

К ВОПРОСУ О ВИЗУАЛИЗАЦИИ СИМУЛЬТАННОГО ОБРАЗА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК СПОСОБЕ РАЗВИТИЯ ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ

А. Н. Плесконосов,

Детская школа искусств № 8 городского округа Балашиха,
г. Балашиха, Российская Федерация, 143983

Аннотация. Статья посвящена обсуждению визуального способа изучения музыкальной формы – универсальной графической модели. Данный способ базируется на феномене восприятия и понятии «симультанный образ музыкального произведения». В авторском подходе он воплощён в графической схеме и создаётся для каждого произведения на основе мнемотехники – инструмента развития памяти «окно мнемониста». Для моделирования процесса визуализации симультанного образа использованы схемы житийных икон, в которых средник с клеймами верхнего поля, боковых полей и нижнего поля, по сути, и являются единовременным «свёрнутым» образом жития святого. Уровневая дифференциация графической модели позволяет воспринимать такой симультанный образ как совокупность музыкального содержания и формы – не только «элементарной» музыкальной структуры, состоящей из двух или трёх небольших частей, но и развёрнутых многочастных произведений. Технология создания схемы-образа применима как в начальных классах музыкальной школы, так и в профессиональной деятельности музыкантов – исполнителей, педагогов, композиторов. Обучение восприятию и чтению такого образа с первого класса способствует произвольному усвоению музыкальной формы, а также развитию важной музыкальной способности, которую Н. А. Римский-Корсаков называл «архитектоническим слухом».

Ключевые слова: восприятие музыки, музыкальная форма, симультанный образ, сукцессивный процесс, окно мнемониста, структурирование ощущений, визуализация в обучении музыке, музыкальное образование.

Благодарности: данная статья выполнена в рамках диссертационного исследования, проводимого на кафедре педагогики и методики в аспирантуре РАМ им. Гнесиных. Выражаю признательность преподавателям, определившим

© Плесконосов А. Н., 2021



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

направление моего исследования: доктору педагогических наук, профессору Малинковской А. В., моему научному руководителю – доктору педагогических наук, профессору Рякиной О. Р. Благодарю доктора искусствоведения, профессора Науменко Т. И.; заведующего кафедрой педагогики и методики доцента Алеева В. В. Особая признательность доктору педагогических и психологических наук, профессору Института изящных искусств МПГУ Тороповой А. В. за личный вклад в подготовку статьи к публикации.

Для цитирования: Плесконосов А. Н. К вопросу о визуализации симультанного образа музыкального произведения как способе развития восприятия музыкальных форм // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2021. Т. 9. № 1. С. 60–72. DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-1-60-72.

DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-1-60-72

TO THE QUESTION OF VISUALIZING A SIMULTANEOUS IMAGE OF A MUSICAL PIECE AS A METHOD OF DEVELOPING PERCEPTION OF MUSICAL FORMS

Aleksei N. Pleskonosov,

Children's School of Art No. 8 in Balashikha,
Balashikha, Russian Federation, 143983

Abstract. This article is devoted to discussion of visual method of learning musical form – the universal graphical model. This method is based on the perception phenomenon and the concept of “a simultaneous vision of a musical piece”. In the author’s approach, this method is realized as a graphical scheme and is being created for each piece on the basis of mnemonic, using a device for developing memory “mnemonic window”. The process of visualization of simultaneous image uses model of religious icon in which the central image of a saint and small images around it basically are a simultaneous or “compressed” representation of saint’s life. Multilevel differentiation of a graphical model allows saving simultaneous image as a summation of musical content and form – not only elementary musical structure consisting of two or three small parts but large complex works as well. The technology of creation of simultaneous image can be used both during first years of musical education and professional practice of performing musicians, teachers, and composers. The training of perception of simultaneous image since the beginning of musical education promotes arbitrary learning of musical form, development of a very important musical ability which was called “architectonic hearing” by N. A. Rimsky-Korsakov.

Keywords: perception of music, musical form, simultaneous image, successive process, mnemonic window, structuring senses, multilevel differentiation, visualization in music teaching, music education.

Acknowledgments: this article was written as part of thesis research carried out at the Department of Pedagogy and Methods in the postgraduate study of the Gnesin Russian Academy of Music (RAM). I express my gratitude to lecturers of RAM who helped with the direction of my research – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor A. V. Malinkowskaya, my thesis advisor – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor O. R. Ryakina. I thank Doctor of Art History, Professor T. I. Naumenko; Head of the Department of Pedagogy and Methodology, Associate Professor V. V. Aleev. Special thanks to Doctor of Pedagogical and Psychological Sciences, Professor of Institute of Fine Arts at MPGU A. V. Toropova for personal contribution to the preparation of the article for publication.

For citation: Pleskonosov A. N. To the Question of Visualizing a Simultaneous Image of a Musical Piece as a Method of Developing Perception of Musical Forms. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2021. vol. 9, no. 1, pp. 60–72 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-1-60-72.

Введение в проблему

Изучая научную и методическую литературу в поисках рекомендаций по воспитанию чувства формы музыкального произведения и развитию её восприятия в процессе обучения, мы постоянно сталкивались с рассуждениями музыкантов о симультанном образе, однако чёткого определения – что это такое и как этот образ создаётся, найти не удалось. Вот что можно прочесть у С. И. Савшинского: «Выдающиеся музыканты... определяют парадоксальное переживание целого как созерцание “общего образа произведения” или как “синтезирующее резюме”» [1, с. 169] – то есть «краткий вывод» относительно сочинённого или выученного и сыгранного произведения.

О том, что у музыкантов есть такое видение музыки, известно давно. Б. М. Теплов приводит слова В. А. Моцарта о том, как композитор представлял своё произведение: «Теперь я обзираю его духовно одним взглядом как прекрасную картину или красивого

человека и слышу его в воображении вовсе не одно за другим, как это будет звучать потом, а как бы всё сразу. Вот это – пиршество! Всё это найти и сделать – это протекает у меня как в прекрасном, глубоком сне; но самое лучшее – выслушивать всё сразу» [2, с. 71].

Сам Б. М. Теплов тоже не проясняет этот вопрос настолько, чтобы сделать его доступным ученикам или преподавателям музыкальной школы. Он пишет: «В идеале мы имеем чудесную способность Моцарта созерцать создаваемое им произведение всё сразу. В хорошем расположении духа он сочиняет “в голове”, мысли его текут потоком, те из них, которые ему нравятся, он, напевая про себя, старается удержать, и в результате этой напряжённой работы у него складывается произведение» [Там же, с. 72].

Для определения этой единовременной картины последовательно разворачивающегося произведения учёный пользуется термином: «симультанный образ сукцессивного процесса музыкального звучания» [Там же].

Прояснение понятия «симультианный образ произведения»

Целью нашего исследования явился поиск методических приёмов, применимых для развития восприятия формы музыкальных произведений. Воспитание чувства музыкальной формы мы связываем с понятием «симультианный образ». Значимость этого понятия заключается в том, что при его использовании возможно представить картину музыкального произведения целиком, «свёрнуто», что важно для удержания её как в воображении композитора, так и в памяти музыканта-исполнителя. Однако термин «симультианный образ» нуждается в прояснении. Поэтому мы и попытались разобраться в этом вопросе прежде всего для себя, как для музыканта-педагога, и, конечно, сделать его понимание доступным для широкой педагогической аудитории.

Вот что можно узнать о сукцессивном и симультианном восприятии из доступных источников:

«Сукцессивный способ восприятия» — это последовательное постижение информации, пошаговое, сначала одно, потом второе и только потом — третье. Этот тип восприятия растянут во времени. Именно такой способ принят во всём мире для обучения в школах, в колледжах и в университетах...

Именно он применим в музыке, где особенно нужно соблюдать алгоритм действий, определённый порядок...

Симультианный способ — это моментальное, можно сказать — одномоментное восприятие информации, когда мы охватываем весь образ, видим сразу всю картину целиком» [3, с. 1].

Как сегодня музыканты представляют этот целостный образ относительно

протяжённого во времени процесса разворачивания музыкальной формы? Обратимся к научной литературе.

В статье В. С. Ульянич «Светозвоны — II и Светозвоны — VI: Авторский комментарий» мы читаем: «Во время работы возникала необходимость представить всё звуковое тело будущей музыкальной композиции в виде графического рисунка или, ещё лучше, живописи, чтобы одним взглядом охватить целое, проникнуть в любую его пространственно-временную часть. Матрицы, таблицы, графики, числовые ряды и их трансформации применяются многими композиторами. При этом каждый вкладывает свой смысл и применяет свой метод для перевода абстрактных фигур в конкретный музыкальный материал» [4, с. 237].

Получается, что у автора музыки может существовать в сознании единовременный образ его произведения, но может ли этот образ быть визуализирован в какой-либо картине или схеме, и будет ли эта схема удобна для расшифровки движущегося музыкального образа в процессе восприятия музыки учащимися.

В монографии Ю. А. Цагарелли приводится «симультианный образ концерта для виолончели» [5, с. 187], предоставленный самим композитором (имя которого не указывается) — литера А, см. рисунок 1.

А уже на следующей строчке III часть этого Концерта приводится в другом «архитектоническом» варианте, стоило лишь автору «мысленно приблизить симультианный образ произведения и внимательно всмотреться в интересующий фрагмент» [5, с. 186] — литера Б, см. рисунок 2.

На наш взгляд, все части Концерта в приведённом примере следуют одна

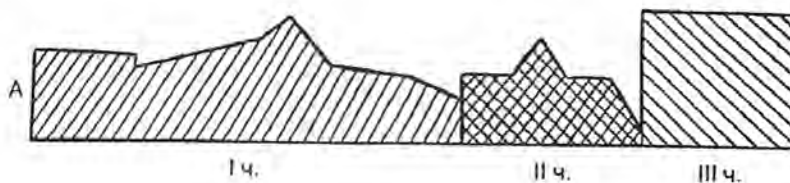


Рис. 1. Симультанный образ Концерта для виолончели

Fig. 1. Simultaneous vision of Cello Concerto

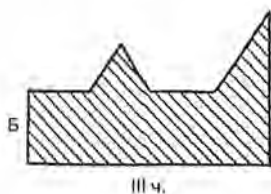


Рис. 2. Симультанный образ III части Концерта для виолончели

Fig. 2. Simultaneous vision of part III of Cello Concerto

за другой, то есть именно последовательно-сукцессивно, так что остаётся не совсем понятно — что же нужно представлять в итоге, — рисунок под литерой А или под литерой Б, — чтобы увидеть симультанный образ этого Концерта самому и донести его до других?

А между тем симультанный образ — это не тот секрет, который закрыт семью печатями.

Согласно теории информации, «...никакие знаки или их системы не могут дать исчерпывающую информацию о всех сторонах, свойствах и характеристиках материальной области, являющейся источником информации; они могут адекватно отобразить предметы или явления действительности лишь в их общих существенных признаках, — в разные моменты времени и в разных связях» [6, с. 17]. Эти положения сохраняют свою полную силу и по отношению к нотному тексту: «...в любой системе знаковой записи музыки

какие-то свойства звучания обязательно останутся незафиксированными, необозначенными...» [7, с. 86–87]. А раз в тексте зафиксированы не все свойства звучания, а лишь некоторые, то можно говорить о неполноте нотации.

Получается, что важнейшую роль при считывании смыслов с воспринимаемого материала, в том числе и музыкального текста, играет индивидуальный жизненный опыт каждого реципиента, его воображение и ассоциативное мышление. Это касается как восприятия самого музыкального произведения, так и проблемы построения его симультанного образа.

Феномен одномоментного охвата протяжённых по времени событий в искусстве

Одномоментное представление протяжённых по времени событий присутствует в смежных видах искусства, в частности — в живописи.

В православной культуре бытует жанр честных икон, содержащих изображения святых [8, с. 22–23], и в рамках этого жанра — огромное количество житийных икон. Самые ранние образцы относятся к Византийскому искусству и датируются IX веком. На Руси житийные иконы начали создавать с XII века — после

падения Константинополя под натиском крестоносцев – «освободителей Гроба Господня».

От иных парсун их отличает то, что на полях житийных икон вокруг средника с ликом святого расположены клейма, описывающие праведное житие святого и его посмертные чудеса. Такие иконы и есть, по сути, отражение симультанного образа: вся жизнь святого – его образ и жития предстают одновременно в «свёрнутом» виде. Прочтение сюжетов происходит в строго установленном порядке – начинается с левого верхнего клейма, продолжается направо по верхнему полю, затем повествование продолжается попеременно слева направо на клеймах боковых полей и заканчивается в правом углу нижнего поля. См. рисунки 3 и 4:



Рис. 3. Икона Святого Николая Чудотворца с Житийным циклом, XIV в., Русский музей
Fig. 3. Icon of St. Nicholas the Miracle-Maker with Life depiction, XIV c., Russian Museum

Использование «окна мнемониста» – инструмента развития памяти – в построении симультанного образа музыкального произведения

Как же перенести, опосредовать найденный способ создания симультанного образа из изобразительной сферы в область музыкального искусства?

По мере своих возможностей мы представили – как это видение происходило у В. А. Моцарта. И для того, чтобы довести это понимание до учеников, применили инструменты, используемые для тренировки памяти, как наиболее подходящие для этой цели.

Одним из таких инструментов является «окно мнемониста», которое представляет собой простую рамку с перекрестьем, делящим квадрат на четыре секции – см. рисунок 5.

1	2	3	4
5			6
7			8
9			10
11			12
13	14	15	16

Рис. 4. Схема симультанного образа Иконы Святого Николая Чудотворца с Житийным циклом

Fig. 4. Scheme of simultaneous vision of Icon of St. Nicholas the Miracle-Maker with Life depiction

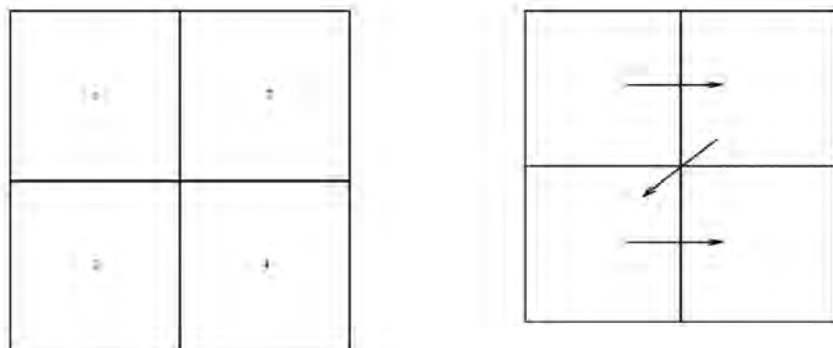


Рис. 5. «Окно мнемониста» с нумерацией секций и порядком их прохождения
 Fig. 5. "Mnemonic window" with sections numeration and order of its passage

Чтобы представить, как создаётся симультанный, «свёрнутый» рисунок произведения, возьмём, к примеру, экспозицию сонатного аллегро.

В каждый квадрат по порядку, согласно нумерации, мы помещаем части нашей пьесы – рисунок 6:

Мы можем действительно одновременно представить себе сразу все темы в их звучании, а также их взаимодействие и взаимовлияние. Следующий шаг – представить себе уже все разделы Сонатного аллегро – первой части Сонатно-симфонического цикла – рисунок 7:

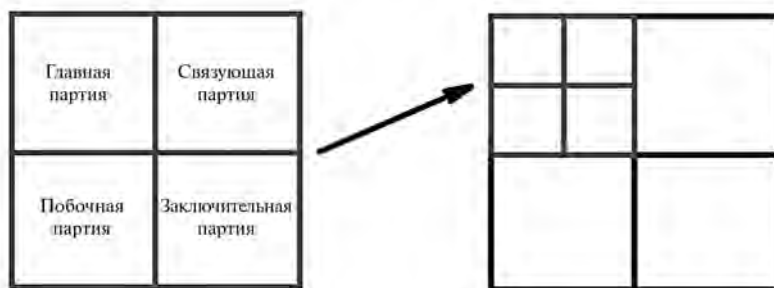


Рис. 6. Экспозиция Сонатного Аллегро – всё Сонатное Аллегро

Fig. 6. Sonata Allegro Exposition – entire Sonata Allegro

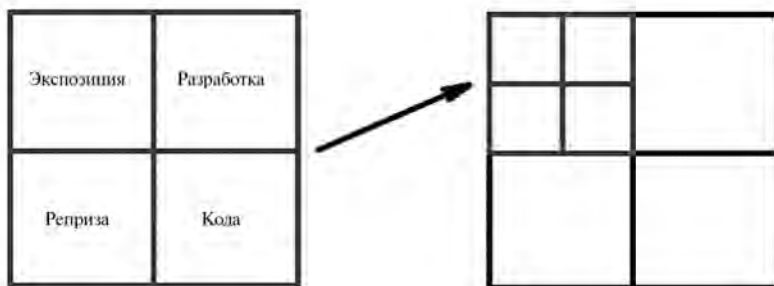


Рис. 7. Сонатное Аллегро – все части Симфонии

Fig. 7. Sonata Allegro – all parts of Symphony



Рис. 8. Симультанный образ сонатно-симфонического цикла

Fig. 8. Simultaneous vision of sonata-symphonic cycle

И снова все части мы можем представить звучащими, музыкальную ткань — струящейся, «перетекающей» из раздела в раздел, живой, не дискретной, не раздробленной на части.

И последний шаг в постижении симультанного образа произведения — представление всего цикла целиком — рисунок 8.

Исполнитель в своём представлении может масштабировать — приближать или удалять целиком всё произведение, или каждую его часть по отдельности, или некоторые фрагменты композиции.

Как видно из Рисунка 8, структура симультанного образа напоминает «матрёшку», у которой все её части открыты и доступны для восприятия и обработки, и исполнитель внутренним слухом может представить по своему желанию и звучание в целом, и в деталях. Создание симультанного образа по предложенной схеме универсально, с его помощью можно структурировать любую музыкальную форму. Универсализм предложенного симультанного образа ещё и в том, что его можно применять и в музыкальной школе при работе с учениками, о чём мы будем говорить отдельно; и в профессиональной исполнительской деятельности любой специальности и любого уровня — меняться будут только пьесы, масштабы и формы произведений, а принцип организации материала останется тот же.

Использование «окна мнемониста» в построении симультанного образа других музыкальных форм

Мы привели пример сонатного аллегро, так как в большинстве сонат и симфоний композиторов-классиков первая часть имеет неизменную форму. И этого примера могло бы быть достаточно для изучения, допустим, Богатырской симфонии А. П. Бородина, для сочинения всех частей которой автор использовал форму сонатного аллегро. Но чаще композиторы для остальных частей цикла применяют другие формы. Например, медленные части — II и III, а у Й. Гайдна — и Финалы, обычно написаны в форме Рондо.

Симультанный образ формы Рондо будет выглядеть следующим образом — рисунок 9:

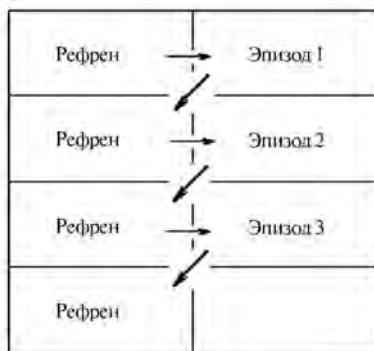


Рис. 9. Схема симультанного образа формы рондо

Fig. 9. Scheme of a simultaneous vision of rondo

Но форма рондо использовалась композиторами венской классической школы не только в стандартном виде. Если это Рондо-соната (Й. Гайдн – Финал Симфонии № 102 D-dur, Финал Симфонии № 103 Es-dur «С тремоло литавр»), то вместо Эпизода будет Разработка – рисунок 10.

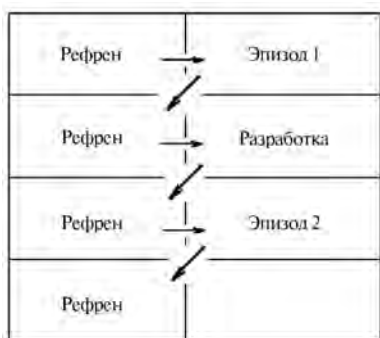


Рис. 10. Примерная схема симультанного образа рондо-сонаты

Fig. 10. An approximate scheme of the simultaneous vision of a rondo sonata

Если же пропущен один Рефрен (Й. Гайдн Симфония № 101 D-dur «Часы», четвертая часть), то симультанный образ Рондо примет иной вид – рисунок 11, и т. д.

Такие графические симультанные схемы способствуют актуализации знаний в области формы, делают структуру музыкальных форм зримыми. Эти схемы позволяют даже начинающему музыканту распределять, структурировать содержание музыкальных текстов. Как видно из рисунков 9, 10 и 11, во всех Рондо рефрены выстроились в первый столбик, а все эпизоды – во второй.

В симфониях романтиков возможны замены частей классической симфонии с использованием Марша или Скерцо –

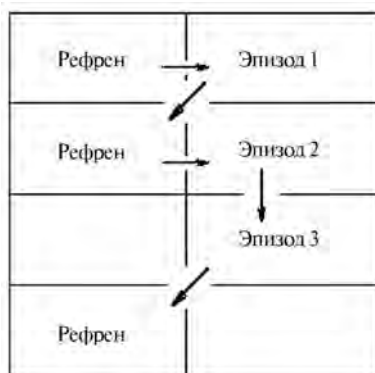


Рис. 11. Примерная схема симультанного образа формы рондо с пропущенным рефреном

Fig. 11. An approximate scheme of a simultaneous vision of rondo with a missing refrain

суть дела это не меняет. Все части укладываются в предложенную схему.

Для медленных частей цикла композиторы венской классической школы использовали ещё одну форму – Вариации.

Однако самый интересный пример создания симультанного образа представляют нам не классические вариации, а Гольдберг-вариации И. С. Баха, которые мы здесь и рассмотрим.

Так выглядит схема-таблица этого произведения, приведённая А. Ю. Великовским [9, с. 178] – рисунок 12.

Таблица верная, но, на наш взгляд, содержит избыточную информацию. Если её убрать, то мы увидим образец – именно форму-схему, передающую музыкальную форму в свёрнутом виде, удобном и для восприятия, и для изучения-запоминания, и для исполнения в концерте, задуманную и выкристаллизованную великим композитором¹ – рисунок 13.

В первом столбике – Танцы, во втором – Токкаты, в третьем – Каноны.

¹ Иоганн Николаус Форкель в книге «О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха» назвал это произведение «моделью, по которой вообще следовало бы писать все вариации». (Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke) [10].

Группы \ Ряды	Сюитные танцы	Токкаты	Каноны
<i>Aria</i>			
<i>I (Вступ. группа)</i>		<i>1</i>	<i>(2), 3</i>
II	4	5	6
III	7	8	9
IV	10	11	12
V	13	14	15
VI	16	17	18
VII	19	20	21
VIII	22	23	24
IX	25	26	27
<i>X (Закл. группа)</i>		<i>28, 29</i>	<i>(30)</i>
<i>Aria da capo</i>			

Рис. 12. Симультанный образ Гольдберг-вариаций

Fig. 12. Simultaneous vision of Goldberg-variations

	Aria	
→	1	(2), 3
4	5	6
7	8	9
10	11	12
13	14	15
16	17	18
19	20	21
22	23	24
25	26	27
→	28, 29	(30)
	Aria da capo	

Рис. 13. Внутренняя структура BWV 988

Fig. 13. Internal structure of BWV 988

И далее – только для себя – достаточно расставить по местам минорные медленные части (№ 15, № 21, № 25), представить № 16 – Французскую увертюру – серединой цикла, после которой начинается ритмическое дробление – ускорение движения в Танцах, установить № 25 как кульминацию, и девять Канонов, «с постепенным увеличением

интервала имитации от унисона до ноты» [9, с. 178], точно скажут какую «тройку» завершает исполнитель.

Можно услышать возражение: «Но ведь этому нужно учиться!» – Да! Именно! Этому нужно учиться и можно научиться, а не ждать, что оно – симультанное восприятие – вдруг придёт само собой.

Точнее будет сказать «симультанное опознание», ибо только то, что человек уже познал, что уже заложено в его память, он может и единомоментно воспринять извне и представить себе внутренним зрением или слухом. А то, что восприятие связано с процессами структурирования ощущений, было доказано учёными, занимающимися психологией восприятия — а именно Gestalt-психологией [11, с. 251].

Заключение

Подводя итог вышесказанному, ещё раз отметим, что симультанный образ музыкального произведения непосредственно связан с его формой. По сути, это и есть музыкальная форма любого произведения, только не в последовательном — сукцессивном, а в единовременном, «свёрнутом» виде. Эта схема настолько проста и доступна для восприятия, что начинать о ней говорить нужно уже с учениками первого класса. Структура и форма музыкального произведения, в которых заключён художественный образ, входят в те начальные знания, которые ученик получает от учителя в процессе ознакомления с новым опусом.

Другое дело, что основой воспитания сукцессивного образа у детей будет не мысленное представление формы и не развитое музыкальное мышление или музыкальная память, как у продвинутых музыкантов. Все эти психические

процессы в раннем возрасте только формируются. Для учеников первого класса больше подходит непосредственное визуальное восприятие музыкального текста. Поэтому для развития чувства формы у детей целесообразно использовать пьесы, оформленные рациональным образом — по фразам, что позволяет *визуально* различать самые простые музыкальные формы — «элементарные».

На этом строится наша методика развития чувства музыкальной формы и восприятия её симультанного образа. Уровневая дифференциация в применении этой методики позволяет говорить о чувстве формы как о важной музыкальной способности, которую необходимо развивать с первого класса. Постепенно, с приобретением музыкального опыта, возможность представлять структуру любого музыкального произведения, воспринимать различные закономерности построения музыкальной формы позволят уже говорить о способности, которую Н. А. Римский-Корсаков называл «архитектоническим слухом». Эта способность, позволяющая музыкантам на уровне музыкального языка схватывать принципы взаимодействия звуков и закономерности их слияния, логику развития отдельных частей и композиции в целом, где различные лады, тональности, метроритмические особенности и синтаксические структуры занимают в общем звучании своё, отведённое именно им место.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Савишинский С. И.* Работа пианиста над музыкальным произведением. М.: Классика-XXI, 2004. 192 с.
2. *Теплов Б. М.* Психология музыкальных способностей. М.: Наука, 2003. 379 с.
3. *Гурская С.* Сукцессивный и симультанный способы восприятия // Психология и соционика. 2012. URL: <https://psy-resource.com/sukcessivnyj-i-simultannyj-sposoby-vostryatiya/> (дата обращения: 22.06.2020).

4. *Науменко Т. И.* Музыкаведение к началу века: прошлое и настоящее // Материалы международной научной конференции (24–26 сентября 2002 года) / отв. ред. Т. И. Науменко. М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. 302 с.
5. *Цагарелли Ю. А.* Психология музыкально-исполнительской деятельности. СПб.: Композитор, 2008. 368 с.
6. *Резников Л. О.* Гносеологические вопросы семиотики. Л.: Ленинградский гос. университет им. А. А. Жданова, 1964. 302 с.
7. *Мальцев С. М.* Ногиация и исполнение // Мастерство музыканта-исполнителя. Сборник ст. II выпуск. М.: Советский Композитор, 1976. 333 с.
8. *Стругова О.* Святой Николай Мирликийский в произведениях XII–XIX вв. из собрания Русского музея. СПб.: Русский музей, 2005. 248 с.
9. *Великовский А. Ю.* Гольдберг-вариации И. С. Баха. Очерк II. М.: Научный вестник Московской консерватории, 2013. С. 178.
10. *Форкель И. Н.* О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха. М.: Классика-XXI, 2008. 128 с.
11. *Ehrenfels C.* Über Gestaltqualitäten. // Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie 14. Leipzig, 1890. Pp. 249–292.

Поступила 31.01.2021; принята к публикации 23.03.2021.

Об авторе:

Плесконосов Алексей Николаевич, преподаватель Муниципального бюджетного образовательного учреждения дополнительного образования «Детская школа искусств № 8» г. о. Балашиха (ул. Заводская, д. 29, мкр. Железнодорожный, г. Балашиха, Московская обл., Российская Федерация, 143983), bayan99@yandex.ru

Автором прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.

REFERENCES

71

1. Savshinskiy S. I. *Rabota pianista nad muzykalnym proizvedeniem* [Pianist's Work on a Musical Piece]. Moscow: Klassika-XXI Publ., 2004. 192 p. (in Russian).
2. Teplov B. M. *Psikhologiya muzykalnykh sposobnostey* [Psychology of Musical Abilities]. Moscow: Nauka Publ., 2003. 379 p. (in Russian).
3. *Psikhologiya i sotsionika* [Psychology and Socionics]. Available at: <https://psy-resource.com/sukcessivnyj-i-simultannyj-sposoby-vospriyatiya> (accessed 22.06.2020) (in Russian).
4. *Muzykovedenie k nachalu veka: proshloe i nastoyashchee. [Musicology at the Century Beginning: Past & Present] Materials of the International Scientific Conference (September 24–26, 2002).* Executive editor T. I. Naumenko. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music Publ., 2002. 302 p. (in Russian).
5. Tsagarelli Yu. A. *Psikhologiya muzykalno–ispolnitelskoy deyatel'nosti* [Psychology of Music Performance Activity]. Saint-Petersburg: Kompozitor Publ., 2008. 368 p., score (in Russian).
6. Reznikov L. O. *Gnoseologicheskie voprosy semiotiki* [Gnoseological Questions of Semiotics]. Leningrad: Leningrad State University named after A. A. Zhdanova Publ., 1964. 302 p. (in Russian).

7. Maltsev S. M. Notatsiya i ispolnenie [Notation and Performance]. *Masterstvo muzykanta-ispolnitelya* [Mastery of Performing Musician]. Collection of Articles. Second edition. Moscow: Sovetsky Kompozitor Publ., 1976, pp. 86–87 (in Russian).
8. *Svyatoy Nikolay Mirlikiyskiy v proizvedeniyakh XII–XIX vv. Iz sobraniya Russkogo muzeya* [Saint Nicolas Mirilsky in XII–XIX Centuries. Works from the Collection of the Russian Museum]. Saint-Petersburg: Russian Museum Publ., 2006. 248 p. (in Russian).
9. Velikovskiy A. Yu. Goldberg-variatsii I. S. Bakha. Ocherk II [Goldberg Variations by J. S. Bach. Essay II]. *Nauchnyj Vestnik Moskovskoy Konservatorii = Journal of Moscow Conservatory*, 2013. P. 178 (in Russian).
10. Forkel I. N. *O zhizni, iskusstve i o proizvedeniyakh Ioganna Sebastyana Bakha* [Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke; About Life, Art and the Works by Johann Sebastian Bach]. Moscow: Klassika-XXI Publ., 2008. 128 p. (in Russian).
11. Ehrenfels C. F. Über Gestaltqualitäten [On the Principles of Gestalt]. *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie* 1890. 14. pp. 249–292 (in German).

Submitted 31.01.2021; revised 23.03.2021.

About the author:

Pleskonosov Aleksei N. Teacher at Children's School of Art no. 8 in Balashikha (Zavodskaya st., 29, Zheleznodorozhnyy mkr., Balashikha, Moskovskaya oblast, Russian Federation, 143983), bayan99@yandex.ru

The author has read and approved the final manuscript.