зрительный централизирующий принцип по-

лучает преломление в символистски трактованном приёме постепенного психологического углубления того, что изначально поступает на «сетчатку глаза» или в «слуховой канал» восприятия. Это открыло новый – вслед за мастерами романтической эпохи – этап раскрытия звуковых свойств фортепиано в фактурной стилистике и словесных комментариях. В изображении разного рода звучащих пространств, атмосферных, водных сред Дебюсси и Равель не выходят за планетарные пределы, как к этому тяготеет Скрябин.

Искусство французских мастеров – рубежный период, это и продолжение романтической эпохи, и открытия, ведущие в новый век, век серьёзных изменений в понимании музыкантами фортепиано, в радикальной перестройке «фортепианного образа мышления», это и новый рывок в технологиях конструирования инструмента. Авторские комментарии композиторов XX века позволяют – непосредственно и опосредованно – увидеть эти процессы. Но XX век требует специального рассмотрения названных процессов, поэтому здесь мы останавливаем наши экскурсы.

### Вместо заключения

Вернёмся к тому, с чего начали – к озарению, пришедшему к Дебюсси относительно «*piano* на *соль-диез*», над которым он думал всю ночь. Этот «нюанс», как уже отмечалось ранее, в пьесе «Движение» (№ 3 в первой тетради «Образов», такт 86) свидетельствует о том, что творческий процесс композиторов, как правило, не останавливается после опубликова-

ния произведения. Он продолжается непрерывно (иногда это приводит, например, к созданию новых редакций), звуковой образ сочинения живёт во внутреннем плане мышления автора, уточняется, углубляется, а порой изменяется. *Звучащий концепт (ментальный, эмоционально окрашенный, психологически всегда заново переживаемый)* заключает в себе потенциальную авторскую интерпретацию, а у композитора-исполнителя она реализуется и в многократных представлениях её слушателям, и в обновляющихся зачастую вариантах, то есть тоже продолжающих жить и развиваться. Не перестающие интерпретироваться композитором художественные концепции и «образы звучания» сочинений – осознанно или подсознательно – обращены к исполнителям, направлены не только на их восприятие, но через их посредство на восприятие слушателей. Всё это находит воплощение и в авторских комментариях, в их разных типах, видах и функциях. Они являются отражением жизни произведения в художественном менталитете, духовном и профессиональном пространстве сознания творца музыки.

Для исполнителей и педагогов главное (представляется уместным вернуться к этому универсальному принципу прочтения, понимания, расшифровки-истолкования авторских комментариев) – углубление в сущностные, субстанциональные отношения в едином смысловом пространстве музыкального текста двух основных планов: нотированного, отражающего интровертивный, имманентно музыкальный смысл, и авторских комментариев, где осуществ-

вляется денотирование, символизация глубинных структур музыки, открываются «скрытые смыслы». Здесь в понимающем, доверительном рукопожатии встречаются «рука композитора с рукой исполнителя»).

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Лонг М. За роялем с Дебюсси / пер. с фр. Ж. Грушанской. М.: Советский композитор, 1985. 160 с.
2. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1965. 516 с.
3. Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М.: Музыка, 1988. 236 с.
4. Малинковская А. В. Фортепианно-исполнительское интонирование. Исторические очерки. 2-е изд. М.: Юрайт, 2018. 232 с.
5. Малинковская А. В. Искусство фортепианного интонирования. 2-е изд. испр. и доп. М.: Юрайт, 2018. 383 с.
6. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс Изд. 2-е. Л.: Музыка, 1971. Кн. 1 и 2. 376 с.
7. Стогний И. С. Процессы смыслообразования в музыке: семиологический аспект: автореф. дис. ... доктора искусствоведения. М., 2013. 54 с.
8. Пивоваров Д. В. Отражение // Современный философский словарь. Екатеринбург: Деловая книга; М.: Академический проект, 2015. С. 467–470.
9. Торопова А. В. Феномен музыкального сознания: автореф. дис. ... доктора пед. наук. М., 2009. 58 с.
10. Коган Г. М. Виденное, слышанное, думанное, деланное. Роман моей жизни / сост., вступит. статья С. В. Грохотова; примеч. С. В. Грохотова и М. А. Дзюбенко. М.: Научно-издательский центр Московской консерватории, 2019. 412 с.
11. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 448 с.
12. Керимов Т. Х. Диалектика // Современный философский словарь. Екатеринбург: Деловая книга; М.: Академический проект, 2015. С. 176–179.
13. Бочаров Ю. С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко: учебное пособие. М.: Научно-издательский центр Московской консерватории, 2016. 232 с.
14. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики. Хрестоматия. М.: Классика-XXI, 2013. 176 с.
15. Боров Ю. Б. Эстетика. 4-е изд., доп. М.: Политиздат, 1988. 496 с.
16. Бадура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. М.: Музыка, 2011. 463 с.
17. Баренбойм Л. А. Как исполнять Моцарта. Приложение к книге: Бадура – Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. М.: Музыка, 1972. С. 257–367.
18. Аронов А. С. Динамика и артикуляция в фортепианных произведениях Бетховена // Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича. Сб. статей / ред. Л. А. Баренбойм, К. И. Южак. М.-Л.: Музыка, 1965. С. 32–95.
19. Мартинсен К.-А. Индивидуальная фортепианная техника. М.: Музыка, 1966. 220 с.

*Поступила 22.07.2019; принята к публикации 27.08.2019.*

*Об авторе:*

**Малинковская Августа Викторовна**, профессор кафедры педагогики и методики Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российская академия музыки имени Гне-

синих» (ул. Поварская, д. 30–36, Москва, Российская Федерация, 121069)  
доктор педагогических наук, профессор, malinkovskaya.avgusta@yandex.ru

*Автором прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.*

## REFERENCES

1. Long M. *Za royalem s Debyussi* [At the piano with Debussy]. Transl. from French by Zh. Grushanskaya. Moscow: Sovetskij kompozitor Publ., 1985. 160 p. (in Russian).
2. Feinberg S. E. *Pianizm kak iskusstvo* [Pianism as an art]. Moscow: Muzyka Publ., 1965. 516 p. (in Russian).
3. Liberman E. Ya. *Tvorcheskaya rabota pianista s avtorskim tekstom* [Creative work of the pianist with the author's text]. Moscow: Muzyka Publ., 1988. 236 p. (in Russian).
4. Malinkovskaya A. V. *Fortepianno-ispolnitel'skoe intonirovanie. Istoricheskie ocherki* [Piano-performing intonation. Historical essays]. 2<sup>nd</sup> ed. Moscow: Yurajt Publ., 2018. 232 p. (in Russian).
5. Malinkovskaya A. V. *Iskusstvo fortepiannogo intonirovaniya* [The art of piano intonation]. 2<sup>nd</sup> ed., revised and supplemented. Moscow: Yurajt Publ., 2018. 383 p. (in Russian).
6. Asafiev B. V. *Muzikal'naya forma kak protsess* [Musical form as a process]. 2<sup>nd</sup> ed. Leningrad: Muzyka Publ., 1971. Books 1 and 2. 376 p. (in Russian).
7. Stognij I. S. *Protsessy smysloobrazovaniya v muzyke (semiologicheskij aspekt)* [Processes of sense formation in music (semiological aspect)]: Extended abstract of the doctoral dissertation (Arts). Moscow, 2013. 54 p. (in Russian).
8. Pivovarov D. V. Otrazhenie [Reflection]. In: *Sovremennyy filosofskij slovar'* [Modern philosophical dictionary]. Ekaterinburg: Delovaya kniga Publ.; M.: Academic project Publ., 2015, pp. 467–470 (in Russian).
9. Toropova A. V. *Fenomen muzikal'nogo soznaniya* [The phenomenon of musical consciousness]: Extended abstract of the doctoral dissertation (Pedagogy). Moscow, 2009. 58 p. (in Russian).
10. Kogan G. M. *Vidennoe, slyshannoe, dumannoe, delannoe. Roman moej zhizni* [Seen, heard, thought, done. The novel of my life]. Compilers, introductory article by S. V. Grokhotov; notes by S. V. Grokhotov and M. A. Dzyubenko. Moscow: Moskovskaya konservatoriya Publ., 2019. 412 p. (in Russian).
11. Skrebkov S. S. *Khudozhestvennye printsipy muzikal'nykh stilej* [Artistic principles of musical styles]. Moscow: Muzyka Publ., 1973. 448 p. (in Russian).
12. Kerimov T. Kh. Dialektika [Dialectics]. In: *Sovremennyy filosofskij slovar'* [Modern philosophical dictionary]. Ekaterinburg: Delovaya kniga Publ.; Moscow: Academic project Publ., 2015, pp. 176–179 (in Russian).
13. Bocharov Yu. S. *Zhanry instrumental'noj muzyki epokhi barokko* [Genres of instrumental music of the Baroque era]. Textbook. Moscow: Moskovskaya konservatoriya Publ., 2016. 232 p. (in Russian).
14. Alekseev A. D. *Iz istorii fortepiannoj pedagogiki* [From the history of piano pedagogy]. Anthology. Moscow: Klassika-XXI, 2013. 176 p. (in Russian).
15. Borev Yu. B. *Estetika* [Aesthetics]. 4<sup>th</sup> ed, supplemented. Moscow: Politizdat Publ., 1988. 496 p. (in Russian).
16. Badura-Skoda E. and P. *Interpretatsiya Motsarta* [Interpretation of Mozart]. Moscow: Muzyka Publ., 2011. 463 p. (in Russian).

17. Barenbojm L. A. *Kak ispolnyat' Motsarta. Prilozhenie k knige: Badura – Skoda E. i P. Interpretatsiya Motsarta* [How to perform Mozart. Appendix to the book: Badura-Skoda E. and P. Interpretation of Mozart]. Moscow: Muzyka Publ., 1972, pp. 257–367 (in Russian).
18. Aronov A. S. *Dinamika i artikulyatsiya v fortepiannykh proizvedeniyakh Betkhovena* [Dynamics and articulation in the piano works of Beethoven]. In: *Ob ispolnenii fortepiannoj muzyki Bakha, Betkhovena, Debyussi, Rakhmaninova, Prokof'eva, Shostakovicha* [On the performance of piano music by Bach, Beethoven, Debussy, Rachmaninov, Prokofiev, Shostakovich]. Collection of articles. Ed. L. A. Barenbojm, K. I. Yuzhak. Moscow-Leningrad: Muzyka Publ., 1965, pp. 32–95 (in Russian).
19. Martinsen K.-A. *Individual'naya fortepiannaya tekhnika* [Individual piano technique]. Moscow: Muzyka Publ., 1966. 220 p. (in Russian).

*Submitted 22.07.2019; revised 27.08.2019*

*About the author:*

**Augusta V. Malinkowskaya**, Professor at the Department of Pedagogy and Methodology Federal State Educational Institution of Higher Education “Gnessin Russian Academy of Music” (Povarskaya St., 30–36, Moscow, Russian Federation, 121069) Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, malinkowskaya.avgusta@yandex.ru

*The author has read and approved the final manuscript.*