

# ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ: К ВОПРОСУ О ДОКАЗАТЕЛЬНОСТИ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО СУЖДЕНИЯ

**А. В. Малинковская,**

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

**Аннотация.** Статья посвящена комплексу актуальных проблем современной теории музыкального исполнительства. В центре внимания автора – проблема научной объективности, достоверности и доказательности результатов теоретического анализа исполнительской интерпретации. В процессе разработки темы анализируется одна из ключевых категорий интерпретологии – «авторский замысел музыкального произведения» и спектр сопряжённых с ним устоявшихся в теории постулатов, относящихся к воплощению замысла композитора в исполнительском истолковании. Пересматриваются и дополняются традиционные представления об авторском замысле как виртуально-материальном феномене, полностью зафиксированном в нотном тексте и постижимом на его основе. Тем самым они провоцируют его понимание как «замкнутого» в этом пространстве и как бы остановившегося во времени. Этому противопоставляется видение авторского замысла, близкое идеям «поэтики открытого произведения» У. Эко. Имеется в виду его рассмотрение, во-первых, как динамичного художественного концепта, погруженного в целостное творческое сознание композитора, эстетику и технологии его искусства, а также в «тексты культуры»; во-вторых, как открытого непрерывным переосмыслениям в своём движении в историческом времени; в-третьих, как познаваемого и оцениваемого в неразрывном единстве объективных, рациональных и бессознательных, субъективных механизмов восприятия. В соответствии с таким представлением обсуждается вопрос адекватности и доказательности теоретического анализа исполнительского истолкования произведения в его отношении к авторскому замыслу. Проводится мысль о том, что исследовательская позиция в свою очередь является

9

© Малинковская А. В., 2020



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

интерпретацией. Следовательно, наряду с необходимостью согласовывать свои суждения и оценки с существующей научной парадигмой, методологией и актуальными аналитическими стратегиями исследователь-теоретик обладает субстанциональным правом на «субъективное пространство» в познании. Иными словами – на вдохновлённое непосредственным впечатлением проникновение в суть изучаемого, что не должно ставить под сомнение научную объективность, достоверность и доказательность его положений. Научно-художественная интерпретация феноменов исполнительского искусства, по мнению автора статьи, имманентна самой природе и сущности исследовательской, критической деятельности в этой области. Такая методологическая установка относится и к теоретическому анализу исполнительских трактовок музыкальных произведений.

**Ключевые слова:** Интерпретология, художественный феномен, музыкальное произведение, авторский замысел; исполнительская интерпретация, доказательность теоретического суждения.

**Благодарность:** Автор благодарит членов редакционной коллегии за ценные советы в процессе подготовки статьи к публикации.

**Для цитирования:** *Малинковская А. В.* Исполнительская интерпретация музыкального произведения как объект исследования: к вопросу о доказательности теоретического суждения // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2020. Т. 8. № 4. С. 9–28. DOI: 10.31862/2309-1428-2020-8-4-9-28.

DOI: 10.31862/2309-1428-2020-8-4-9-28

## MUSICAL PIECE INTERPRETATION BY PERFORMER AS AN OBJECT OF RESEARCH: TO THE QUESTION OF THE EVIDENCE OF A THEORETICAL JUDGMENT

**Augusta V. Malinkowskaya,**

The Gnesins Russian Academy of Music,  
Moscow, Russian Federation, 121069

**Abstract.** The article is devoted to a complex of actual problems of the modern theory of musical performance. The author focuses on the problem of scientific objectivity, reliability and evidence of the results of theoretical analysis of interpretation by performer. In the process of developing the topic, one of the key categories of interpretology is analyzed – “the author’s idea of a musical piece” and the range of postulates associated with it that are

well-established in theory and relate to the implementation of the composer's idea in performer's interpretation. The traditional ideas about the author's idea as a virtual-material phenomenon, fully recorded in the musical text and comprehended on its basis, are revised and supplemented. Thus, they provoke its understanding as "closed" in this space and as if stopped in time. This is contrasted with the vision of the author's idea, which is close to the ideas of the "The Poetics of the Open Work" by Umberto Eco. This refers to the consideration of the musical piece, first, as a dynamic artistic concept, embedded in the integral creative consciousness of the composer, the aesthetics and technologies of his art, as well as in the "texts of culture"; second, as open to continuous reinterpretations in its movement in historical time; third, as cognizable and evaluated in the indissoluble unity of objective, rational and unconscious, subjective mechanisms of perception. In accordance with this view, the question of the adequacy and evidence of the theoretical analysis of the performance interpretation of the musical piece in its relation to the author's intention is discussed. It is suggested that the research position, in turn, is an interpretation. Therefore, along with the need to align their judgments and assessments with the existing scientific paradigm, methodology, and current analytical strategies, the researcher-theorist has a substantial right to "subjective space" in knowledge. In other words, it is based on an insight inspired by a direct impression of what is being studied, which should not call into question the scientific objectivity, reliability and evidence of its provisions. Scientific and artistic interpretation of the phenomena of performing arts, according to the author of the article, is inherent in the very nature and essence of research and critical activity in this field. This methodological approach also applies to the theoretical analysis of performing interpretations of musical pieces.

**Keywords:** interpretology, artistic phenomenon, musical piece, author's idea; performing interpretation, evidence of theoretical judgment

**Acknowledgements:** The author is thankful to the Editorial Board for valuable advice and assistance in preparing the paper for publication.

**For citation:** Malinkowskaya A. V. Musical Piece Interpretation by Performer as an Object of Research: to the Question of the Evidence of a Theoretical Judgment. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2020, vol. 8, no. 4, pp. 9–28 (in Russian). DOI: 10.31862/23091428-2020-8-4-9-28.

### На подступах к теме...

Изучение исполнительства как области музыкознания активно развивалось примерно с середины XIX ве-

ка. Последовательно множились и соотносились между собой различные аспекты исполнительской теории – исторические, эстетико-философские, художественно-технологические,

психофизиологические, развивались методико-теоретические идеи, учения, концепции. В этом процессе перерабатывался огромный практический опыт искусства мастеров музыкального исполнительства и педагогики, музыкальной критики. Данная область знания постепенно обретала методологическую структурированность, системность. В отечественном исполнительском музыкознании советского периода это происходило в русле и под влиянием освоения марксистской диалектической теории такими исследователями как Б. В. Асафьев [1], Б. Л. Яворский [2], Г. М. Коган [3], С. Е. Фейнберг [4], А. Д. Алексеев [5], Л. А. Баренбойм [6], Г. М. Цыпин [7], Е. В. Гуренко [8], С. Х. Раппопорт [9] и др.

В ходе длительного исторического процесса сформировалась современная теория исполнительской интерпретации музыкального произведения. Эта многогранная область – интерпретология – включает целый ряд аспектов:

- семиотический (структура текста произведения, её специфика);
- герменевтический («истолковывающее понимание», раскрытие смысла музыкального текста сочинения);
- методологический (конкретизация подхода к изучению сочинения в контексте общих эстетических, художественно-аксиологических устремлений исследователей в те или иные культурно-исторические периоды, авторских, национальных стилей, художественных направлений и т. п., в контексте выбранных исследователем научных концепций);
- методико-теоретический, технологический (в том числе сравнительный анализ образцов интерпретаций музыкальных произведений).

Широкое распространение анализ исполнительских трактовок получил в практике музыкально-критической деятельности.

Методология, методико-технологические принципы, процедуры анализа исполнительской интерпретации в настоящее время основательно разработаны. Образцы такого рода анализов, выполненные в разных ракурсах, с разными исследовательскими установками, встречаются в работах многих авторов, занимающихся вопросами музыкального исполнительства. Стоит добавить, что анализы исполнительских интерпретаций, в частности сравнительные (им уделял большое внимание основатель отечественной теории пианизма Г. М. Коган [3]), – существенная составляющая исторических, теоретических дисциплин в музыкально-образовательном процессе. Их главной целью, заявленной или подразумеваемой, является, как правило, конкретное, «в материале», раскрытие и подтверждение тех или иных принципиальных теоретических положений, развиваемых авторами теоретических трудов, лекций, рецензий. С этой «сверхзадачей» анализа интерпретаций связана проблема, рассмотрению которой посвящается настоящая статья.

### «Требуется доказать...»

Проблема заключается в том, что в современном сообществе теоретиков исполнительства, а то и в среде искушённых читателей научных работ нередко возникает обсуждение самой возможности объективных, достоверных, доказуемых и доказательных суждений и обобщений,

сделанных на основе анализов интерпретаций. Порой острота этой проблемы граничит с сомнениями в самой научности той области исполнительской теории, о которой идёт речь в настоящей статье. Особую значимость приобретает параметр доказательности в диссертационных исследованиях, посвящённых исполнительско-педагогической тематике. Научная достоверность положений и выводов подтверждается в диссертациях педагогического профиля сочетанием эмпирических и теоретических методов – опытно-экспериментальной работой, специально организованной экспертной проверкой методик с количественной обработкой получаемых данных и т. п. Положительные итоги такой работы, возможность воспроизвести полученные результаты обоснованно полагаются подтверждающими достоверность теоретических построений и выводов.

Но могут ли и должны ли, в принципе, исследования исполнительских интерпретаций претендовать на *исчерпывающе объективную доказательность* анализов и сделанных на их основе умозаключений, касающихся фактов, явлений, процессов, субъектов и результатов исполнительского творчества? Или же следует принять во внимание, что абсолютизация объективности, недоверие к результатам, опирающимся не только на апробированные теоретические методы, но и на художественную интуицию, на субъективные понимание, чувствования и ощущения, противоречат методологической специфике истолкования исполнительской интерпретации. Её изучение, как и вообще методология

и методика познания творческих процессов, по определению сочетают в себе элементы научного и художественного подходов. Не потому ли исследователи в названной области отличаются особой «чувствительностью», уязвимостью по отношению к требованию «сто процентной» объективности получаемого знания и понимания, как бы всецело обусловленных свойствами объектов как таковых. Возможно ли вообще раскрытие этих свойств, обоснование адекватности результатов вне «жизненного пространства» для субъективных воззрений и представлений исследователя? Характеристика и оценка исполнительской интерпретации как художественного феномена в свою очередь является его интерпретацией – в философско-эстетической, теоретической форме, в другой языковой системе понимания-истолкования. Согласно герменевтической «философии понимания», это такой способ освоения реальности, в котором наряду с теоретическим осмыслением, существенную роль играют непосредственное переживание, конкретные виды практики, опыт и формы эстетического постижения. Отсюда *относительность понимания-истолкования* исполнительской интерпретации музыковедом является не недостатком, не свидетельством «паранаучности», но субстанциональным качеством данной области теории.

Один конкретный пример из личного опыта автора этих строк: обсуждение музыкантами вопросов, связанных с особенностями исполнения композиторами своих произведений. Нередко высказываются сомнения в возможности достоверно и доказательно обнаруживать в авторских

интерпретациях неповторимые, принципиальные отличия от интерпретации тех же произведений другими исполнителями. Аргументация скептиков такова: специфические качества, в том числе *большая художественная убедительность, истинность* авторского истолкования музыки – вопрос, целиком лежащий в плоскости индивидуальных, субъективных впечатлений музыкантов, в частности, теоретиков, изучающих, сравнивающих и оценивающих эти образцы. Разброс этих впечатлений и мнений столь велик, считают некоторые специалисты, что выстраивать научно убедительную теоретическую концепцию, связанную с феноменом авторской интерпретации, занятие неперспективное. Снова отметим, что этими аргументами нельзя пренебречь, например, в диссертационной работе. При этом узел таких сомнений может либо вообще заблокировать интенции исследователя, либо, вопреки сомнениям, побудить его к поискам путей обновления и обогащения традиционных, устоявшихся в исполнительской теории методологических стратегий. Имеются в виду такие стратегии, которые бы «сочетали несочетаемое», с одной стороны, основываясь на принципиальной относительности истолкований исполнительских интерпретаций, с другой стороны – отвечая требованиям достоверности.

Бесспорно в этом плане то, что поставленная проблема не может обсуждаться вне современной парадигмы музыкально-исполнительской теории с её фундаментальными исследовательскими установками и стратегиями. Интерпретология является в ней центральной, ключевой

областью, ибо восходит к проблематике отношений в известной со времён Б. В. Асафьева системе «композитор – исполнитель – слушатель».

Какие же положения исполнительской интерпретологии признаны на сегодняшний день её прочным фундаментом, обеспечивающим объективность и доказательность результатов анализа исполнительских интерпретаций?

Представить упомянутую выше парадигму целесообразно в виде концентрически расходящихся окружностей от центра, традиционно постулируемого в отечественной теории исполнительства как *воплощение исполнителем авторского замысла музыкального произведения*. Данная центральная категория генерировала целый спектр положений, представляющих закономерности, факторы, условия, технологии исполнительского воплощения авторского замысла. Диалектика отношений названных положений определяется понятием *единства* как «момента взаимного притяжения многих “одних” в процессе их взаимодействия и полагания в более сложное “одно”» [10, с. 210]. Таковы в *исполнительской интерпретации единства объективного* (то есть заложенного в авторской художественной концепции произведения) и *субъективного* (как её творчески индивидуального истолкования исполнителем); *формы и содержания; осознаваемого* (рационального) и *бессознательного* (иррационального), *художественного* и *технического* (искусства и мастерства, поэтики и технологий).

Приведённая парадигмальная конструкция видится, прежде всего,



как система постулатов философско-эстетического, собственно теоретического, психологического содержания. Она открывала и продолжает открывать достаточно богатые возможности анализа, обсуждения многочисленных фактов, явлений, процессов в практике исполнительства, позволяет выдвигать гипотезы и выстраивать концепции, формирующие проблемное поле исполнительского музыкального знания, стимулирует увеличение объёма научного знания. Тем самым в целом такая система стимулирует движение в этом, в значительной мере аксиоматически организованном пространстве.

Обеспечивает ли опора в исследованиях исполнительских интерпретаций на названные постулаты исчерпывающе полную достоверность и доказательность аналитически-обобщающих теоретических суждений? Или *относительная доказательность* последних объективно неизбежна, ибо она коренится в самой природе и структуре познания творческой деятельности?

**Авторский замысел и его исполнительское воплощение – параллельные реальности?**

В работах теоретиков исполнительства авторский замысел музыкального произведения чаще всего предстаёт как художественный концепт, в котором сложно сочетаются виртуальное (от лат. *virtualis* – возможное, не проявленное, потенциальное или мнимое, воображаемое [см. 10, с. 83–86]) и материальное начала. Звуковые структуры, рождающиеся в воображении композитора, материализуются и проявляются в нот-

ном тексте произведения, осознаваемого в качестве «продукта композиторского и объекта исполнительского творчества» [11, с. 7–8]. При этом нотный текст становится главным манифестантом авторского замысла: «нотный текст музыкального произведения является легитимным, единственным достоверным документом, фиксирующим индивидуальный авторский почерк, *замысел конкретного сочинения*», – утверждает авторитетный исследователь в области музыкальной интерпретологии М. Д. Корноухов [12, с. 5, курсив мой – А. М.]. Он подкрепляет это утверждение мнением М. М. Бахтина о том, что текст является исходной точкой всякого исследования [Там же, с. 5]. В представлении большинства музыкантов-практиков, исполнителей и педагогов отмеченная «двойственность» в произведении виртуального и материального обычно приводит, по наблюдениям автора настоящей статьи, к подсознательному, «по умолчанию», взаимному наложению понятий «авторский замысел» и «нотный текст музыкального произведения», а нередко к *сведению* первого ко второму. «Материальное» как предметное, *наглядное* в практике исполнительской работы при этом доминирует, в силу чего композиторский замысел мыслится как художественный феномен, завершённый в себе, пространственно замкнутый «раз и навсегда» в страницах нотного текста. Добавим к этому, что часто бытование многих сочинений сопровождается программными или ассоциативными расшифровками, открытыми самим композитором или созданными коллективным воображением профессионалов

и любителей. Тиражируемые и ко-чующие из поколения в поколение они нередко становятся вербальными клише, своего рода суррогатными замещениями авторского замысла, публикуемыми или изустными (иногда легендарного толка). Таковые, крайне привлекательные для массового сознания «манки» обладают скрытым свойством настраивать восприятие музыкального содержания произведения на статичное «пробывание» в ассоциативных внемузыкальных представлениях. Авторский замысел произведения, зафиксированный в нотном тексте и запечатлённый в массовом сознании, как бы останавливается во времени и пространстве, в темполокусе его создания.

Вынесенный в подзаголовок данного раздела вопрос: не являются ли авторский замысел и его преломление в описанных традиционных представлениях исполнителей и педагогов «параллельными реальностями», имеет непосредственное отношение как к проблеме *адекватности восприятия* произведения исполнителем, так и к адекватности суждений теоретиков исполнительства об интерпретации. Адекватное восприятие В. В. Медушевский видит «сложнейшим теоретическим конструктом, образуемым с помощью идеализирующей абстракции» [13, с. 143] и относящимся к культурной норме. «Адекватное восприятие, – развивает данную мысль учёный, – это идеал, эталон совершенного восприятия данного произведения, основывающийся на опыте всей художественной культуры. В соответствии восприятия этому опыту заключается *критерий адекватности*» [13, с. 143, курсив В. В. Медушевско-

го]. «Адекватное восприятие, – отмечается также, – это прочтение текста в свете музыкально-языковых, жанровых, стилистических и духовно-ценностных принципов культур» [Там же]. Как явствует из приведённых высказываний музыковеда, адекватность восприятия связывается в них исключительно с произведением («предметом адекватного восприятия может быть только произведение» [Там же, с. 142]. Однако примечательна оговорка автора цитируемой статьи о том, что «стремление... “разгадать” авторский замысел... оказывается некоторой гранью адекватного восприятия» [Там же, с. 142], то есть как бы стремится выйти за его пределы (?). Подобная постановка вопроса даёт основание вывести проблему восприятия, как исполнителя, так и анализирующего исполнение теоретика, за пределы *нотного текста единичного произведения*. Таким образом восприятие погружается в «тексты культур» и одновременно «обращается» к авторскому замыслу конкретного произведения как «резонирующему» целостной сфере, макрокосмосу творчества композитора со всей полнотой её смысловых обертонов.

Тогда между тремя рассматриваемыми объектами, относящимися к разным семиотическим системам, образуются внутренние виртуально-реальные пространства, *открытые* субъективным истолкованиям, «счастливой неопределённости развязок, дискретной непредсказуемости вариантов выбора, неподвластных необходимости, но та *возможность*, которую произведение *открывает*, является таковой в области определённого поля отношений» [14, с. 134–135].



Открытость текстов как условие их бытования, существования и развития культуры – актуальный предмет философских обсуждений. В дополнение к приведённому высказыванию У. Эко в его исследовании «Открытое произведение», в частности, высказыванию, основанному на его наблюдениях в области музыкального искусства, добавим ещё одно: «*произведение в движении*» представляет собой возможность множественного личного вмешательства, но не является аморфным призывом к вмешательству неразборчивому: это призыв... к направленному вмешательству, призыв свободно войти в мир который, однако, всегда является миром, желанным автору» [Там же, с. 135].

*Открытое произведение в движении* – не будет ли правильным отнести это определение к феномену авторского замысла? Последний изначально динамичен, протекает всегда как *процесс*, осуществляется ли он в работе композитора за инструментом – в поисках, отборе рождающихся вариантов интонационных структур или за рабочим столом, когда творческий процесс продолжается в динамике перевода слухо-образов в звуковые структуры, и далее на нотную бумагу. В дальнейшем, и после того, как сочинение закончено и опубликовано, авторский замысел как виртуально-материальный художественный концепт обретает в творческом сознании композитора *временную*, историческую динамику и обычно активно накапливает варианты внутренних преобразований. Его бытие продолжается в новых *временных* масштабах, равных, по существу, всей творческой жизни композитора: реально в аутоинтер-

претациях, если композитор занимается исполнением, нередко также в новых авторских редакциях, транскрипциях сочинений и т. п.

Представление авторского замысла, как открытого многим и разным интерпретациям, часто вступает в противоречие с тяготением массового слушателя, любителя к устоявшимся, «привычным» истолкованиям, которые легко «ложатся» на слух и память. Для профессионалов, исполнителей, педагогов, стремящихся проникнуть в авторский замысел и воспроизвести его художественно убедительно, как и для теоретиков, изучающих исполнительские интерпретации, важно противоположное: максимальная пластичность слухомышления, открытость восприятия разного рода интерпретаторским субъективным, иногда даже «неожиданным» вмешательствам, при условии, что они не выходят за пределы «желаемого композитором».

Таким образом, авторский замысел произведения как открытый, движущийся во времени и пространстве феномен существует в нерасторжимом единстве с процессом жизни и творчества композитора. Столь же живой и изменчивый, сопровождающийся непрерывными интенциями его «звукотворческой воли» (К.-А. Мартинсен), нередко внутренними противоречиями его идей, авторский замысел эволюционирует в ходе борьбы между достигнутым и новым, вбирает в себя и перерабатывает весь осознаваемый и бессознательный творческий опыт композитора, всё то, что было уже создано в мире его интонирующего сознания, и открытый тому, что ещё предстоит создать. Авторский замысел каждого

конкретного произведения – это своего рода элемент «голограммы» целостного художественного мира творца музыки, постижимый, соответственно, в условиях «мерцания» этой целостности в каждой «частице», в единстве континуального и дискретного факторов восприятия.

Продолжая рассмотрение временной и пространственной открытости авторского замысла его исполнительским прочтениям-истолкованиям и их теоретическим интерпретациям, выскажем одно гипотетическое соображение. Оно снова касается проблемы *адекватности восприятия* авторского замысла исполнителями в условиях воздействия на него неисчислимого в наше время количества звучащих в концертах или существующих в записях вариантов трактовок одних и тех же произведений. Некоторые из этих вариантов, художественно яркие и индивидуально неповторимые, конкретно и рельефно осознаются и запечатлеваются в памяти, другие же, не столь выдающиеся, более или менее традиционные, также откладываются в слуховом опыте, художественном тезаурусе, воздействуя, в основном, на бессознательном плане. Сказанное может проецироваться и на исполнительское восприятие композиторского творчества, стиля в целом. Со временем накапливаясь, наслаиваясь друг на друга такие «отпечатки» способны исподволь формировать в подсознании исполнителей, как и исследователей их творчества, интегрированные слухо-ментальные эталоны, некие паттерны, моделирующие восприятие музыкальных явлений, тем или иным образом влияющие на его адекватность. Таким образом порождаются характерные для определённых сти-

левых периодов новаторские художественные тенденции в исполнительском искусстве. Вместе с тем возникают и известные стереотипы и штампы в истолкованиях сочинений, в трактовках авторских замыслов, что влияет и на творческую работу исполнителей, педагогов, и на деятельность исследователей исполнительства.

Взаимосвязь форм со-бытия авторского замысла, исполнительской интерпретации и теоретического её истолкования в музыкальной культуре в процессе её развития подтверждает ключевое значение текста как «дискурсивного единства, обладающего многосмысловой структурой, которая способствует порождению новых смыслов» [10, с. 685]. При этом целесообразно говорить об особых *текстовых* (в широком смысле слова) *функциях*, и разделяющих, и объединяющих названные области художественного и научного творчества. Порождение в каждой из них новых смыслов диалектически сопряжено с происходящим со временем преобразованием, переосмыслением специфических для каждой из систем смысловой структуры: музыкально-языковой (в единстве её звуковой и знаковой форм), вербально-логической, что неизбежно влечёт утрату одних и обретение других субстанциональных свойств каждой. Добавим к этому, что в каждой из упомянутых «параллельных реальностей» и «пространств взаимопревращений» наблюдаемы разные уровни (страты) интенсивности проявления качественного своеобразия, с чем также связаны проблемы адекватности отражения одних в других.

Важным фактором в изучении проблемы адекватности восприятия,

процессов порождения новых смыслов в обсуждаемых «текстовых пространствах» является движение во времени тех или иных произведений, творчества композиторов в целом («время и общество» у Эко), искусства конкретных исполнителей в ходе художественного переосмысления ими своих интерпретаций. Подобное переосмысление иногда ведёт к существенной их трансформации и, как следствие, развитию исполнительской интерпретологии. Адекватность исполнительской *интерпретации* авторскому замыслу предстаёт как понятие динамическое, как способность (потенциал) *движения интерпретации во времени, и не только в индивидуальном хронотопе творческой жизни одного исполнителя*. Способность той или иной конкретной интерпретации текста произведения вступать в диалогические взаимоотношения со множеством различных интерпретаторских различий, трансформаций, переосмыслений, нередко противоречивых, потенциал длительного существования в условиях непрерывного обновления – вот что, на наш взгляд, отвечает критериям достоверности и доказательности верности исполнительского истолкования авторскому замыслу.

**Три уровня приближения  
исполнителя к авторскому замыслу:  
правильная, верная, истинная  
интерпретации**

Предложенная на рассмотрение читателям триадность исходит из практики критических оценок исполнительских интерпретаций в прошлом и современности, из практики,

в том числе, педагогических суждений, в которых особое значение имеет данное разграничение. В отзывах об исполнительских интерпретациях часто фигурируют слова о *правильности* прочтения исполнителем сочинения, о *верности* исполнения авторскому замыслу, авторскому стилю, об *истине интерпретации*... Попробуем теоретически истолковать эти эмпирические подходы и определения.

Логично соотнести критерии правильности исполнения с тем, что в наибольшей степени поддаётся рассмотрению в материальных – «исчисляемых» и «измеряемых» – параметрах, то есть, прежде всего, в соотношении с нотным текстом произведения, с точностью, полнотой, объективностью его прочтения исполнителем. Напомним известный постулат, приведённый в начале статьи: *убедительность исполнительской интерпретации определяется полнотой и глубиной раскрытия в ней композиторского замысла, зафиксированного в нотном тексте музыкального произведения*. Такое представление пути к раскрытию *авторского замысла* подкрепляется и историческим развитием нотации: совершенствующейся системой знаковой фиксации звучания музыки, всё более подробным оснащением текста разного вида авторскими комментариями, развитием текстологической науки и редакторской практики, чему, в частности, способствовало академическое направление в исполнительстве. Плодотворное стремление дать в руки исполнителю своего рода «путеводитель», фокусирующий внимание на деталях текста, побуждающий всматриваться и вслушиваться

в них, одновременно ограничивало исполнительские вольности в его прочтении.

В качестве главного условия *правильного* понимания композиторского замысла выступает, таким образом, следование *правилам* прочтения-расшифровки нотного текста в широком контексте историко-стилевого развития музыкального искусства, методико-теоретических учений, во множестве индивидуальных точек зрения на сей предмет выдающихся авторитетов, исполнителей-педагогов.

Альтернативы этому исконному и незыблемому постулату, по всеобщему убеждению, нет и не может быть. Однако представляется, что есть смысл в некоторых дополняющих его соображениях.

Одно из них – опасность понимания *точности* прочтения текста как движения только по его поверхностному, знаково-графическому слою. В массовой практике исполнительства и педагогики правильность прочтения текста нередко исчерпывается следованием именно его «букве», то есть ограничивается возможной акустической и «грамматической» точностью воспроизведения самих графических знаков и различных вербальных дополнений. Такое «прочтение» неизбежно ведёт к так называемой «игре с оттенками» – без осмысления внутренних содержательных стимулов, эти оттенки породивших, без углубления в смыслопорождающие слои музыкального текста.

Правильность исполнения такого рода нетрудно проверить и оценить в звуковой реализации. Подобное «звукотворчество» сродни раскрашиванию готовых рисунков,

в нём отсутствуют внутреннее интонационное целеустремление и напряжение, сопутствующие процессу переживания и понимания-истолкования музыкальных смыслов, зашифрованных в графических символах. Тем самым оно лишено энергетики процессуального смыслотворчества и порождаемой этим *тоно-процессуальной* энергетики. Подобную псевдоточность, то есть буквалистское скольжение по слою обозначений без участия творческого индивидуального начала, критикует К.-А. Мартинсен в своей знаменитой книге, вышедшей в свет в 1930-м году. Автор противопоставляет ей характеристику подлинной точности, свойственной «звукотворческой воле», определяемой им в терминах «статическая», «классическая». Внешняя сторона этого типа прочтения произведения, отмечает Мартинсен, «постоянно принимается за идеал “правильной”, настоящей, точной фортепианной педагогики ... воспитание и обучение преобладающего большинства учащихся и любителей музыки ведётся, исходя из установки на этот чисто внешне воспринятый идеал!» [15, с. 95]. На самом же деле подлинная суть («демония») классической звукотворческой воли – «в воле к познанию художественного произведения, вплоть до тончайших и мельчайших волокон его строения ... к **воссозданию художественного произведения из всех этих частиц** [выделено Мартинсеном. – А. М.], но так, чтобы и мельчайшая из них не затерялась» [Там же, с. 96]. **«Подлинная** статическая звукотворческая воля... живёт жизнью художественного произведения во всех мельчайших подробностях **творческого про-**

цесса его возникновения. Она вносит необычайную напряжённость, которая и в момент исполнительского творчества вибрирует в каждой мельчайшей детали с такой же интенсивностью, с какой вибрировала душа композитора во время творческого акта» [Там же, с. 98].

Другой аспект *правильного* исполнения уже рассматривался в начальном разделе статьи. Речь шла о том, что «документальная достоверность и легитимность» нотного текста музыкального произведения способны провоцировать исполнителей и некоторых исследователей на неосознаваемое смысло-содержательное *отождествление* авторского замысла и нотного текста музыкального произведения или *сведение* первого ко второму. Закономерно, что таким свойством обладает именно «буквально» точное прочтение. Такое прочтение становится препятствием для выходов исполнителя в «открытые пространства» понимания-истолкования авторской художественной концепции, для творческого искания и обретения в интерпретациях новых смыслов, не противоречащих «желанию авторов». В отличие от него подлинная *правильность прочтения*, ориентированная на вышеописанный автором «Индивидуальной фортепианной техники» процесс, не препятствует прочтению и пониманию текста музыкального произведения как «открытого» для творческого осмысления. Именно такую *правильность* правомерно считать *первым, исходным уровнем адекватности восприятия, понимания и истолкования исполнителем авторского текста произведения, доказуемым на основе его звучащего аналога*

*– исполнительского текста.*

И всё же, рискнем это отметить, остаётся в силе одна особенность *преимущественно правильного* исполнения – его «привязанность» к каждому конкретному сочинению (что подразумевается в цитированных высказываниях Мартинсена): некая «плоскостность» трактовки, отсутствие в ней ощущения объёмности, широты мышления, свойственной исполнителям, имеющим богатый опыт интерпретаций других сочинений автора. Понятно, что критерии адекватности исполнения авторскому замыслу здесь подвержены значительному разбросу в суждениях, оценках, доказательствах. Однако многим опытным профессионалам, особенно педагогам, постоянно находящимся в условиях необходимости определения художественной ценности исполнения, удаётся уловить зыбкую грань между внешней, формально *правильной* игрой и исполнением, внутренне тяготеющим, *устремлённым* к *правильности* художественной. Вспомним мысль Г. Г. Нейгауза о разнице в игре пианиста, знающего одну-две сонаты Бетховена, от игры того, в чьём репертуаре двадцать сонат Бетховена.

Думается, что как раз на этой грани и возникает проблема раскрытия сущности того, что можно назвать *верностью* исполнительской интерпретации авторскому замыслу, хотя граница между ними не может быть чётко, однозначно определена и прочерчена.

Один из наблюдаемых, доступных анализу и обобщению признаков *верности* интерпретатора авторскому замыслу – сложное сочетание в исполнении *точности прочтения*

текста со *свободой* его истолкования. Накопленный интерпретатором тезаурус, опыт творческого общения с миром композитора, с большей частью его творений в разных жанрах (в частности с сочинениями с текстом – вокальными, хоровыми и т. д.) переводит исполнительское понимание-истолкование с уровня правильности воспроизведения конкретного, единичного текста произведения на уровень верности индивидуально творческого его прочтения-истолкования (воплощения). При таком прочтении раскрываются и самобытность стиля и творческого метода автора, и индивидуальность интерпретатора. В этом случае речь может идти о *диалоге* между ними, который ведётся если не на равных, то с настойчивым стремлением исполнителя приблизиться к пониманию-чувству не только внешних обстоятельств создания композитором произведения, но к отражённым в нём внутренним свойствам его человеческого и художнического «я».

22

Благодаря владению вариантными формами истолкования музыки исполнитель входит в диалог с автором, а не просто находится в потоке его сознания. Диалогическое общение с композитором определённым образом реконструирует авторский замысел. Оно находит выражение не только в интонировании, но также в логически-вербализованной форме (что особенно важно для педагога), подкрепляемой знанием обстоятельств создания сочинения, авторских комментариев в тексте, являющихся весьма важным компонентом диалога с ним, изучением редакций – авторских и других музыкантов, прочими многочисленными све-

дениями, черпаемыми из разных источников. В представлении, слухомышлении исполнителя формируется некий динамичный и пластичный интегративный паттерн, «матрица-аналог» авторского оригинала, с которым творческая работа интерпретатора может продолжаться неограниченное время. Данная «матрица» авторского текста является открытой для её актуализации в каждом новом исполнительском акте, в концертных представлениях, в записях. По сути, она является основой *вариантной множественности интерпретаций именно авторского замысла (а не только авторского текста произведения) в его динамической процессуальной сущности*.

Отнюдь не является парадоксальным то, что в *верной* автору интерпретации сильнее, явственнее выступает субъективное начало исполнителя, «вторгающегося» в пространство авторского замысла. Так отличается подстрочник иностранного поэтического текста от талантливой или конгениальной перевода его на родной язык. Упомянутая выше «объёмность» художественного обобщения в интерпретации конкретного произведения духа и стиля творчества композитора создаётся способностью исполнителя проникать сквозь нотный текст в подтекстовый, глубинный слой смыслов музыки. «Резонирующие» нотному тексту *правильность и верность* тогда движутся рука об руку. Исполнитель, проходя через горнило сомнений, причастный авторским идеям, образам и чувствам, уже не боится преодолеть «заземляющее притяжение» текста.

Сложность выявления в исполнительской интерпретации этого ка-



чества, как и теоретического оформления субъективных чувствований исследователя, не делает его существование мнимым, иллюзорным. Есть ещё немаловажный признак того, что интерпретатор находится на уровне *верности авторскому замыслу*. Это определяется тем, что трактовка исполнителем сочинения не останавливается в своём развитии, а изменяется, нередко от исполнения к исполнению, либо трансформируется в течение определённого времени жизни сочинения в репертуаре артиста (часто – и то, и другое). Бывает (это уже реже), что исполнитель, как например Г. Гульд, может *единовременно* записать несколько вариантов интерпретации, достаточно различающихся между собой.

Особый слой и интерпретационный ресурс заключён в изучении авторских указаний в тексте: нормативных обозначений, собственных изобретённых композитором указаний, комментариев, ремарок и т. д. Этот слой смыслов непосредственно обращён к исполнителям, призывает их к диалогу. Стоит обратить внимание на то, что авторские указания – своеобразный путеводитель для исполнителя, где рука композитора готова пожать руку интерпретатору.

Верность автору достигается, вырабатывается исполнителем в процессе аналитического углубления в сочинение, постоянного соотношения, как в герменевтическом круге, частных и целого. Большое значение имеет тренировка представления формы произведения в двух тесно сопряжённых сторонах её целостности – процессуальной и «окристаллизованной». Развивая в своём мышлении качества процессуальности, ис-

полнитель вживается в творческий процесс композитора, в его сознании формируется некий интонационный аналог работы композитора. Это существенно в силу того, что названное свойство мышления у *осуществляющего свой замысел* композитора развито сильнее (чем у большей части исполнителей, не имеющих опыта сочинения музыки) и обусловлено специфической для него поисковой, эвристической «нагрузкой», интенсивностью процесса рождения, отбора, развития, формирования отношений звуковых комплексов.

Соответственно единству в формообразовании динамико-процессуальных и архитектурных, «кристаллизующих» (по Асафьеву) факторов, симультанный звуковой образ произведения также отличается у композитора большей целостностью, о чём неоднократно высказывались сами творцы музыки. Данный факт можно объяснить тем, что в процессе сочинения в бессознательном плане мышления композитора происходит некое «уплотнение» (концентрация) и углубление музыкального контента. За счёт «наложения» перебираемых вариантов внутреннее содержательное пространство сочинения приобретает особую объёмность и «весомость», а творческий процесс – особую художественную и психологическую, актуальную напряжённость. Очень важно слушание-анализ авторских исполнений изучаемого и других сочинений – это путь не только анализа, но и суггестивного, сверхсознательного впитывания особенностей стиля композитора. Можно поспорить с музыкантами, осуждающими копирование авторских интерпретаций, оно

полезно, разумеется, как рабочий процесс. Такая работа подобна копированию художниками полотен других авторов. У исполнителя она связана не только с анализом произведения, но и с упомянутым суггестивным встраиванием интерпретатора во внутреннее пространство авторского замысла. Отсюда можно перекинуть мост к проблемам, наиболее сложным и дискуссионным – определению критериев адекватности, художественной ценности и жизнеспособности исполнительской интерпретации и достоверности, доказательности теоретического суждения с позиции их *истинности*.

Не следует ли искать *истину интерпретации* в глубинах её зарождения, а далее в последующей её жизни с различными перипетиями развития, то есть в *авторской интерпретации*? *Истинность* последней – её субстанциональное свойство. Это феномен, где в изначальном генетическом единстве выступают авторский замысел и открытость его исполнительских воплощений, где естественным образом, наиболее полно и достоверно, проявляется субъектно-объектное единство звукотворческой воли творца и претворяющего её исполнителя. Закономерность вариантной множественности исполнительских претворений авторского замысла обусловлена самой творческой «экзистенцией» автора-интерпретатора с его неоспоримым правом *Jus abutendi* (правом распоряжаться). Диалогическая природа интерпретации проявляет себя во внутреннем диалоге творца, в его художественной рефлексии. При этом *правильное и верное*, объединяясь, восходят к *истинному* не пря-

мым путём, не без препятствий и парадоксов, например, когда закреплённая в авторском нотном тексте *правильность* явно нарушается, уступая место новой правильности в авторском исполнении.

Можно ли ожидать такого рода истинной интерпретации от других исполнителей, будь то даже композиторы, посвящённые в искусство и ремесло создания музыки? Исторический процесс развития исполнительского искусства даёт относительно немного примеров максимального приближения ряда исполнителей к этому творческому Олимпу, примеров «богоравных», посвящённых... Какие же признаки искусства интерпретатора указывают на достижение им или на близость его к высшему пределу истины и неотъемлемой от неё свободы?

К этому может привести исполнителя *верность* композитору, пронесённая практически через всю творческую жизнь, растущая из осознанного и бессознательно ощущаемого архетипического «избирательного сродства» с ним, его личностью, мировоззрением, мировосприятием и мироощущением, духовно-душевым складом, порой даже психотипом. Подобного рода *перевоплощение* исполнителя в автора музыки даёт ему интерпретаторскую свободу, сродни той, какая «по праву рождения» принадлежит композитору, позволяющую вторгаться во внутреннее пространство его сознания и ощущать его незримое содействие. Иногда это достигается реальным сотрудничеством композитора с исполнителем, избранным автором музыки (нередко ему посвящаются сочинения), в совместной творческой работе

по созданию интерпретации, когда музыкальные смыслы, интонационная энергетика непосредственно передаются из сознания в сознание, из рук в руки. Интерпретатор при этом может проникнуть во внутренние творческие «резервуары» композитора, открыть то, чего автор «не подозревал» в своей музыке». В других случаях «избирательное сродство» ощущается интерпретатором через время и пространство, через барьеры национальных культур и традиций, впитывая в себя не только индивидуальность автора, но также духовные силы эпохи, её стиль, интегрирующий творческие достижения современников избранного композитора в качестве художественного контекста и интертекстуальной информации соответствующего хронотопа.

### В заключение...

Понятно, что адекватность восприятия и степень достоверности суждения и оценки отдельной интерпретации, искусства интерпретатора в целом отличаются огромным разбросом, в зависимости от статуса судящего – любитель он или профессионал, от профессиональной специализации, профиля (композитор, исполнитель и педагог, критик, исследователь, в том числе теоретик в области исполнительства). У каждой из названных категорий к тому же преобладает определённая критико-оценочная ориентация, свой предмет внимания. Нельзя не учитывать и то обстоятельство, что не всякая музыка обладает таким художественным потенциалом и ценностью, что предполагает вариантную множественность достоверных суждений и оце-

нок, соотносимых с вариантной множественностью интерпретаций. Наконец, в суждения, оценочные критерии вносят существенные коррективы исторический этап, художественно-стилевые, культурно-социальные реалии, направления, тенденции, которые с ходом исторического процесса непрерывно трансформируются в своём движении. (Достаточно сравнить исполнительскую критику, к примеру, рубежа XIX–XX веков с рецензиями наших дней...). Это касается и подходов исследователей, хотя в их анализах, обобщённых характеристиках и оценках наличествует вектор общезначимых, принятых в научном сообществе в качестве нормативных, специальных теоретических, аксиологических, эстетических и прочих факторов, регулирующих в той или иной степени отношения внешних и внутренних, субъективных позиций исследователя.

Одним из выводов предпринятого нами эссе, посвящённого проблеме достоверности и доказательности теоретического анализа и оценки исполнительской интерпретации, может быть вывод о необходимости для исследователя сочетания, взаимопроникновения многих свойств, способностей, компетенций. С одной стороны, это профессиональная оснащённость эксперта в области истории и теории исполнительства, отточенность аналитических технологий, мастерства, концептуальная основа общих и частных научно-логических построений, обоснований, с другой стороны – непосредственность восприятия, стимулируемая и питаемая живым художественным воображением, талантом исследователя, его

интуицией. Суждения теоретика о *правильности, верности исполнительской интерпретации* (в том плане, в каком они рассматриваются в данной работе) могут быть достоверны и убедительны в условиях, изложенных выше. Восхождение исследователя к уровню раскрытия и доказательства *истинности интерпретации* сродни его конгениальности и автору музыки, и исполнителю. Подобные образцы можно увидеть прежде всего в критических статьях, письмах композиторов, посвящённых своим братьям, вспомним слова Р. Шумана: «Быть может, только гений понимает гения до конца» [16, с. 13]. И это не преувеличение!

Таким образом, ***есть основания говорить о научно-художественной природе и сущности аналитических, оценочных суждений***

***теоретиков исполнительства.***

И всё же доказательство истинности отдельно взятой интерпретации (тем более истинности воплощения интерпретатором искусства композитора, его стиля, духа его творчества) одному выносящему суждение исследователю, пусть сверхпроницательному, обладающему мощным даром слухо-мыслительного перевоплощения, вряд ли доступно. Суть проблемы в целом видится в том, что она принципиально открыта Времени, культурно-историческому движению коллективного мыслетворчества в изучаемой области, имеет диалогическую и динамичную природу. Непрерывные переосмысления и переоценки – способ существования адекватности восприятия и доказательности истинности интерпретации, как и самой истины.

**БИБЛИОГРАФИЯ**

1. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е. Л.: Музыка, 1971. Кн. 1 и 2. 376 с.
2. *Яворский Б. Л.* Статьи. Воспоминания. Переписка. Ред.-сост. И. С. Рабинович. Общ. ред. Д. Шостакович. Т. 1. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Советский композитор, 1972. 711 с.
3. *Коган Г. М.* Музыкальное исполнительство и его проблемы // Коган Г. М. Избранные статьи. Вып. 2. М.: Советский композитор, 1972. С. 5–29.
4. *Фейнберг С. Е.* Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1965. 516 с.
5. *Алексеев А. Д.* Из истории фортепианной педагогики. Хрестоматия. М.: Классика–XXI, 2013. 176 с.
6. *Баренбойм Л. А.* Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Л.: Музыка, 1974. 336 с.
7. *Цытин Г. М.* Музыкант и его работа. Проблемы психологии творчества. Книга 1. М.: Советский композитор, 1988. 384 с.
8. *Гуренко Е. В.* Проблемы художественной интерпретации (Философский анализ). Новосибирск: Наука, 1982. 256 с.
9. *Раппопорт С. Х.* О вариантной множественности исполнительства // Музыкальное исполнительство. Вып. 7. / сост. и общ. ред. Г. Я. Эдельмана. М.: Музыка, 1972. С. 3–46.
10. *Пивоваров Д. В.* Отражение // Современный философский словарь. Екатеринбург: Деловая книга; М.: Академический проект, 2015. С. 467–470.
11. *Корыхалова Н. П.* Интерпретация музыки. Л.: Музыка, 1979. 206 с.
12. *Корноухов М. Д.* Феномен исполнительской интерпретации в музыкально-педагогическом образовании: Монография. Великий Новгород: Кириллица, 2011. 300 с.

13. Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие» // Восприятие музыки: Сб. статей / ред.-сост. В. Н. Максимов. М.: Музыка, 1980. С. 141–155.
14. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределённость в современной поэтике. М.: АСТ, 2018. 512 с.
15. Мартинсен К.-А. Индивидуальная фортепианная техника. М.: Музыка, 1966. 220 с.
16. Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов (1850) // Истинные правила для тех, кто старается быть основательным музыкантом, или наставление любителям и особенно знатокам для пользы в учении и во услаждение души / сост. и послесловие М. Мищенко. Санкт-Петербург: «Северный олень», 1996. С. 3–15.

*Поступила 08.10.2020; принята к публикации 02.11.2020.*

*Об авторе:*

**Малинковская Августа Викторовна**, профессор кафедры педагогики и методики Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных» (ул. Поварская, д. 30–36, Москва, Российская Федерация, 121069), доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения, профессор, malinkowskaya.avgusta@yandex.ru

*Автором прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.*

## REFERENCES

1. Asafiev B. V. *Muzykal'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).
2. Yavorsky B. L. *Articles. Memories. Correspondence*. Ed.-comp. by I. S. Rabinovich. General ed. by D. Shostakovich. Vol. 1. 2<sup>nd</sup> ed., revised and enlarged. Moscow: Sovetsky kompozitor Publ., 1972. 711 p. (in Russian).
3. Kogan G. M. *Muzykal'noe ispolnitel'stvo i ego problemy* [Musical Performance and Its Problems]. *Kogan G. M. Selected Articles. Issue 2*. Moscow: Sovetsky kompozitor Publ., 1972, pp. 5–29 (in Russian).
4. Feinberg S. E. *Pianizm kak iskusstvo* [Pianism as Art]. Moscow: Muzyka Publ., 1965. 516 p. (in Russian).
5. Alekseev A. D. *Iz istorii fortepiannoj pedagogiki* [From the History of Piano Pedagogy]. Chrestomathy. Moscow: Klassika–XXI Publ., 2013. 176 p. (in Russian).
6. Barenboim L. A. *Voprosy fortepiannoj pedagogiki i ispolnitel'stva* [Questions of Piano Pedagogy and Performance]. Leningrad: Muzyka Publ., 1974. 336 p. (in Russian).
7. Tsylin G. M. *Muzykant i ego rabota. Problemy psikhologii tvorchestva* [The Musician and His Work. Problems of Psychology of Creativity]. Book 1. Moscow: Sovetskij kompozitor Publ., 1988. 384 p. (in Russian).
8. Gurenko E. V. *Problemy khudozhestvennoj interpretatsii (Filosofskij analiz)* [Problems of Artistic Interpretation (Philosophical Analysis)]. Novosibirsk: Nauka Publ., 1982. 256 p. (in Russian).
9. Rappoport S. H. O variantnoj mnozhestvennosti ispolnitel'stva [On the Variant Multiplicity of Performance]. *Muzykal'noe ispolnitel'stvo* [Musical Performance]. Issue 7. Comp. and general ed. by G. Ya. Edelman. Moscow: Muzyka Publ., 1972, pp. 3–46 (in Russian).

10. Pivovarov D. V. Otrazhenie [Reflection]. *Sovremennyy filosofsky slovar'* [Modern Philosophical Dictionary]. Ekaterinburg: Delovaya kniga Publ.; Moscow: Akademicheskyy proekt Publ., 2015, pp. 467–470 (in Russian).
11. Korykhalova N. P. *Interpretatsiya muzyki* [Interpretation of Music]. Leningrad: Muzyka Publ., 1979. 206 p. (in Russian).
12. Kornoukhov M. D. *Fenomen ispolnitel'skoj interpretatsii v muzykal'no-pedagogicheskom obrazovanii* [The Phenomenon of Performing Interpretation in Music and Pedagogical Education]. Monograph. Veliky Novgorod: Kirillitsa Publ., 2011. 300 p. (in Russian).
13. Medushevsky V. V. O soderzhanii ponyatiya «adekvatnoe vospriyatie» [On the Content of the Concept of “Adequate Perception”]. *Vospriyatie muzyki* [Perception of Music]. Collection of articles. Ed. and comp. by V. N. Maksimov. Moscow: Muzyka Publ., 1980, pp. 141–155 (in Russian).
14. Eco U. *Otkrytoe proizvedenie. Forma i neopredelyonnost' v sovremennoj poetike* [An Open Work. Form and Uncertainty in Modern Poetics]. Moscow: AST Publ., 2018. 512 p. (in Russian).
15. Martinsen K.-A. *Individual'naya fortepiannaya tekhnika* [Individual Piano Technique]. Moscow: Muzyka Publ., 1966, 220 p. (in Russian).
16. Schumann R. Zhiznennyye pravila dlya muzykantov (1850) [Life Rules for Musicians (1850)]. *Istinnyye pravila dlya tekhn, kto staraetsya byt' osnovatel'nym muzykantom, ili nastavlenie lyubitelyam i osobenno znatokam dlya pol'zy v uchenii i vo uslazhdenie dushi* [True Rules for Those Who Try to Be a Thorough Musician, or Instruction to Amateurs and Especially Connoisseurs for the Benefit of Teaching and for the Delight of the Soul] Comp. and an afterword by M. Mishchenko. Saint-Petersburg: Severnyj olen' Publ., 1996, pp. 3–15 (in Russian).

*Submitted 08.10.2020; revised 02.11.2020.*

*About the author:*

28

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

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