

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

А. В. Малинковская,

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

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы исполнительско-педагогической интерпретации музыкального произведения. Тема включает в себя теоретические и практические аспекты. В освещении последних автор опирается на свой опыт профессионального общения с преподавателями исполнительских классов музыкальных учебных заведений, в среде которых наблюдается расхождение представлений о специфике интерпретационного подхода педагога к работе с учениками над музыкальным произведением. Теоретический анализ проблемы и характер различий в методических позициях учителей-практиков выводит на гипотетическое положение: в работе педагога с учащимися-исполнителями должны интегрироваться, а не просто сочетаться, объективные сущностные начала и качества исполнительского интерпретационного творчества с его направленностью на развитие учащихся, то есть с целями «человеко-творчества». В центре рассмотрения универсальных особенностей интерпретационной деятельности музыкантов разных профилей – музыковедов, исполнителей, педагогов исполнительских специальностей – положения концепции В. В. Медушевского о двойственной природе и сущности музыкальной формы. В ходе их развития в статье обнаруживаются и принципиальные деятельностные различия, намечаются пути их дальнейшего исследования. К разветвлениям единого ствола, в частности, относятся: особенности выявления и гармонизации музыкантами отношений между названными сторонами организации музыкального процесса, постижение смыслов музыкального текста на «пересечении» этих отношений; особенности реализации понимания и истолкования музыкального произведения (шире – стиля композитора) в деятельности музыковеда, исполнителя, педагога; выхода интерпретации в сферу культурно-художественной коммуникации и др. В интерпретационной деятельности музыканта-педагога выделяется в качестве фактора, определяющего её уникальность, – непосредственная реальность и индивидуальная конкретность ученика как центрального субъекта учебного процесса. К рассмотрению читателя-преподавателя исполнительских специальностей автор

29

© Малинковская А. В., 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

предлагает в качестве методического инструмента реализации интерпретации творческое сочетание «общей модели» и «индивидуализированной матричной формы» интерпретационной работы с учащимися. Содержащиеся в статье размышления, концептуальные построения, практические предложения предполагают дальнейшую их разработку, раскрытие теоретических положений в ракурсе практической интерпретационной деятельности исполнителя-педагога.

Ключевые слова: интонационная форма музыки, интерпретация музыкального произведения, герменевтическая триада понимание – истолкование – применение, интерпретационная деятельность музыковеда-исследователя, концертирующего исполнителя, исполнителя-педагога.

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

Для цитирования: *Малинковская А. В.* Педагогические аспекты исполнительской интерпретации музыкального произведения // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2021. Т. 9. № 3. С. 29–47. DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-3-29-47.

DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-3-29-47

PEDAGOGICAL ASPECTS OF THE PERFORMING INTERPRETATION OF A MUSICAL COMPOSITION

Augusta V. Malinkowskaya,

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

30

Abstract. The article deals with the issues of performing and pedagogical interpretation of a musical piece. The topic includes theoretical and practical aspects. In the coverage of the latter, the author relies on his experience of professional communication with teachers of performing classes of music educational institutions, among whom there is a divergence of ideas about the specifics of the teacher's interpretative approach to working with students on a musical piece. The new hypothesis follows from the theoretical analysis of the problem and the nature of the differences in the methodological positions of teachers. In the work of a teacher with performing students, the objective essential principles and qualities of performing interpretative creativity should be integrated, and not just combined, with its focus on the development of students, that is, with the goals of "human creativity". The article focuses on the universal features of the interpretative activity of musicians of different profiles – musicologists, performers, teachers of performing specialties – V. V. Medushevsky's concept of the dual nature and essence of the musical form. The article also reveals fundamental differences, outlines ways of their further research. Branches

of the mainstream include, in particular, the peculiarities of identifying and harmonizing the relations between the performing and pedagogical sides of the musical process by musicians, comprehending the meanings of a musical text at the “intersection” of these relations; the peculiarities of realizing the understanding and interpretation of a musical piece (more broadly, the composer’s style) in the activities of a musicologist, performer, teacher; the output of interpretation in the sphere of cultural and artistic communication, etc. In the interpretative activity of a musician-teacher, the immediate reality and individual concreteness of the student as the central subject of the educational process are highlighted as a factor determining its uniqueness. For the consideration of the reader-teacher of performing specialties, the author offers a creative combination of a “general model” and an “individualized matrix form” of interpretative work with students as a methodological tool for the implementation of the proposed hypothesis. The reflections, conceptual constructions, practical proposals contained in the article suggest their further development, the disclosure of theoretical positions in the perspective of the practical interpretative activity of the performer-teacher.

Keywords: intonation form of music, interpretation of a musical work, hermeneutic triad understanding-interpretation-application, interpretive activity of a musicologist-researcher, concert performer, performer-teacher.

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. Pedagogical Aspects of the Performing Interpretation of a Musical Composition. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2021, vol. 9, no. 3, pp. 29–47 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-3-29-47

Преамбула к размышлению...

«Мне часто, как бы в своё оправдание, говорили студенты: “Ах, я и не хочу вовсе стать пианистом-исполнителем, я хочу стать лишь учителем”. Я отвечал им на это: – “Лишь” учителем? Вы должны сказать: – Я мечтаю стать “даже” учителем!»

К.-А. Мартинсен [1, с. 110]

Обратиться к названной теме побудила дискуссия, возникшая однажды в группе преподавателей-пианистов на семинарском занятии в курсе повышения квалификации. Предметом споров стала

правомерность использованного автором этих строк понятия «педагогическая интерпретация музыкального произведения». Сторонники его правомерности подчёркивали, что интерпретация музыкального произведения опытным педагогом характеризуется аналитичностью подхода, изначальной методической «нагруженностью». Ведь педагог мыслит о сочинении, точнее – мыслит сочинение, над которым предстоит работать с учеником, уже в проекции на него, конкретно представляя и учитывая его возможности в полном их спектре, предвидя особенности процесса работы, предстоящие задачи, объективные сложности и индивидуальные трудности.

Упоминалось, в частности, высказывание Г. Г. Нейгауза в его знаменитой книге: «Когда я занимаюсь какой-нибудь прекрасной музыкой с различно одарёнными учениками, мне ясно представляется график работы: одному до этой музыки – рукой подать, другому – 100 вёрст пешком пройти» [2, с. 224].

Критики понятия, о котором идёт речь, говорили об опасности чрезмерной «педагогизации», в пределе – определённой профессиональной деформации сознания, встречающейся у некоторых педагогов. По их мнению, интерпретация произведения – это всегда и прежде всего результат творческого общения исполнителя с автором музыки. Посредствующие факторы – груз методических вопросов, толкования и «перетолкования» сочинения работающими бок о бок с преподавателем коллег, многочисленные записи интерпретаций, – всё это остаётся на периферии этого процесса, коль скоро музыкант целиком погружается в познание сочинения как в значительное событие личной и профессиональной жизни. Как можно было понять мнение этих участников дискуссии, создание интерпретации – это некое «действие», в котором рациональные и иррациональные силы духа, интеллекта участвуют в единении, не лишённом на высшем этапе вдохновения таинственной, мистической спонтанности постижения истины и красоты.

Первые возражали: как бы там ни было, педагог в большинстве случаев всё же не может избежать искушения вложить в голову и пальцы ученика своё понимание и чувство сочинения, перелить ему, подобно донорской крови, свою интерпретаторскую волю, чтобы «на выходе» получился более или менее приближенный к желаемому результат. Ведь истолкование изучаемых в классе произведений, всегда несёт в себе внутреннее или внешне выражаемое стремление

педагога преобразующе воздействовать на учеников, на их восприятие, чувствование музыки, мышление, отношение к произведению, работе над ним.

Вместе с тем учитель должен всячески стимулировать вызревание у своего питомца собственного представления о произведении и проекте его исполнения, внося при этом необходимые в русле ортодоксальной методики коррективы, но не навязывая своё слышание, переживание музыки, собственный «исполнительский образ» сочинения, – говорили оппоненты. Пусть при этом и в начальной стадии работы, и на всём её протяжении приходится преодолевать множество проявлений исполнительской, в том числе интерпретаторской, незрелости ученика, наивности его понимания (а часто просто непонимание) музыки, художественного мира, авторского замысла произведения. Добавлялось к сказанному, что вооружённые огромным в наше время количеством записей исполнений, в том числе данного сочинения, учащиеся оказываются либо дезориентированными в поисках *своей* интерпретации, либо часто выбирают чьё-то особенно понравившееся исполнение и старательно пытаются копировать этот образец. Подчёркивалось, что разъясняющее посредничество учителя в этих ситуациях – его прямое дело, ведь копирование такого рода отнюдь не всегда противопоказано (это известная методическая «страшилка»), а в качестве грамотно применённого рабочего способа может принести немалую пользу.

В разгаре упомянутой полемики прозвучало и мнение о том, что затронутая проблема отнюдь не нова. «Работа с учеником над музыкальным произведением»: какое множество авторов прошлого и настоящего веков – педагогов, методистов, исследователей – рассматривали в учебниках и различных пособиях под этим клишированным названием вопросы специфики

творческой работы музыканта-педагога, непременно включающей в себя *интерпретационные аспекты*. Неужели требуется в её обсуждение снова и снова?!

Очевидно, что представленные читателю (в систематизации и редакции автора статьи) позиции преподавателей-практиков, при своих различиях, сводятся, по существу, к проблеме *специфики педагогического подхода к интерпретации музыкального произведения в процессе работы с учащимися исполнительских классов*. Все расхождения мнений естественным образом коренятся в практике деятельности преподавателей, в том числе вопрос о том, что нового можно предложить к рассмотрению по данной теме. Действительно, стоит ли пересматривать давно утвердившиеся установки классической отечественной методической мысли прошлого века, выраженной, в частности, А. Д. Алексеевым: «...задача [музыканта-исполнителя – А. М.] глубоко проникнуть в содержание произведения и затем воссоздать его возможно более правдиво. ... Правдивое воссоздание художественного образа предполагает не только верность авторскому тексту, но и эмоциональную насыщенность исполнения. ... Необходимо поэтому, чтобы исполнитель не только тщательно изучил произведение, но и внутренне “пережил” его, глубоко сроднился с ним и почувствовал его красоту» [3, с. 59]. В приведённом ёмком высказывании автора «Методики обучения игре на фортепиано», остающейся массово востребованным педагогами руководством, программируется всё дальнейшее содержание учебника, сконцентрированы основные принципы и опорные пункты процесса создания исполнительской интерпретации, актуальность которых для современных музыкантов-педагогов вряд ли можно оспорить. Здесь – единство содержания и структуры произведения («вне структуры художественная идея немислима», – отметил

Ю. М. Лотман [4, с. 20]), сопряжённость изучения (анализа) и эмоционального переживания музыки, необходимость верности авторскому тексту, воссоздание сочинения согласно идеалам истины и красоты.

Однако важно принять во внимание, что в цитированном «*credo*» учёного и педагога речь идёт об интерпретации произведения *исполнителем par excellence* (как таковым, по преимуществу, или «чистым», используя ходячее в практике выражение). Тогда как гипотетически в *интерпретационной работе* педагога с учеником должны интегрироваться сущностные начала и качества его собственной исполнительской трактовки произведения и интерпретаторские стратегии педагога, занимающегося не только исполнительским творчеством, но и «человеко-творчеством», то есть именно *исполнителя-педагога*. Стоит подумать о значении дефиса в этом определении: не исполнителя и педагога (то есть исполнителя, занимающегося ещё и преподаванием), а именно специалиста, *единого в двух ипотезах*. Хочется подчеркнуть: специалиста не только определённого профессионально-деятельностного статуса, но специалиста по призванию, музыканта особой природы своего дарования и мастерства, особого «состава крови» (назовём его *Homo Musicus-pedagogicus*).

В связи с этими размышлениями встаёт проблема путей взаимопроникновения этих целеустремлений, глубина которого может быть очень различной. Есть основания предположить, что чем более содержательной – в плане деятельности и в плане межличностных отношений – явится раскрытие сути данной интеграции, тем более аргументированными будут заключения о *специфике интерпретационного творчества исполнителя-педагога*.

Предметом рассмотрения, таким образом, должны стать условия и пути совмещения в профессиональном сознании

музыканта, его теоретическом и практическом мышлении субстанциональных начал, сущностных аспектов, методов, форм, методических приёмов интерпретационной работы исполнителя-педагога с учащимися. При такой постановке проблемы выражение «педагогическая интерпретация музыкального произведения» звучит, действительно, несколько прямолинейно и односторонне (что вызвало интуитивное его неприятие участниками семинара). Правильнее говорить о педагогическом «*наклонении*» (преломлении) исполнительской интерпретации музыкального произведения, о том, как такое понимание может способствовать совместному интерпретационному творчеству преподавателя и учащегося, шире – «возделыванию сада» его класса, его педагогической школы.

Комплекс возникающих в связи с этим вопросов слишком объёмен, чтобы его можно было раскрыть в рамках одной научной статьи. Вниманию читателей предлагается лишь несколько аспектов, развивающих проблему, связанную со спецификой интерпретации музыкального произведения исполнителем-педагогом и с её реализацией в его профессиональной творческой деятельности.

Универсальность интерпретации как сердцевины творческого труда профессиональных музыкантов

«Между знанием и интонационным видением нет стены, рациональное целеустремление тут же растворяется в прозрении, и, наоборот, интонационное видение конденсируется до такой ясности и точности, что легко формулируется в слове».

В. В. Медушевский [5, с. 42]

Интерпретология как категория философии, культурологии, антропологии,

искусствоведения постоянно привлекает внимание исследователей в силу своего *централизующего* значения для всех специализированных областей внутри наук. Исследования в области интерпретологии актуальны для теоретического и исполнительского музыкознания. Интерпретация музыкальных произведений – сердцевина творческого труда всех без исключения музыкантов, не только исполнителей, но и музыковедов-исследователей, педагогов, этот перечень можно дополнить мастерами звукорежиссуры, аранжировки, также причастных интерпретационным вопросам. Поэтому рассматривать интерпретационную специфику в ракурсе *разновидностей* музыкальной деятельности целесообразно и логично, исходя прежде всего из её единого онтологического центра, из *видового* основания интерпретации, корнящегося в субстанциональных началах музыки как вида искусства и области художественного творчества.

Подходы к осмыслению универсальной сущности феномена музыкальной интерпретации обнаруживаются у авторов, углубляющихся в познание интонационной природы музыки, музыкального сознания, начиная с Б. В. Асафьева, заложившего в своём учении об интонации и предпосылки развития теории интерпретации [6]. Плодотворные перспективы движения исследовательской мысли в данном направлении открываются в концепции *двойственной сущности* музыкальной формы В. В. Медушевского, изложенной в его книге «Интонационная форма музыки» [7] и других публикациях. Интонационная форма раскрывается автором как «синтез протоинтонационной и структурно-аналитической организации», суть которого в том, что «аналитическая организация вращается в интонационную форму, но не растворяется в ней бесследно, поскольку выполняет специфическую для

неё функцию звукового каркаса» [7, с. 259]. Согласно концепции исследователя, «Структурно-аналитическая организация выстраивается из звукового материала на основе принципов аналитичности, дискретности и соизмеримости, характерных для работы доминантного полушария мозга. Важнейшие её подструктуры – дискретно-высотная, ритмическая, конструктивно-тематическая. <...> Реальность протоинтонационной организации, вопреки её скрытости, доказывается рядом соображений: представление о ней позволяет объяснить связь музыки с речью, с движением, с другими искусствами. <...> Можно предположить, что нейropsychической базой протоинтонационной организации оказывается правое полушарие до его оплодотворяющего контакта с левым, <...> недискретно-моторное постижение музыки» [7, с. 259]. Важнейшим в аргументации исследователя является «исходное представление о диалектике взаимодействия двух сторон целостной интонационной формы – протоинтонационной и аналитической – в произведении, в музыкальном языке, стиле, жанре» [5, с. 4]. Проникновение в специфику *отношений* между двумя сторонами интонационной формы, осмысление диалектики, внутренней динамики этих отношений открывают единую сущность интерпретации, центр творческого познания музыки, здесь же обнаруживаются типологические различия интерпретационной работы музыкантов разных видов деятельности, намечаются пути и методы исследования этих различий. Универсальное, субстанциональное содержание процесса интерпретации, источник понимания её сущности в каждом конкретном произведении – в *обнаружении, осмыслении и гармонизации отношений* между двумя ипостасями интонационной формы, в понимании

особенностей «вращения» аналитических структур в интонационную организацию.

В чём же суть этого процесса? Диалектическое понятие «отношение» в современной философии – это «способ сопряченного бытия вещей как условие выявления и реализации скрытых в них свойств. Отношение возникает в таких процессах сопряжения предметов – во взаимоотношении, сближении и приобщении их друг к другу, – когда единение различных рождает кооперативный эффект. В этом эффекте, как в зеркале, преломляются и высвечиваются признаки сопрягаемых сторон ...Отношение есть ...способ осуществления внутренней возможности “своего” через среду “иного”» [8, с. 465].

Примеров интерпретационного подхода, цель которого во взаимном соотношении двух сопряжённых путей организации интонационной формы в конкретных музыкальных произведениях, в возможной трактовке того, как взаимно углубляется смысл и образной целостности, и структурно-аналитических средств, можно привести бесчисленное множество. Вот известное и любимое пианистами сочинение Н. Метнера «Сказка ор. 26 № 3» с характерным «отклонением» от норм классической репризы: появлением главной темы в репризе в *фа-диез миноре*, тональности на полтона выше основной (соотнесение тональностей далёкой степени родства). Какие действуют здесь силы «единения различного», постижения «одного через другое»? С одной стороны, инерция непрерывности, «недискретности» восприятия, интуитивно *ожидającego* возвращения в репризе основной тональности, с другой – действие дискретных факторов: новая тонально-тембровая окраска, внесшая ясность и тихий свет диезной тональности после взволнованных чередований-«исканий»

тональной окраски в кульминации перед репризой ... Что заложено композитором в драматургии, в развитии художественной концепции сочинения? Возможно, это волшебное (сказочное) видение или озарение сознания, на мгновения вознёсшие его над обыденностью перед умиротворяющим возвращением в «реальность» основной тональности.

Другой пример: *Andante* из Патетической сонаты Бетховена, где рондальная форма сочетается с вариационным развитием. Тема в последнем рефрене, испытывая влияние предыдущего эпизода, меняет метроритмический и фактурный облик, а главное являет *новое состояние образа*. Сосредоточенная строгость начального проведения темы – и иное, свободное её дыхание-распевание с аккомпанементом триолей шестнадцатых (характерен штрих «альтового» *pizzicato*): за этим слышится достигнутая в завершающей фазе формы большая душевная открытость музыки, эмоциональная «расположенность» и близость образа к слушателю.

Таким образом, в интерпретационной творческой работе музыкантов обнаруживаются, анализируются и гармонизируются отношения элементов формы и механизмов формирования. При этом ярче выявляются свойства как организации аналитической формы, обнаруживаемой с использованием знаний теоретических закономерностей, норм, функций, движущих сил музыкального процесса, так и формы протоинтонационной, схватываемой в потоке непосредственных впечатлений, ассоциаций, интуитивных прозрений, влияний архетипической предрасположенности «музыкально-языкового сознания» (понятие, введённое А. В. Тороповой [9]) реципиента.

При этом процесс возникновения в восприятии *новых интонационно-образных смыслов* происходит во взаимодействии осознаваемых и бессознательных

механизмов интерпретации, рациональных стратегий и интуитивных интенций. Соотношение, ситуативная или устойчивая приоритетность одних факторов над другими характеризуют особенности мышления музыкантов, представляющих разные области музыкально-творческой деятельности. Это проявляется, к примеру, в исходных позициях названной гармонизации: от аналитической «дискретизации» к континуальности развёртывания интонационной идеи произведения в интерпретации исследователя-теоретика, либо, наоборот, – от изначально тяготеющего к непрерывной цельности восприятия исполнителя к аналитическому постижению сочинения. Конечно, важны и различные целеполагания, от которых зависят тактики и стратегии интерпретационного поиска. Как отмечает В. А. Цукерман, «возможно двигаться в одном случае от восприятия к анализу, а в другом – от анализа к обобщающему эстетическому охвату <...> в первом случае сперва создаётся обобщённо-непосредственное представление о разбираемом объекте... во втором случае мы движемся от анализа к его художественной переработке» [10, с. 422–423].

Противоречия, «борьба» между стимулами протоинтонационной стихии и упорядочивающей, организующей («просперовской» волей) аналитической формы выявляются на всех масштабно-временных уровнях музыкального процесса: от уровня мотивно-фразовых структур до генерализованного представления формы крупного музыкального полотна. С этим связано испытываемое всеми музыкантами психофизическое тонусное напряжение в переживании интонационного процесса: и композитора, «первично» организующего, структурирующего стихию звукообразов, и исполнителя, художника «второго творения» с его

«звукотворческой» процессуальной интенциональностью, и теоретика, аналитически оперирующего звучащим реально или во внутреннем слухе материалом. Организующие факторы интонационной формы непрерывно прорываются сквозь «полифоническую ткань» противоборствующих тенденций. Таковы противоречия мелосного начала («горизонтального», с имплицитным стремлением к бесконечному развёртыванию, вокализированной континуальности) и дискретной природы музыкально-речевого синтаксиса, или звуковысотной стороны, тяготеющей к свободе в пределах зоны со строгой упорядоченностью темпа и т. п.

Рассматриваемые процессы получили глубокое и многостороннее развитие в трудах Л. А. Мазеля, исследовавшего в том числе «общие принципы художественного воздействия и их применение в музыке» (закономерности феномена художественного открытия композитора в произведении, разные типы творческих задач – «темы первого и второго рода» и др.) [11]. Названные закономерности также, по сути, обнаруживаются в процессе характеризуемой гармонизации отношений, в способах раскрытия «одного» через «среду другого». Так, демонстрация доминантных функций аналитической формы нередко выступает в сочинениях как специальная и первостепенная задача, что характерно, например, для инструментальных жанров, где пересекаются композиторские, исполнительские, педагогические устремления (эюд, инвенция, fuga, вариации) – от И. С. Баха до Ф. Бузони, Б. Бартока, К. Орфа, П. Хиндемита.

Поскольку и протоинтонационная, и структурно-аналитическая организации обладают относительной автономностью, музыка по-разному воспринимается реципиентами с различными степенями способности и подготовленности

к пониманию, истолкованию, «приумножению смыслов» текста. Уровней по этому критерию много. Совсем неподготовленный слушатель способен воспринимать музыку в основном на нейropsychической основе, «правополушарно», эмоционально-тонусно, с неосознаваемым влиянием психофизиологических прототипов. У более музыкально подготовленных, включённых в музыкальную культуру, к восприятию подключаются ассоциации эмоционально-интеллектуального свойства – из осознаваемого жизненного опыта, мира искусств, общения с природой и т. п.

Воспринимающий музыку подготовленный слушатель (шкала подготовки – от минимального уровня до конгениального у музыканта-профессионала высшей категории) так или иначе, на том или другом уровне сложности сопрягает обе стороны организации музыкального процесса, продуцирует – в сопряжении рациональных и иррациональных каналов восприятия – обе формы, получая либо частичный, либо более эстетически полный, художественно содержательный образ сочинения, в той или иной мере по ходу восприятия интерпретирует сочинение, открывая для себя смыслы звучащего или фиксированного в нотной записи текста.

Последнее соображение приводит к рассмотрению диалектики общего и различного в интерпретационной деятельности музыкантов разных профилей в *ракурсе текста музыкального произведения*, ключевого понятия философской герменевтики и семиотики, подчёркивающего первостепенное значение *понимания*, направленного на смысловое содержание текстов [12, с. 261]. «То понятое, что ухватывается в преднамерении, становится постижимым понятием благодаря истолкованию. <...> Понимание всегда является “истолковывающим”, а истолкование “понимающим”, но окончательно понимание

осуществляется в результате “применения”, т. е. соотнесения содержания текста с мыслительным опытом современной культуры» [Там же, с. 262].

В движении от феномена двойственной сущности интонационной формы к герменевтической триаде «*понимания – истолкования – применения*» текста музыкального произведения видится целесообразность рассмотрения текста на «пересечении» отношений структурно-аналитических и протоинтонационных факторов его организации, запечатлевающих и фиксирующих их противоречивость, иными словами – как пространство сосредоточения музыкальных смыслов. «Увидеть – услышать» в нотном тексте произведения запечатлённый в нём диалектический процесс формосозидания, выявить закономерности, нормы, форматы «кодирования» одной системы организации через другую – важнейшая предпосылка интерпретации.

Каковы же общие стратегии и типологические различия в области интерпретационной работы музыкантов разных видов деятельности?

38

Звуково выраженная /феноменологическая/ реальность произведения, заключающая в себе потенциал смыслообразования, фиксируется в тексте в знаково-символической системе. Выработанные нормы музыкального письменного текста, графические конструкты ассоциируются прежде всего со структурно-аналитической организацией звукового материала. Она отражена в зрительно воспринимаемой архитектонике графических текстовых конструкций, где дискретная взаимоотношенность элементов организации выступает в её *наглядной статической конкретности*.

Интонационная же целостность музыки, музыкального дискурса требует актуализации интонационной формы

в *процессе* реально звучащей либо внутренним слухом воспроизводимой интерпретации. Многих исполнителей, теоретиков, педагогов волновала эта насущная проблема, видения которой, в частности, схожи использованием «динамико-энергетических» или органических метафор оживления-одушевления косной материи: таяния ледяных кристаллов, прорастания исходной музыкальной идеи в «организме» произведения и т. п.

В этих же закономерностях обнаруживаются признаки типологических различий в интерпретационной работе музыкантов, в частности, теоретиков и исполнителей. Пространственно-временная континуальность, подкрепляемая и усиливаемая в исполнительском процессе реальной или мыслимой моторикой, – необходимое условие и неотъемлемое качество исполнения как преодоления дискретно-статической, пространственной архитектоники текстовых структур. Тогда как в теоретическом анализе, как можно с осторожностью предполагать, существует риск выхода на первый план факторов доминирующего («левополушарного») базиса восприятия, сил пространственно-архитектонического охвата и аналитического членения формы в её структурно «окристаллизованном» состоянии, статически выраженном в тексте. Заметим, с необходимостью преодоления этого объективного фактора сталкиваются все без исключения музыканты, обладающие природной и воспитанной образованием активностью интонационного слухо-мышления.

Важно коснуться ещё одной стороны интерпретационного освоения музыки, актуального для деятельности всех музыкантов, но по-разному «востребованного» и осуществляемого в деятельности представителей разных её видов. Это – вербализация как условие актуализации,

экстериоризации слухо-мыслительных процессов, как условие осуществления возникающих в ходе интерпретационной работы интенций и стратегий. Так, исполнителю («чистому») достаточно сопровождать слухо-интонационный процесс (реальный или во внутреннем плане слухо-мышления) тем, что называется «свёрнутой», интериоризированной («эгоцентрической») внутренней речью, не предполагающей развёрнутого высказывания, *обращённого к другому субъекту*, то есть в модусе осознаваемой речевой коммуникации. Теоретическая же интерпретация, устная и письменная, предполагает вербальную активность, связанную с осознанием, рефлексивной оценкой и выбором языковых средств, специфических к тому же для организованной коммуникации в условиях научного, устного или письменного стиля общения.

Данная грань рассмотрения интерпретационного творчества музыкантов включает необходимость анализа текста произведения на «пересечении» его понимания и объяснения (истолкования), в пространстве, объединяющем художественно-смысловое и коммуникативное направления анализа.

Работа с текстом как форма мыслительной активности, связанная с «извлечением смыслов» из текстов и переработкой их в сознании воспринимающего, в то же время выходит за пределы субъективного опыта интерпретатора, погружает эту деятельность в сферу культурно-художественной коммуникации, пространство «умножения смыслов», генерирования новых смыслов, новых прочтений текста.

Обратимся вновь к герменевтической формуле интерпретации – триаде *понимание – истолкование – применение*, части которой объединены прямой и обратной связью, где они «взаимообращаются». *Понимание (суть которого интровертивна,*

направлена внутрь понимающего субъекта) потенциально устремлено к выходу в *истолкование*, несёт в себе направленность на языковую выраженность. *Истолкование*, уже облечённое в вербальную, в той или иной степени выстроенную устную или письменную форму, углубляет, уточняет, обогащает смысло-содержательный контент понимаемого, план содержания и план выражения взаимодействуют в непрерывном прямом и обратном движении мысли.

Исконный смысл слова *interpretation – посредничество* дополняет феноменологический слой рассматриваемых понятий практической коммуникативной составляющей, так как посредническое, истолковывающее понимание означает реальное или виртуальное вовлечение в процесс другого субъекта. Посредник, истолковывающий своё понимание текста, включает другого (других) в совместное *диалогическое понимание*, порождающее новые планы смыслов... Не является ли это всё описанием педагогической коммуникации?

О специфических преломлениях единой сущности интерпретации в деятельностных стратегиях музыкантов разных профилей

39

Вопрос: «В чём разница между композитором, музыковедом и исполнителем?»

Ответ: «Композитор творит, но не ведает; музыковед ведает, но не творит; исполнитель не ведает, что творит».

Из профессионального юмора

Данный аспект статьи предполагает рассмотрение различий в интерпретационной деятельности музыкантов разных профилей в движении от её общей (музыкально-«видовой») основы к факторам

специфических разветвлений этого единого ствола. Главные среди последних – особенности преломления в интерпретации категорий понимания и истолкования музыкального произведения как объекта познания, источника и предпосылки художественной коммуникации, в процессе которой происходит индивидуально значимое обновление известных, общепризнанных музыкально-образных смыслов, возникают объяснительные предположения, порождающие вариантную множественность интерпретаций.

Говоря о различных профильно-интерпретационных стратегиях музыкантов, стоит принять во внимание особое значение и качественные характеристики преломления в них феномена *истолкования*. Имеется в виду важнейшая роль – в психологическом, культурно-социальном, ценностно-эстетическом планах – интерпретирующей, посреднической художественной коммуникации, *направленности интерпретационной творческой активности на восприятие реципиента*.

Каково значение в музыкальной деятельности субъекта, на чьё восприятие направлен анализ-истолкование музыкального произведения: субъекта индивидуального или коллективного, массового; «наличного», присутствующего «здесь и сейчас», либо виртуального, коммуникация с которым рассредоточена во времени и пространстве?

Факторами различий в интерпретационных стратегиях музыковеда-исследователя, концертирующего исполнителя, исполнителя-педагога являются также целеполагания, формы и технологии деятельности, форматы реализации творческого «продукта» и др.

Прежде чем обратиться к специфике музыковедческой интерпретации, важно отметить, что в деятельности музыкантов, представляющих разные профес-

сиональные области, *принципиально* значима выраженность единых субстанциональных начал музыкального искусства. Различия, о которых пойдёт речь, вторичны, хотя и существенны в рассмотрении нашего предмета. «Теоретическая интерпретация, лежащая в основе анализа, сродни исполнительскому толкованию», – отмечает В. В. Медушевский, размышляя о целях «правильного» теоретического анализа музыки. «Возвышенное рассуждение о смысле музыки обращается, как и сама музыка, ко всем духовным силам. Но прежде всего к уму. <...> Ум дискретен и вместе с тем континуален. Наполняющее его содержание – одновременно и плотные сгустки мыслей, и связная волна энергий: способность рассуждения уравновешена и спасена от распада слитностью ведения» [7, с. 230].

Едина для интерпретационной работы теоретика-исследователя и исполнителя модель анализа музыкального произведения на основе текста – как движение к пониманию и гармонизации отношений между формой структурно-аналитической и протоинтонационной. Един процесс поиска художественной целостности и ценности музыки. Едино отношение к нотному тексту как к источнику её постижения.

В чём же специфика интерпретации музыковедческой? В то время как главной целью и технологическим условием *исполнительской* интерпретации является выход всего наблюдаемого и изучаемого в произведении в процесс его *звукового воплощения в целостном исполнительском акте*, для теоретика воплощение, адекватное художественно-концептуальному, энергетическому потенциалу, созданному в процессе интерпретационной работы, не является условием *«sine qua non»* (без которого цель неосуществима). Значит ли сказанное, что для

исследователя на первом месте по значению находится умозрительно и объективно наблюдаемая и изучаемая структурно-аналитическая сторона устройства произведения, во всей полноте причинно-следственных отношений элементов, средств, движущих сил и механизмов формирования? Скорее всего, процесс дискретно-континуального охвата сочинения – это результат встречной (циклической, по модели герменевтического круга) направленности теоретической мысли: от текстового и структурного анализа к «звуковой телесности» музыки, к пространству художественных смыслов, к поэтике творения. Цель теоретической интерпретации – раскрытие уникального в каждом сочинении (в расширении – в авторском стиле, творческом методе) процесса «вращения» сторон интонационной формы одной в другую. Как упоминалось выше, творческая задача композитора, например «тема первого или второго рода» (по Мазелю), может определять большее или меньшее значение одного из направлений исследовательской стратегии, в изучении творческого метода композитора необходимо следовать его замыслам. Существенны цели и задачи исследования, принадлежность труда теоретика той или иной научной области: исторической, культурологической, эстетической, искусствоведческой, педагогической и т. п.

Главное в теоретическом анализе музыкального произведения при всех названных его «наклонениях» – вести изучение, как при строительстве туннелей и мостов, встречными путями, наблюдая «взаимобращение» внутренних качеств структурно-аналитической и интонационной организаций, когда одна освещает, дополняет, обогащает другую. Во всём этом существенна глубина и достоверность раскрытия причинно-следственных отношений сторон формы, в их часто сложной и тонкой динамике.

Дистанцированность во времени и пространстве, виртуальность субъекта восприятия теоретической интерпретации – эти особенности также обуславливают методы и стиль музыковедческой практики. Адрес её – *научное сообщество в целом*, где осуществляется циркуляция имеющегося знания, генерация нового знания в современной научной парадигме. Истинность, доказательность теоретического суждения, объективация понимания-истолкования требуют соответствия логико-содержательного контента нормам научного текста, рефлексивного соотнесения получаемых результатов с позициями авторитетных учёных, референтных профессиональных групп, читательских аудиторий.

Всё это накладывает отпечаток на коммуникативную сторону деятельности музыковеда-исследователя (здесь не идёт речь о теоретике-преподавателе) – обращённость к виртуальному коллективному субъекту коммуникации исподволь воздействует на мыслительный процесс исследователя, вносит коррективы в формируемые суждения.

С точки зрения психологии общения, в данном случае проявляется энергетика «закрытого» типа, что также влияет на структуру и объективный стиль *истолкования*, хотя сдержанность теоретического дискурса вовсе не исключает образной яркости, метафоричности устной и письменной речи, выразительности, глубинной темпераментности высказываний. Однако объективность как академическая норма преобладает. У теоретика-лектора, критика-публициста значительно больше свободы в эмоциональном строе истолкования, в лексическом составе речи, исследовательский темперамент и энтузиазм открывателя истин прорывается сквозь строгость академического нарратива. При всём стремлении к объективности

в исканиях истины в *понимании* всегда кроется, а часто выступает *индивидуальность* музыковеда-исследователя. Преднамеренность стремления к научной объективности и спонтанность проявлений индивидуальности – в сопряжении этих начал также особенность характеризуемого вида истолкования.

Почти исключительно вербальный, устный или письменный, способ *истолкования* также принадлежит к специфическим свойствам теоретической интерпретации. Звучащий, интонируемый образ *понимаемого* внутренне присутствует в плане выражения, освещает и одухотворяет его (если этого нет, анализ становится «глазным»). Артистическая природа музыканта, индивидуальный строй его интонирующего сознания должны сохраняться и питать исследовательские откровения музыковеда (иначе этих откровений просто не будет). Есть множество примеров «звучащих» музыковедческих анализов-интерпретаций, являющихся высокими научно-художественными достижениями.

Видовая, категориальная специфика исполнительской деятельности, как упоминалось выше, определяется реализацией понимания-истолкования музыкального произведения в *исполнительском акте*. В данном модусе осуществления интерпретации исполнение подчиняется трём необходимым условиям, *триединству*: определённой в конкретном сочинении временной длительности; непрерывности и необратимости процесса интонирования. В этом главное *качественное* отличие данного вида музыкальной деятельности. Исполнительский акт – центр и вершинная точка пересечения целей творческого взаимодействия артиста с социумом, самореализации его как художника, этим определяется структура, принципы и методы его работы с произведением, интерпретационные стратегии.

Подчеркнём значение таких деятельностных условий и обстоятельств как а) разделение интерпретационной работы исполнителя на две взаимосвязанные формы, б) особенности его посреднического общения с «субъектом коммуникации», в) предпосылки и взаимосвязи концертно-исполнительской и педагогической деятельности.

Исполнительский акт как форма интерпретации, присущая исключительно данной творческой деятельности, обусловлен существованием другой формы, характеризующейся неопределённой временной протяжённостью (иногда равной всей артистической жизни исполнителя) и прерывно-фрагментарным способом осуществления интерпретации в процессе изучения и художественно-технической работы. Целостность итогового представления достигается постоянным членением музыкального материала по горизонтали и вертикали, отступлением от закона необратимости и непрерывности процесса. Эта «прерывно-продолженная» форма создания интерпретации, совмещающая в себе и теоретический анализ, и подготовку сочинения к его звуковой реализации, целостной и открытой слушателю, «вынашивает» в себе все будущие реальные исполнительские акты. В них *единомоментно совмещаются интерпретационная концепция и её звуковое претворение*, когда «забывается» познанное аналитически, отключаются рефлексивно-оценочные факторы, звукотворческая воля проявляет себя «здесь и сейчас».

Отметим особое в этих условиях разветвление чувства-переживания психологического и физического времени исполнения. Процессуальные, развёртывающие механизмы слухо-мышления и свёртывающие представления, архитектурно охватывающие разделы сочинения, функционируют одновременно. Для первых

характерна активность антиципации, «опережающего отражения», постоянное «забегание» слухомыслительных представлений вперёд, к следующим вехам процесса, всё новым опорам внимания; для вторых – *ретроспекция* формирующей воли, представления «состоявшихся», сложившихся структур. Всё это происходит, повторим, на основе реального времени исполнения, в котором господствует «материальная» движущая сила моторики, постоянно стимулирующей взаимодействие этих механизмов. Данный психофизически сложный процесс порождает некий творческий транс, в котором тесно сплетены осознаваемые и бессознательные интенции, в таком транс провоцируются факторы, интроверсирующие сознание исполнителя.

Однако в этом же процессе мощно проявляется и экстраверсивность интонирующего мышления исполнителя – как внутренний стимул, генератор плана *звукового выражения-истолкования*, обращённого к слушателю. Непосредственная направленность интерпретации на слушательское восприятие – яркий, уникальный отличительный признак этого вида творческой музыкальной деятельности. Способность поддерживать состояние сосредоточенности на процессе исполнения, умение концентрироваться психологически, физически и в то же время вдохновенно коммуницировать с коллективным субъектом восприятия, каковым является слушатель в концертном зале, – в этом сущность призвания и проба профессионализма исполнителя. Присущее артисту «чувство публики», реальный обмен с нею эмоционально-энергетическими «токами» – это не только атмосфера и тонусный фон интерпретации. Направленность на восприятие в условиях сценического выступления не в меньшей степени, чем в ходе аналитической

работы исполнителя наедине с инструментом, способствует творческим находкам в содержании и структуре художественного образа, стимулирует порождение «новых смыслов» в развёртывании звучащего текста.

Заслуживает специального исследования вопрос о том, как в форме фрагментарно-продолженной («рабочей») осуществляется взаимосвязь и взаимообращение понимания и истолкования. Каковы, в частности, отношения интонируемых и вербализуемых сторон (модусов) в процессе аналитико-интерпретационной работы? Рассмотрение этого аспекта интересно и важно потому, что здесь обнаруживается совмещение содержания и технологий исполнительской и преподавательской деятельности, с большим значением в последней речевого опосредования музыкально-исполнительских задач. Способность педагога к художественно содержательному и яркому по лексике эмоциональному строю высказыванию – неотъемлемое качество его профессионализма.

Одно из противоречий между исполнителем, который не занимается преподаванием, и исполнителем, сочетающим эти два вида музыкальной деятельности, заключается в том, что все задачи, которые *мыслятся* первыми в процессе интерпретационной работы над сочинением, как правило, полностью не «проговариваются», то есть не оформляются в логико-речевом дискурсе, часто вообще не вербализуются и не рефлексированы. Обращённые к самому себе и к виртуальному коллективному реципиенту, они существуют потенциально в форме внутренней, специфически кодированной речи («про себя»). Это – фрагменты «самопрограммы», заметки, поправки, заготовки, рефлексивные оценки и интуитивные озарения, неразделимые, как правило,

с реально звучащими и внутренним слухом представляемыми «звукообразами». Однако почти всегда содержательный потенциал этих ситуативных интенций может быть богато развёрнут.

Интересный и весьма ценный образец сочетания композиторской и исполнительско-педагогической рефлексии представляет собой «Повседневная работа пианиста и композитора» Н. К. Метнера [13]. В этих «записных книжках» музыкант анализировал и фиксировал свой творческий процесс непосредственно во время работы за инструментом. Аналогичный опыт, своеобразие которого в личностно конкретной направленности руководящих указаний, предпринял А. Е. Майкапар в своём последнем произведении, книге «Моя жизнь (и смерть) в искусстве. Дневник эпохи коронавируса» [14].

Возвращаясь к нашим рассуждениям, повторим, что интерпретационное творчество в профессиональном труде исполнителя-педагога основывается на единых (видовых) началах и закономерностях музыкальной деятельности, включает в специфических деятельностных преломлениях («наклонениях») те же существенные составляющие, о которых говорилось в предыдущих разделах. Во главе угла – интонационная основа слухо-мыслительной активности, реализуемая в совместной интерпретационной работе педагога с учеником, это источник и «почва» осуществления внутренних целевых установок в единстве «идеальных и материальных» созидательных сил. Интерпретация как единство понимания и истолкования музыки, музыкального произведения является средоточием, субстанциональным центром педагогического творческого процесса.

При этом есть ряд радикальных отличий интерпретационной работы педагога

от работы музыковеда-исследователя и концертирующего исполнителя. Главное отличие заключается в конкретной, «на-сущной» *реальности ученика* как приоритетного по значимости субъекта учебного процесса. Только в деятельности музыканта-педагога направленность понимания-истолкования музыки на восприятие учеников, каждый из которых индивидуален во всех своих проявлениях, – постоянно актуальный движущий стимул и фактор, во многом определяющий содержание, структуру, методы и технологии педагогической интерпретации.

В связи со сказанным стоит вернуться к проблеме, затронутой в начальном разделе статьи, – к объективному противоречию между собственными интерпретационными представлениями педагога и неизбежными, множественными, постоянными и разнообразными «отклонениями» от этого эталона, с которыми учитель сталкивается в работе с учениками. Разрешение противоречия видится не только в неких практических, спонтанно складывающихся в ходе работы и приемлемых «компромиссах», но в принципиальном – диалектическом – подходе к делу, в направлении поиска и достижения творчески ценных результатов, ценных прежде всего для ученика, для его развития, но также и для педагога.

Как уже говорилось, интерпретация *исполнителя*, развиваясь, изменяясь соответственно личностно-профессиональному его росту, в своей органичной и уникальной целостности остаётся идентичной самой себе, в уникальном субъективном бытии. В педагогической работе с учеником она не может быть целиком «вложена» в ум и душу, в слух и руки ученика; не может и «рассыпаться» на отдельные «сколки» её целостности во многих образцах ученических интерпретационных представлений. Гармонизировать

эти противоречия может опора на генерализованный план, *общую модель интерпретационной работы*, сочетающую истолкование замысла композитора, художественного мира сочинения, поэтики, образно-драматургического строя, жанровых, стилевых, музыкально-языковых особенностей, комплекса средств выразительности, фортепианной фактуры, пианистической стилистики и т.п. По сути дела, фундаментальная методическая основа такой модели разработана во множестве отечественных руководств – книг, статей, учебных пособий, либо носящих название «Работа над музыкальным произведением с учащимся...», либо тематически ориентированных на эти задачи. Дальнейшее развитие, углубление этой общей модели предполагает, на взгляд автора статьи, разработку *индивидуализированной «матричной формы»* реализации общей модели и претворение её в звучащей интерпретации. Понятие «матрица» использовано потому, что такого рода художественно-концептуальная структура и системно целостна, и рассчитана на множественность её «отпечатков-переинтонирований» в ученических вариантах, с расширениями «пространства смыслов», образованием новых смыслов.

Такая структура вовсе не является (как и *общая модель интерпретации*) умозрительным теоретическим концептом (конструктом). И общая модель, и индивидуализированная матричная форма существования интерпретации специфичны для деятельности педагога, принципы их формирования вырабатываются у него с приобретением знаний, опыта работы, осмысливаются, рефлексированы или функционируют на уровне интуиции.

Структура общей модели исполнительско-педагогической интерпретации музыкального произведения в чём-то близка понятию генерализованной интонации стиля, которая «выступает как свёрнутое (скрытое) множество конкретных её реализаций – в одном или многих произведениях» [7, с. 260]. И в общей модели интерпретации, и в каждой индивидуально сформированной «матрице» преломляется феномен интонационной формы. Понять, истолковать своеобразие и художественный результат её воплощения в произведении, доступно и увлекательно раскрыть в совместном с учеником интерпретационном поиске – в этом суть творческой работы преподавателя в исполнительском классе, свидетельство таланта и мастерства педагога.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Мартинсен К.-А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. М.: Музыка, 1977. 128 с.
2. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры (Записки педагога). М.: Гос. муз. изд-во, 1958. 320 с.
3. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано: Учеб. пособие для муз. вузов и училищ. 3-е изд., доп. М.: Музыка, 1978. 288 с.
4. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 387 с.
5. Медушевский В. В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы: Автореферат дис. ... доктора искусствоведения. 17.00.02 – Музыкальное искусство. М.: МГК имени Чайковского, 1983. 46 с.
6. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс Изд. 2-е. Кн. 1 и 2. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
7. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 268 с.

8. *Пивоваров Д. В.* Отношение // Современный философский словарь. Екатеринбург: Деловая книга; М.: Академический проект, 2015. С. 465–467.
9. *Торопова А. В.* Феноменология интонирующей функции музыкально-языкового сознания: Автореферат дис. ... доктора психологических наук. 19.00.01 – общая психология, психология личности, история психологии. Санкт-Петербург, 2017. 50 с.
10. *Цуккерман В. А.* Музыкально-теоретические очерки и этюды. М.: Сов. композитор, 1970. 559 с.
11. *Мазель Л. А.* Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. М.: Сов. композитор, 1978. 352 с.
12. *Азаренко С. А.* Интерпретация // Современный философский словарь. Екатеринбург: Деловая книга; М.: Академический проект, 2015. С. 261–263.
13. *Метнер Н. К.* Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записных книжек / [вступ. статья П. И. Васильева]. М.: Музгиз, 1963. 92 с.
14. *Майкапар А. Е.* Моя жизнь (и смерть) в искусстве. Дневник эпохи коронавируса. Челябинск: МРИ, 2020. 270 с.

Поступила 12.08.2021; принята к публикации 30.08.2021.

Об авторе:

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

Автором прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.

1. *Martinsen K.-A.* *Metodika individual'nogo prepodavaniya igry na fortepiano* [Methods of Individual Teaching of Piano Playing]. Moscow: Muzyka Publ., 1977. 128 p. (in Russian).
2. *Neuhaus G. G.* *Ob iskusstve fortepiannoj igry (Zapiski pedagoga)* [On the Art of Piano Playing (Notes of a Teacher)]. Moscow: State Music Publishing House, 1958. 320 p. (in Russian).
3. *Alekseev A. D.* *Metodika obucheniya igre na fortepiano* [Methods of Teaching Piano Playing]. Textbook for Muses. Universities and Colleges. 3rd ed., add. Moscow: Muzyka Publ., 1978. 288 p. (in Russian).
4. *Lotman Yu. M.* *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The Structure of a Literary Text]. Moscow: Iskustvo Publ., 1970. 387 p. (in Russian).
5. *Medushevsky V. V.* *Intonatsionno-fabul'naya priroda muzykal'noj formy* [Intonation-Plot Nature of Musical Form]. Extended abstract of the Doctor's Dissertation (Art History). Moscow: Moscow State Tchaikovsky Conservatory, 1983. 46 p. (in Russian).
6. *Asafiev B. V.* *Muzykal'naya forma kak process* [Musical Form as a Process]. 2nd ed. Books 1 and 2. Leningrad: Muzyka Publ, 1971. 376 p. (in Russian).
7. *Medushevsky V. V.* *Intonatsionnaya forma muzyki* [Intonation Form of Music]. Moscow: Kompozitor Publ., 1993. 268 p. (in Russian).

8. Pivovarov D. V. Otnoshenie [Attitude]. *Modern Philosophical Dictionary*. Ekaterinburg: Delovaya kniga Publ.; Moscow: Akademicheskyy proekt Publ., 2015, pp. 465–467 (in Russian).
9. Toropova A. V. *Fenomenologiya intoniruyushhej funktsii muzykal'no-yazykovogo soznaniya* [The Phenomenology of the Intonating Function of Musical-Linguistic Consciousness]. Extended abstract of the Doctor's Dissertation (Psychology). Saint-Petersburg, The Herzen State Pedagogical University of Russia. 2017. 50 p. (in Russian).
10. Zuckerman V. A. *Muzykal'no-teoreticheskie ocherki i etyudy* [Musical and Theoretical Essays and Sketches]. Moscow: Sovetsky kompozitor, 1970. 559 p. (in Russian).
11. Mazel L. A. *Voprosy analiza muzyki. Opyt sbližheniya teoreticheskogo muzykoznanija i estetiki* [Questions of Music Analysis. The Experience of Convergence of Theoretical Musicology and Aesthetics]. Moscow: Sovetsky kompozitor Publ., 1978. 352 p. (in Russian).
12. Azarenko S. A. Interpretatsiya [Interpretation]. *Modern Philosophical Dictionary*. Ekaterinburg: Delovaya kniga Publ.; Moscow: Akademicheskyy proekt Publ., 2015, pp. 261–263 (in Russian).
13. Medtner N. K. *Povsednevnyaya rabota pianista i kompozitora: Straniysy iz zapisnykh knizhek* [Everyday Work of a Pianist and Composer: Pages from Notebooks]. Introduction article by P. I. Vasiliev. Moscow: State Music Publishing House, 1963. 92 p. (in Russian).
14. Maikapar A. E. *Moya zhizn' (i smert') v iskusstve: Dnevnik epokhi koronavirusa* [My Life (and Death) in Art: A Diary of the Coronavirus Era]. Chelyabinsk: MPI (Music Production International) Publ., 2020. 270 p. (in Russian).

Submitted 12.08.2021; revised 30.08.2021.

About the author:

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

The author has read and approved the final manuscript.