

# СРАВНЕНИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ТЕОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И ПЕДАГОГИКЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

**А. В. Малинковская,**

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

**Аннотация.** Сравнение интерпретаций одного и того же музыкального произведения разными исполнителями рассматривается в статье как специфический ракурс исследований, имеющий существенное методологическое значение в исполнительском музыкознании и в практике педагогики музыкального образования. Восходящее к философской категории «отношение» аналитическое сравнение исследователями исполнительских трактовок отдельных сочинений, а также выходы в сопоставление целостных историко-культурных явлений в мировом исполнительском искусстве, раскрывающие стилевую, художественно-идеологическую обусловленность эволюционных процессов, обогащают теоретико-методологический фонд исполнительского музыкознания, способствуют развитию такой его отрасли, как «интерпретология». В практической педагогике применение метода сравнительного анализа исполнений продуктивно с точки зрения синтеза в творческой работе педагога с учащимися непосредственного «слухового наблюдения» особенностей исполнений и аналитического углубления в различие концепций интерпретаторов. Сравнительный подход к явлениям исполнительского искусства имеет длительную историю. В центре внимания в статье – развитие «сравнительной интерпретологии» в трудах отечественных теоретиков фортепианного искусства: Д. А. Рабиновича, Г. М. Когана, А. Д. Алексева и других исследователей, – обнаруживающее в XX–XXI веках определённую эволюционную траекторию. В качестве основных составляющих методологии сравнительного анализа интерпретаций рассматриваются ведущие принципы научного подхода, концептуальные авторские идеи, технологические особенности авторских нарративов. Критериями достоверности исследовательских суждений, по мнению автора статьи, могут служить: адекватность/релевантность вида и содержания сравнительно-аналитических концепций исследователей изучаемым явлениям исполнительского искусства, их художественной ценности, значимости в истории исполнительства; смыслообразующая функция избранных ракурсов сопоставления трактовок; новизна раскрываемых в сравнении свойств интерпретаций

9

© Малинковская А. В., 2023



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

и самих музыкальных произведений; системная целостность авторского видения предмета; увлекательность и убедительность авторских суждений; научно-практический потенциал предложенных читателям сравнений исполнительских истолкований сочинений.

**Ключевые слова:** сравнительный анализ исполнительских интерпретаций музыкальных произведений; теоретико-методологические принципы сравнительного изучения интерпретаций; виды, формы, функции, технологии сравнительного анализа исполнительских трактовок сочинения; критерии достоверности исследовательских анализов-сопоставлений исполнений – «интерпретирования интерпретаций».

**Благодарность.** Приношу искреннюю благодарность членам редакционной коллегии за ценные советы, замечания, существенные для работы над статьёй.

**Для цитирования:** *Малинковская А. В.* Сравнение интерпретаций музыкального произведения в теории исполнительства и педагогике музыкального образования // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2023. Т. 11. № 4. С. 9–28. DOI: 10.31862/2309-1428-2023-11-4-9-28.

DOI: 10.31862/2309-1428-2023-11-4-9-28

## COMPARISON OF INTERPRETATIONS OF A MUSICAL WORK IN THE THEORY OF PERFORMANCE AND PEDAGOGY MUSIC EDUCATION

**Augusta V. Malinkowskaya,**

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

10

**Abstract.** The comparison of interpretations of the same piece of music by different performers is considered in the article as a specific perspective of research that has significant methodological significance in performing musicology and in the practice of pedagogy of music education. Going back to the philosophical category of “attitude”, the analytical comparison by researchers of performing interpretations of individual compositions, as well as outputs in the comparison of integral historical and cultural phenomena in the world of performing art, revealing the stylistic, artistic and ideological conditionality of evolutionary processes, enrich the theoretical and methodological foundation of performing musicology, contribute to the development of its branch as “interpretology”. In practical pedagogy, the use of the method of comparative analysis of performances is productive from the point of view of synthesis in the creative work of a teacher with students of direct “auditory observation” of the features of performances and analytical deepening into the difference in the concepts of interpreters. The comparative approach to the phenomena of performing arts has a long history. The article focuses

on the development of “comparative interpretation” in the works of Russian piano art theorists – D. A. Rabinovich, G. M. Kogan, A. D. Alekseev and other researchers, a development that development occurring in the 20th–21st centuries along a certain evolutionary trajectory. As the main components of the methodology of comparative analysis of interpretations, the leading principles of the scientific approach, conceptual author’s ideas, technological features of author’s narratives are considered. The criteria for the reliability of research judgments, according to the author of the article, can serve as: adequacy /relevance/ of the type and content of comparative-analytical concepts of researchers to the studied phenomena of performing art, their artistic value, significance in the history of performance; the meaning-forming function of the selected angles of comparison of interpretations; the novelty of the properties of interpretations revealed in comparison and the musical works themselves; the systemic integrity of the author’s vision of the subject; the fascination and persuasiveness of the author’s judgments; the scientific and practical potential of the comparisons of performing interpretations of compositions offered to readers.

**Keywords:** comparative analysis of performing interpretations of musical works; theoretical and methodological principles of comparative study of interpretations; types, forms, functions, technologies of comparative analysis of performing interpretations of the composition; criteria of reliability of research analyses-comparisons of performances – “interpretation of interpretations”.

**Acknowledgement.** I would like to sincerely thank the members of the editorial board for valuable advice and comments essential for working on the article.

**For citation:** Malinkowskaya A. V. Comparison of Interpretations of a Musical Work in the Theory of Performance and Pedagogy Music Education // *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie* = Musical Art and Education. 2023, vol. 11, no. 4, pp. 9–28 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2023-11-4-9-28.

### Философский «посошок на дорогу»: отправные тезисы

Сравнение (сопоставление) – понятие, восходящее к категории «отношение», что трактуется некоторыми философами как «способ сопричастного бытия вещей, как условие выявления и реализации скрытых в них свойств... когда единение различных рождает кооперативный эффект. В этом эффекте, как в зеркале, преломляются и высвечиваются признаки сопрягаемых сторон» [1, с. 465]. Универсальный способ познания реальности – сравнение явлений,

объектов, фактов, процессов особенно активно используется в теории искусства, в художественной критике, в практике обучения творческим профессиям. Дело здесь в том, что сравнение образцов искусства, куда относятся и исполнительские интерпретации музыкальных произведений, привлекает непосредственной силой чувственного восприятия, что объединяет любителей и профессионалов. Однако если первые удовлетворяются «общими впечатлениями», вовлекающим воздействием на эмоциональный строй зримого, слышимого восприятия, то вторые испытывают понятное стремление

проникнуть в глубь воспринимаемого, «поверить алгеброй гармонию». Приобретённая аналитичность и критичность мышления побуждают теоретиков, педагогов вскрывать в процессе сравнения покровы «очевидного», прибегая без утраты яркости художественного впечатления к логической аргументации проявлений сходства и различия, общего и единичного, выстраивать систему достоверных суждений, выявляющих скрытые свойства сопоставляемых артефактов. Возникающий при этом «кооперативный эффект» несёт в себе не просто обогащённое и обновлённое знание о каждом изучаемом объекте – он способен вывести истолкование сопрягаемых объектов на уровень освещения культурно-исторических, стилевых явлений и процессов, открыть новые смыслопорождающие потенциалы, ресурсы познания.

В настоящей статье речь пойдёт о традиции *сравнения исполнительских интерпретаций одного и того же музыкального произведения*: в русле исторического опыта формирования и развития теории и практики исполнительства; в аспекте методологического осмысления особенностей подхода к сравнительному анализу интерпретаций, принципов и процедур этого процесса; с точки зрения их познавательной ценности и достоверности получаемых результатов.

### К истории вопроса...

Стремление познавать искусство исполнения музыки в широком спектре сходств и различий сопрягаемых объектов формировалось и развивалось в соответствии с реальной практикой и с господствующими в каждый период истории представлениями о «сути вещей», то есть о субстанциональных основаниях, условиях бытия этой области творчества, о худо-

жественных ценностях, общезначимых образцах, идеалах. Длительные периоды развития музыкального искусства в целостном единстве составляющих его областей характеризовались распространённой практикой творческих состязаний «универсальных музыкантов», сочетающих в своей деятельности импровизационное создание и воспроизведение музыки, как и её исполнение на основе постепенно совершенствовавшейся нотной записи, владеющих разными инструментами и умеющих приспособить к ним музыку различного склада и другими необходимыми слагаемыми мастерства. История музыки изобилует, в частности, свидетельствами об эпизодах такого рода в биографиях великих музыкантов XVII–XIX веков, наглядно представляющих цель таких соревнований, предшествующих развитию конкурсной практики позднейшего времени. Стремление к сопоставлению целостно мыслимых идеалов музыкального искусства, воплощённых в целостных же образах и деяниях выдающихся творцов, полностью соответствовали ходу исторического процесса. Само авторство в музыкальном творчестве эпохи импровизационной художественной парадигмы включало в себя, как известно, элемент относительности, утверждало в понимании ценности в искусстве приоритет категории общего, общезначимого.

Осознание особенностей индивидуальных творческих манер музыкантов в их композиторско-исполнительском единстве, зародившееся ещё в клавирную эпоху, далее перерастало в потребность развивающейся теории в персонально дифференцированной стилевой классификации наблюдаемых в исполнительстве тенденций. Таковы, например, опыты Ф. Калькбреннера в «Метод обучения игре на фортепиано» (1830) [2], К. Черни,

обрисовавшего в своей «Полной теоретической и практической фортепианной школе» (1846) современную стилевую картину развития пианистического искусства и выделившего в характеристиках искусства Клементи, Крамера, Дюссека, Моцарта, Бетховена и других музыкантов несколько важнейших «манер и школ фортепианной игры» [3, с. 122].

Стилевая категоризация и классификация явлений исполнительства, выделение разных исполнительско-педагогических школ продолжает развиваться как важное направление исполнительской теории. Этапной, методологически значимой вершиной в этом движении явилась концепция К.-А. Мартинсена, впервые раскрывшего в развёрнутой им масштабной проблематике развития пианистического искусства закономерности нерасторжимой целостности индивидуально-типологических (в том числе психофизиологических), историко-стилевых, инструментально-технологических факторов [4]. Знаменательно, что в заключительной части «Индивидуальной фортепианной техники» автор приходит к необходимости вывести систему рассуждений на уровень единичного – *интерпретации музыкального произведения*. «Фортепианная педагогика только тогда утвердит своё место во все времена, если конечным смыслом и целью всех её воспитательных мероприятий будет художественное произведение» [Там же, с. 216].

Внимание и интерес к музыкальному произведению как *единичному артефакту*, выступающему в диалектическом единстве с *общими явлениями* – историко-стилевыми, художественно-типологическими, феноменами исполнительской школы и т.п. – возникает в изучении композиторского творчества и исполнительства, а также слушательской рецеп-

ции. В этом отражается разветвление, обогащение и усложнение отношений в системе «композитор – исполнитель – слушатель» в условиях развития концертной практики, звукозаписи. Публика музыкальных концертов-академий первой половины XIX века, тяготеющая к знакомству с только что созданными сочинениями, главным образом, в авторской их презентации, лишь постепенно училась воспринимать, сравнивать и оценивать исполнение одних и тех же произведений или серий сочинений одного автора в истолковании разных исполнителей, специализировавшихся в данной области музыкального искусства. Значительно возросло значение индивидуальной исполнительской трактовки сочинения как функции посредничества между композитором и слушателем, что обогащало и углубляло представление и о творце музыки, и об её истолкователях. Качественно новым культурно-художественным завоеванием становилось понимание и приятие способности авторской художественной концепции, воплощённой в сочинении, поворачиваться к слушателям разными гранями, раскрываться во множественности смыслов, как эстетического и этического права исполнителя на проявления индивидуальной «звукотворческой воли».

Таким образом, мерилom истинности и художественной убедительности исполнения становились более сложные и диалектически сопряжённые отношения в искусстве музыки и её исполнительского интонирования. Нужно ли подчёркивать новый пространственно-временной масштаб этих отношений, связанный со всё ускоряющимся развитием «индустрии» звукозаписи, «глобальной» конкурсной практикой? Не будет преувеличением сказать, что *сравнительный модус восприятия*, «компаративный настрой» сознания

(и бессознательной сферы) онтологически и гносеологически определяет современную социально-культурную картину музыкального искусства.

### **Сравнительный анализ исполнительских интерпретаций произведения в отечественной науке об исполнительстве**

Выявляя специфику, функции интересующего нас вида анализа в области исполнительского музыкознания и в педагогике музыкального образования, необходимо прежде всего отметить его неразрывную связь с процессом развития названных областей, а также исполнительской критики. По сути, можно говорить об имплицитной погружённости сформировавшейся отечественной методологии изучения индивидуальных исполнительских трактовок сочинений в общее научное и образовательное пространство исполнительского музыкознания XX века. И не просто о погружённости, но о базовом значении внимания к *единичным* проявлениям интерпретаторского искусства, ибо именно *со сравнительной установки их восприятия, вербализуемой и анализируемой*, объективно начинается восхождение к уровням *общего (и особенного)* порядка: искусству тех или иных артистов в целостности всех его сторон, тенденциям и процессам в исполнительстве. Однако этот базовый слой восприятия, может быть, именно в силу его естественной необходимости (*conditio sine qua non*) оставался во внутренних, специально не фиксируемых «нишах» познавательной деятельности, как опыт частного плана, как бы более простой и менее значимый, чем сравнительное изучение таких целостных явлений, как «портреты» исполнителей, стилевые процессы

в исполнительстве, манифестации тех или иных школ и т.п.

В отечественном историческом наследии выделяется такой образец изучения исполнительства в вышеупомянутых обобщающих ракурсах, как работа Б. В. Асафьева «Шопен в воспроизведении русских композиторов» [5]. Сколько в ней сочетается смысловых линий: характеристика ряда выдающихся композиторов-пианистов в ракурсе истолкования творчества Шопена, то есть сопоставление через общее и художественных индивидуальностей музыкантов, и особенностей двух национальных, родственных во многих отношениях школ. Существенно и внутреннее, подтекстовое звучание идеи субстанциональной сопряжённости композиторской и исполнительской природы творчества. Искушённый читатель при этом может также живо прочувствовать и весомость стоящего за всем этим композиторско-исполнительского восприятия автором эссе накопившихся в его слуховом опыте впечатлений от множества отдельных интерпретаций, ценность размышлений о них, обусловивших истинность и яркую достоверность итоговых обобщающих суждений.

Пример последовательного внутреннего закономерного перерастания опыта *портретирования* большой группы отечественных исполнителей в монографическое исследование стилевой картины советского пианистического искусства протяжённостью в несколько десятилетий представляют собой книга Д. А. Рабиновича «Портреты пианистов» [6] и два выпуска его труда под общим названием «Исполнитель и стиль» [7; 8]. В первой из названных книг автор ставит целью в «сюите» (по авторскому определению) целостных портретов главных фигур отечественного фортепианного исполнительства (Игумнова, Нейгауза, Софроницко-

го, Рихтера и др.) представить читателям произошедший более чем за сорок лет развития «огромный по своему значению, в высшей степени сложный процесс становления советского пианизма ...» [6, с. 7]. Во второй выпуск книги «Исполнитель и стиль» вошли избранные рецензии автора на выступления зарубежных пианистов и дирижёров [8]. Формирование позиции *сравнительного восприятия* – и целостных портретов-характеристик искусства артистов, и многочисленных *фрагментарных примеров* их исполнительских трактовок – в книгах Рабиновича как бы «по умолчанию» представляется читателям в расчёте на результат вдумчивого её усвоения. Громадный по масштабу сравнительно-аналитический исследовательский опыт автора оказывается запечатлённым во внутреннем подтекстовом пространстве, при этом, конечно, имплицитно оплодотворяет количественно и качественно содержание книги.

Приоритетное значение обобщающего освещения масштабных процессов развития исполнительства в категориях стиля, школы, художественной идеологии проявляется в упоминании Рабиновичем публикаций конца 1930-х годов в русле задач систематического охвата большинства «важнейших проблем, истории нашего фортепианного исполнительства». Необходимость освещения истории *советского фортепианного исполнительства* Рабинович подчёркивает, характеризуя публикации А. Альшванга «Советские школы пианизма», Г. Когана «Советское пианистическое искусство и русские художественные традиции», коллективный труд А. Алексеева, Я. Мильштейна, А. Николаева «Мастера советской пианистической школы» [6, с. 7].

Продолжением и развитием в новом формате исследований в данном направлении явился первый выпуск кни-

ги Рабиновича «Исполнитель и стиль», включивший ряд отдельных работ автора предшествующего двадцатилетия [7]. Представляется, что сравнительная позиция в подходе автора к рассмотрению разных аспектов современного исполнительства, оставаясь внутренней, концептуально не декларируемой, заметнее, исследовательски глубже проявилась в этой работе по сути. Отчётливее, чем в «Портретах», выступает названная позиция в разделах «Шопен и шопенисты» и «Мысли о листианстве», где общим стержнем сравнительного плана восприятия явлений единичного и особенного (в данном случае «шопенистов» и «листианцев») являются стили двух великих представителей западноевропейского фортепианного искусства XIX века.

Развивая особенности нарратива, названного выше асафьевского очерка Рабинович постоянно использует фигуру-фонный модус рассмотрения, индивидуальные фрагментарные характеристики качеств искусства «шопенистов» и «листианцев» непрерывно всплывают и очерчиваются, сопрягаются и сопоставляются в целостном потоке изложения. Автор солидаризируется с Л. А. Баренбоймом, который, раскрывая в различных истолкованиях отечественными пианистами творчества Шопена многие общие черты, подчёркивает их обусловленность «общностью... идейно-эстетического мировоззрения, типичного для советских художников» [7, с. 68]. (Несколько неожиданно при этом воспринимается мысль автора о необходимости появления одного гипотетического гениального артиста, который «синтезировал бы нынешние разрозненные количественные накопления, дал бы им новое качественное выражение, создал бы подлинно новый исполнительский стиль» [Там же, с. 71].)



В ключевом по значению в книге очерке «Исполнитель и стиль» добавляется проблема взаимосвязей категорий «пианистический тип и пианистический стиль», в остальном наблюдаем ту же проблематику и тот же модус изложения. «Отдельные имена композиторов, концертантов, основоположников или вдохновителей пианистических школ привлекались без какой-либо претензии на полный, всеобъемлющий охват, но лишь постольку, поскольку их искусство, деятельность, взгляды, влияя на фортепианное исполнительство, помогли разобраться в... перечисленных проблемах» [7, с. 312].

В работах, в том числе критических рецензиях целого ряда отечественных специалистов – Г. М. Когана [9], Д. А. Рабиновича [8], Л. А. Баренбойма [10], Г. М. Цыпина [11] и других, огромный слушательский опыт, привлекательность литературных стилей, яркие субъективные впечатления от исполнений сочетаются с пронизательными аналитическими углублениями, нередко связанными с привлечением элементов сравнительного ракурса рассмотрения. Подобное изучение исполнительских интерпретаций конкретных произведений постепенно приобретало в исполнительском музыкознании смысл самостоятельной теоретической линии, связанной с комплексом принципов подхода, определёнными аналитическими процедурами и технологиями. Сравнительное изучение исполнительских трактовок сочинений стимулировало развитие теории исполнительства. Сопоставление на основе одного и того же произведения различных индивидуальных образцов исполнительского творчества по новому освещало и обогащало спектр интерпретационных проблем: отношения исполнителя к нотному тексту как основе и источнику познания и истолкования музыки; объектив-

ного и субъективного, типологического и индивидуального в исполнительском творчестве; вариантности исполнительских прочтений и воплощений произведения; соотношения композиторских и исполнительских стилей; трансформации смыслов композиторских художественных концепций в движении музыки в потоке истории и многих других. По-новому открывался смысл изучения единичных исполнительских интерпретаций и их сопоставлений в качестве *самочувственных явлений искусства*, вступающих в диалектическую связь с общими его процессами в силу полноты и значимости *свёрнутых в них самих многих смыслов этих процессов*. Понятно, что анализы-раскрытия таких интерпретаций требовали концептуальности, системной целостности, достоверности, доказательности.

Значительным явлением в отечественной науке об исполнительстве стали труды Г. М. Когана, посвящённые проблемам музыкального исполнительства, искусству выдающихся пианистов. Напомним читателям из его многочисленных работ – рецензий, очерков – те страницы, которые можно охарактеризовать как *«интерпретирование интерпретаций»*. Они вошли в историю исполнительского музыкознания в качестве образцов аналитического рассмотрения интерпретаций с разного рода выходами в сравнительный ракурс исследования. Таков развёрнутый анализ записи исполнения Рахманиновым пьесы Чайковского «На тройке» в статье «Рахманинов-пианист», впервые опубликованной в 1945 году [12]. Интерпретация Рахманинова изменила, по мнению автора, традиционное представление об этой пьесе, устоявшееся в нескольких поколениях. Бодрое настроение русского человека, вдохнувшего «всю прелесть свежего снега», слушающего «разудалую песнь ямщика и весёлый звон бубенчи-



ков» [12, с. 220], радикально преображается у Рахманинова: «Из подлотных тайников пьесы... поднимается и застывает в муке трагическое изваяние Одиночества» [Там же, с. 227, выделено Коганом. – А. М.]. Аргументацией этого прямо-таки революционного итогового вывода исследователя явилось не просто подробное, но системно целостное рассмотрение рахманиновской интерпретации как самоценного, исторически значимого культурно-художественного явления. Когановский анализ вообрал в себя и драматические факты биографии музыканта, вынужденно покинувшего Родину, и многосторонний анализ «типичных свойств рахманиновского исполнения», где они отразились «с особой яркостью как в фокусе» [Там же, с. 230], и поистине широчайшую и богатейшую историко-культурную панораму российской жизни XIX–XX веков, отражённую в музыкальном, литературном, театральном, изобразительном искусствах, в эстетических идеях и концепциях отечественных властителей дум. Ширясь в масштабах и одновременно углубляясь в аспектах анализа, авторская мысль выходит и за национальные пределы в многочисленных *сравнительных* экскурсах в область исполнительских стилей, индивидуальных образцов искусства представителей разных национальных школ – пианистов, певцов. Всё это отчётливее, по замыслу Когана, выявляет черты русской исполнительской школы.

Этот общий, непрерывно ветвящийся в нарративе очерка Когана спектр ассоциаций, сопоставлений, сравнительных характеристик и оценок разрастается из центра – целостного анализа рахманиновской интерпретации пьесы Чайковского. Думается, такое решение представляет собой специальный предмет изучения сравнительного подхода с точек

зрения драматургии и формы, текстового построения, методологии и технологии аналитического процесса. Вот основные концептуальные составляющие анализа, выстроенные автором в иерархическую систему. На первом плане здесь «соотношение между двумя основными элементами [исполнения]... между так называемой техникой и так называемой интерпретацией» [12, с. 230]. Традиционному, активно формировавшемуся в музыкальной критике и эстетике XIX–XX веков представлению отечественных эстетиков и теоретиков исполнительства о важности подчинения техники образу («техника – слуга художественного образа»), только «средство воплощения последнего» [Там же, с. 231] автор противопоставляет (перефразируя известные теоретические постулаты К. С. Станиславского: «автор умирает в режиссёре», «режиссёр умирает в актёре») своё диалектически трансформированное положение: «У Рахманинова техника умирает в образе» [Там же, с. 231]. Дополнительно разъясняя суть своего философского истолкования этого тезиса, Коган утверждает: «Техника является в результате поисков образа: ищи образ – найдёшь технику... Для русской исполнительской школы художественный образ – в одинаковой степени источник техники и поглощающее её море, её станция отправления и станция назначения, её отец и сын» [Там же, с. 232].

Безупречное совершенство рахманиновской техники, заставляющее слушателя «забывать об одних только технических достоинствах его исполнения», имеет ярко выраженный индивидуальный, неповторимый и невоспроизводимый характер – таково, по Когану, второе свойство рахманиновского пианизма. Третье свойство – «специфическая опознавательная особенность пианистического мастерства Рахманинова... необычайная,

подавляющая, временами почти неправдоподобная динамическая мощь» [12, с. 234].

Следующие, по ранжиру автора, исключительные индивидуальные качества Рахманинова-пианиста: «знаменитая рахманиновская ритмика... главный секрет его неотразимой власти над аудиторией» [Там же, с. 237]; особенности дыхания, интонации, звука; «правдивость чувствования и правдивость выражения» [Там же, с. 242–243], присущая им сдержанность, часто суровость (Рахманинов «играл не чувство, а борьбу с ним... таил печаль и скорбь в стальных тисках своей деспотической ритмики» [Там же, с. 246]. В процессе исполнения, подчёркивает Коган, Рахманинов накапливал напряжение чувства в нагнетании тормозящей его власти ритмической устойчивости, покуда, подобно раскрутившейся пружине, оно не прорывалось в постоянстве требуемого основного движения. Благородная сдержанность, мужественность игры Рахманинова – таково восьмое отмеченное свойство рахманиновского исполнительского искусства, которое Коган *совокупно с семью предыдущими* выводит на высший уровень реализма художественной интерпретации, опять-таки в русле эстетики руководителей отечественного театра: не так играй, как хочется, а так, как роль велит.

Концептуальной вершиной и целью выстроенной исследователем доказательной логики стало раскрытие диалектического единства в игре великого русского пианиста «правды объективного с правдой субъективного»: «Смиренно влезая в “шкуру” произведения, он невольно накладывает на неё при этом свою “лапу”. Этого достаточно, чтобы пьеса стала “рахманиновской”: ex ungue leonem» [Там же, с. 249].

В очерке Когана выделенный нами принципиальный стержень анализа – ин-

дуктивная система восхождения от отдельных параметров к их интегрированной целостности в интерпретации – раскрывается во множестве конкретных текстовых примеров, в том числе мультиплицируется в сравнениях с образцами фортепианной музыки Рахманинова и других композиторов. Кроме того, каждый концептуально значимый тезис разрастается, разветвляется в непрерывных авторских ассоциациях, смысловых дополнениях и расширениях, в конкретике примеров, экскурсов из разных областей искусства, литературы, философии, фактов творческих биографий артистов и художников и т.п. Подход к изучению предмета, к акцентуации явной и выявлению скрытой проблематики, к развёртыванию драматургии исследовательского нарратива предстаёт *во всеобъемлющем сравнительном модусе*, где находят своё законное место и отдельные (вплоть до микропроявлений) наблюдения и их истолкования, и самые смелые интертекстуальные связи.

Известная всем читателям особенность когановских текстов – «многоэтажность» структуры, «полифония» основного текста и бесконечных отсылок в сносках, увлекательная для одних читателей и порой раздражающая других. Всё это даже внешне наглядно подтверждает компаративную сущность выработанного авторского метода познания, в системной его организации способного вывести смысл, значение и ценность частного через целое и наоборот.

Исследовательская рефлексия побуждает Когана обратиться (в подтексте – к читателям, а прежде всего, к себе самому) с вопросом: соответствует ли приведённое выше его истолкование рахманиновской интерпретации «Тройки» «содержанию произведения, не является ли оно искажением воли автора, насилием над его творением?» [12,

с. 227] Представляется, что это ключевой вопрос когановского критико-аналитического этюда, закономерный по отношению к достоверности, истинности и исследовательского истолкования, и замысла композитора, и интерпретации артиста. Каков же авторский ответ себе самому и читателю? Он определённым образом завуалирован. Перерастание образа «Тройки» в образ России и «тоска по Родине» как второй образ пьесы, исполняемой Рахманиновым, – так в итоге определяет Коган идею интерпретации пианиста, в скобках дополняя: «не смешивать с тенденцией!» [12, с. 229]. В чём же здесь смысл разграничения идеи и тенденции? Думается, в том, что Коган услышал и развёрнуто представил в рахманиновской трактовке не «абстрактную салонную ностальгию [то есть некую общепринятую *предвзятость, тенденцию* – А. М.], а вполне конкретное, живое, личное человеческое чувство, тоску русского по России. И вместе с тем – гениальное воплощение этой темы в её общем, в сем [выделено Коганом, – А. М.] людям близком виде, бессмертное, быть может лучшее её претворение в мировом музыкальном искусстве» [Там же, с. 230].

Впечатление чрезмерной субъективности, склонность к свободному, художественно-научному домысливанию «фактически» воспринимаемого скорее может возникнуть при чтении другого классического образца сопоставления интерпретаций, включённого Коганом в его монографию о Ферруччо Бузони: парафраза «Риголетто» Верди-Листа в записях на «Вельте-миньон» Бузони и Анны Есиповой, сделанных почти одновременно (в 1905 и 1906 годах соответственно). Действительно, на основе относительно частных, фрагментарных, хотя и многочисленных, наблюдений и примеров различий в исполнениях пианистов –

темповых, ритмических, основных динамических соотношений (помимо неоспоримого отличия – исключительного блеска бузониевской виртуозности, заметно превосходящей есиповскую технику) – автор выстраивает целостную многоаспектную концепцию, значительно углубляющую понимание идей и Верди, и Листа, и Бузони. Исполнение Есиповой, ассоциирующееся у Когана с «изящным салонно-виртуозным попури на любимые оперные мотивы» [13, с. 83], привлекается здесь не как соизмеримое с интерпретацией Бузони в художественном плане, а лишь как помогающее оттенить последнюю – новаторскую, оставившую долговечный след в истории исполнительства.

Верный своему принципу изучать отдельные проявления, элементы в масштабном пространстве интертекстуальных связей, Коган находит примечательный смысл, основания для далеко идущих выводов даже в «микроскопических» деталях. Например, выявляет смысл замены в редакции Бузони «мягких» листовских арпеджио во втором такте троекратными аккордовыми «репликами оркестра» (взятыми из оперного оригинала), чуть ритмически отставленными от начальной темы герцога. Чем же эти по-особому подчёркнуто артикулированные реплики интригуют слушателей? «Фальшивым уверениям [герцога, обращённым к Маддалене] Бузони придаёт актёрскую интонацию», – отмечает автор [13, с. 84]. Из этого малого ростка нового вычитанного пианистом в тексте смысла далее вырастает, развёртывается когановская художественно-философская концепция, вмещающая в себя истолкование сути конфликтной драматургии, развивающейся от пьесы В. Гюго к опере Верди, к парафразе Листа и нашедшей воплощение в интерпретации Бузони.

Собственно, правильнее было бы сказать, что Коган *не выстраивает* целый мир своих представлений и размышлений на основе интерпретации Бузони, а *надстраивает над ней* расширенную проекцию данного артефакта в хронотопе музыкального искусства, художественной культуры, стилевой динамики рубежа XIX–XX веков. Перед читателем предстаёт «концепция жизни как “глупой драмы”... герои которой... страдают и радуются, любят и ненавидят, надеются и гибнут не всерьёз, как кажется самим участникам “трагической игры”, а лишь кому-то “на потеху»» [13, с. 88].

В эту романтическую концепцию расщепления реальности, «двоемрия» (в пример приводятся В. Гюго, Э. Т. А. Гофман, Г. Гейне) далее исследователем включается новый герой – листовский Мефистофель. «Лист всё чаще обращается к образу того, кто, как ему кажется, стоит за кулисами этой “глупой драмы” и, дёргая за ниточки “человеческие марионетки”, саркастически потешается над их надеждами и усилиями, “посмеивается при катастрофах”...» [13, с. 90]. Что касается Бузони, то он, по мнению автора, в своей интерпретации парафразы «пошёл дальше Листа, развил, углубил, заострил те элементы, которые присутствовали в ней в зародыше» [13, с. 92], отразив стилевое преобразование в искусстве рубежа веков романтического мировосприятия художников: «Бузони в своём толковании приходит – или близко подходит – к символизму» [13, с. 94], – резюмирует Коган.

Увлечательная «многофигурная» композиция, изобилующая, как обычно у Г. М. Когана, историческими, биографическими фактами, примерами из разных областей искусства, в том числе театрального, скреплена полифонически сплетающимися нитями ассоциаций, ло-

гических связей, умозаключений. Так, читателя, которого может озадачить неожиданное появление «закулисного режиссёра» Мефистофеля, должен убедить тот факт, что в год создания Листом парафразы «Риголетто» на свет появился «Мефисто-вальс», завершена работа над «Пляской смерти», незадолго до этого закончена «Фауст-симфония». Разумеется, существенна достоверность и доказательность музыкально-аналитической аргументации Когана. Бузониевская рельефная интонационная индивидуализация персонажей парафразы (в отличие от нивелированности их в исполнении А. Н. Есиповой) достигается главным образом темпо-ритмическими характеристиками, цезурами, агогической нюансировкой, речитативными подчёркиваниями, то есть теми средствами, какие в записи на «Вельте-миньон» передаются наиболее полно. В целях наглядной убедительности исследователь уточняет все частные, даже мелкие темповые изменения в метрономических значениях.

Коган ориентируется на внимательного, вдумчивого читателя, способного сложить воедино в своём восприятии все наблюдения, примеры, аргументы автора, «освоиться» в многослойной композиции его сравнительного анализа (конечно, прослушав записи исполнений) и в результате проникнуться авторской системой идей. Существенно и то, что данная глава погружена в целостность более высокого порядка – в содержание первой отечественной монографии, раскрывающей «место Бузони в истории музыки», *многогранную сущность его новаторства*: «Необходимо разобраться в том, откуда шёл Бузони и куда он пришёл, от чего отталкивался, что отвергал из старого и что именно внёс нового, каково было содержание этого вклада» [13, с. 9, выделено Коганом. – А. М.].

В главах книги, посвящённых искусству Бузони-интерпретатора, рассмотренной нами главе XX предшествует глава VII с проблемным заголовком «О праве исполнителя на субъективную интерпретацию. Культура исполнения». Думается, что сравнительный анализ двух интерпретаций «Риголетто» ставит и во многих отношениях решает для автора книги и читателей вопрос об аналогичном праве «интерпретатора интерпретаций».

**Сравнительный анализ  
исполнительских интерпретаций  
как методологический  
инструментарий в педагогике  
музыкального образования**

Серьёзными факторами активизации обращения исследователей к сравнительному анализу интерпретаций явились также потребности педагогики музыкального образования.

Активное изучение отдельных исполнительских интерпретаций и их сравнительный анализ стали значимой частью основанного Г. М. Коганом курса «История и теория пианизма», читавшегося им в конце 1930-х годов в Московской консерватории и затем в других консерваториях страны. Параллельно этим же занимались слушатели «баховских семинаров» под названием «История исполнительских стилей», проводимых Б. Л. Яворским. Сопоставление исполнительских трактовок сочинений обогащало лекции яркими, «наглядными» художественными впечатлениями, углубляло историко-теоретическую направленность учебных курсов, их методологическую оснащённость.

Такая направленность в значительной степени оказала влияние на дальнейшее развитие методологии сравнительного подхода к изучению интерпретаций в оте-

чественном исполнительском музыкознании и в практике обучения исполнителей. Существенно, в частности, стремление исследователей поставить сравнительный анализ интерпретаций в центр проблематики разрабатываемых научных, педагогических концепций. В этом ряду выделяются труды А. Д. Алексеева, ученика и последователя Г. М. Когана, развивавшего его курс «История пианизма» на протяжении многолетней преподавательской деятельности. Одна из главных методологических проблем созданного Алексеевым в прошлом веке и актуального поныне трёхтомного учебника «История фортепианного искусства» [14] – раскрытие целостности данной области инструментализма, которую он представил как систему исторически развивавшихся отношений её составляющих: специфики инструментария, композиторского наследия, исполнительства и педагогики, теоретико-методической мысли. Сравнительные характеристики исполнений одних и тех же произведений, как и сопоставления исполнительских истолкований разных композиторских стилей, используются в учебнике, отражая опыт их практического применения в лекциях профессора. Погружаемые в динамику историко-стилевых, художественно-идеологических процессов эти яркие, запоминающиеся демонстрации выявляли для студентов диалектику сопряжения в исполнительских трактовках общего и частного, объективного и субъективного, помогали осмыслить противоречия, с которыми постоянно сталкиваются изучающие исполнительское искусство с далёких времен до современности.

В публикациях Алексеева «Интерпретация музыкальных произведений» (1984) [15] и «Творчество музыканта-исполнителя» (1991) [16] сочетаются качества монографического исследования

и учебного пособия. В этих работах специфика творчества исполнителя предстаёт в поставленных автором во главу угла его изучения принципах историзма и целостного анализа исполнительских решений, в ракурсах «традиций интерпретации сочинений композиторов... концепций целостных трактовок произведений... и решения исполнителями проблем стиля композитора» [16, с. 9]. Встроенные в ткань книги 1991 года, используемые гибко и разнообразно, отдельные сопоставления интерпретаций всегда обоснованы и освещены результатом аналитического проникновения автора в комплекс средств воплощения исполнителями идей композитора, образной специфики, эмоциональной атмосферы, самобытных черт стиля. Такова смысловая сердцевина сравнительных истолкований исполнений Девятой сонаты Скрябина Софроничким и Горовицом, «Карнавала» Шумана Рахманиновым и Микеланджели, сочинений Прокофьева автором и другими исполнителями, в частности Рихтером. Исторически складывающиеся и развивающиеся со временем исполнительские традиции, интерпретаторские концепции и проблемы претворения стиля композитора – вот ведущие линии содержания и структуры книги Алексева, в которой существенным методом стал сравнительный модус рассмотрения интерпретаций.

Дальнейшее развитие рассматриваемого метода предстаёт в двух научных исследованиях, также относящихся к области фортепианного искусства. В центре диссертации А. В. Полежаева «Музыкальное произведение и его жизнь в трактовках музыкантов разных времён» (1983) [17] – *единственное сочинение*, но явившееся одной из вершин творчества Бетховена, не только фортепианного – Соната оп. 111 № 32. Проследившая историческую судьбу последней сонаты

композитора в перипетиях её истолкований выдающимися пианистами конца XIX и всего XX века, автор изучает стиливую динамику этого большого хронотопа в европейском искусстве. Идеи, лежащие в основе исследования Полежаева, новы и смелы: сравнение интерпретаций, сфокусированных на одном произведении, но сменяющих друг друга, *движущихся во времени*, позволяет углубиться на примере явлений искусства в философскую проблему отражения большого в малом, общего в единичном, целого в частном. Отношения сочинения и его интерпретаций раскрываются через диалектику противоречий между жанровыми, стилевыми, формосодержательными константами и вариативными/переменными элементами в произведении, что делает реально наблюдаемыми, анализируемыми и достоверными как особенности «оригинала», авторского замысла, так и различий в его истолкованиях пианистами.

Близкой по концепции явилась диссертация А. Ю. Кудряшова «Исполнительская интерпретация музыкального произведения в историко-стилевой эволюции (Теория вопроса и анализ исполнений ХТК И. С. Баха)» (1994 г.) [18].

Интересным жанровым преломлением метода сравнительного анализа интерпретаций предстаёт книга М. В. Смирновой «Сопоставляя интерпретации. Размышления педагога-пианиста над страницами классической музыки» [19]. Само название указывает на сочетание в ней исследовательской и педагогической направленностей. В книге ярко проявляется преемственная связь с рассмотренными выше трудами и в целом с отечественной традицией научного и практического применения метода сравнительного анализа. Автор, обращая прежде всего к молодым музыкантам, подчёркивает его значение

и ценность как в изучении музыки, так и в исполнительской работе, помогает практически осознать отношения в системе «композитор – исполнитель». «В перекрёстке разных подходов наше представление о произведении становится более объёмным, обнаруживает новые черты... Сопоставляя игру разных артистов, мы яснее различаем их индивидуальные черты, понятие исполнительского стиля становится для нас более предметным... Осознание множественности ликов музыки, знакомство с другими интерпретациями поможет избежать... подражания одному образцу» [19, с. 226], – так М. В. Смирнова заключает свою увлекательную книгу, погружающую читателя в мир фортепианных сочинений Бетховена, Шумана, Чайковского, Дебюсси, Прокофьева, в их трактовки разными пианистами.

**Некоторые итоговые размышления:  
когда сравнение интерпретаций  
выступает как аналитический метод**

Вернёмся к сказанному выше о вседушной и всепроникающей природе сравнения в познавательной деятельности, в том числе об универсальности сравнительной установки в искусствоведческих исследованиях, в педагогике музыкального образования. А если сравнения исполнительских трактовок сочинений не только выполняют прикладные задачи, «обслуживают» ту или иную исследовательскую концепцию, привлекаются в качестве отдельных примеров, фрагментарных впечатлений, свободных ассоциаций и т.п., но ещё и выступают при этом в качестве испытания результативности самого исследовательского подхода, метода исследования? Каким теоретико-методологическим требованиям они должны тогда соответствовать? Попробуем выведе-

сти эти требования из рассмотренных выше трудов и концепций.

В них можно обнаружить ряд исходных принципов. В качестве первого из них видится *адекватность/релевантность предпринимаемого вида анализа изучаемому явлению*. Сюда относится, в частности, художественная «соразмерность» сопоставляемых творческих величин: композитора, выбранного сочинения (группы сочинений) и интерпретаторов, – соизмеримость их достижений в искусстве, степеней слушательского признания. Немалое значение – это второе условие – имеет принцип выбора *ракурса сравнений*, его соответствие общей направленности исследования (историко-стилевого, художественно-культурологического, музыкально-педагогического и т.п.). К смыслообразующим ракурсам сравнительного анализа относимы сопоставления интерпретаторов, представляющих разные художественные направления, школы, крупные художественные и образовательные центры, персональные, коллективные школы и т.п. Избранный ракурс (проекция) сравнения обособливает выход на *главную проблему исследовательского поиска*, «запускающую» весь процесс, предопределяющую в конечном счёте разработку *концепции сравнительного анализа*, что можно наблюдать в приводимых в статье примерах. Это «Тоска по Родине, одиночество художника» – идея рахманиновской трактовки «На тройке» Чайковского у Когана; «Жизнь – пустая и глупая шутка», герои – объекты мефистофельской «режиссуры» у него же; великое произведение как центр, где скрещиваются пути развития музыки и её исполнения в диссертациях Полежаева, Кудряшова, в книге Смирновой и т.п.

Авторские решения проблемы, идеи, концептуальные положения,



развиваемые в сравнительном анализе, в высоких образцах последних должны знаменоваться – в качестве третьего условия – существенным обновлением представлений и об искусстве избранных исполнителей, и о произведениях, и о творчестве композитора в целом. Получает прямое или косвенное освещение и вопрос слушательской рецепции трактовки сочинения исполнителем, понимание отношений в системе «композитор – исполнитель – слушатель» наполняется реальным содержанием, опредмечивается. Таким образом достигается упомянутый в начале статьи специфический «кооперативный эффект» (или появляется «прибавочный продукт»), получаемый с использованием данного метода. Обостряя этот тезис, можно сказать, что без достижения названного результата сравнение интерпретаций может производить лишь внешне привлекательное впечатление, какой бы подробной, красноречивой ни была «вербализованная» форма их представления.

Высказанное соображение выводит на заслуживающие обсуждения вопросы классификации видов, функций, форм, технологий сравнительного анализа исполнительских интерпретаций, структурно-содержательные решения исследователя могут различаться по их направленности, иметь те или иные «наклоны». Так, во главу угла исследователем может быть поставлено произведение (определённый комплекс произведений) с характеристикой сквозь призму аналитического рассмотрения разных исполнительских истолкований художественной концепции композитора, стиля, жанровых, драматургических, музыкально-языковых, инструментально-стилистических особенностей. Альтернатива – ориентация на сопоставляемых исполнителей, сравнительное рассмотрение их искусства

сквозь призму произведения. При этом, повторим этот тезис ввиду его важности, произведение и его исполнительские истолкования должны выступать в сравнительном анализе в диалектически нерасторжимом единстве (часто в сложных, противоречивых причинно-следственных отношениях). В первом случае главенствует целостность произведения, во втором – целостность исполнительских трактовок, независимо от того, выстраивается ли логика сопоставления индуктивным либо дедуктивным способом. Целостность конкретной интерпретации как образца искусства артистов (Рахманинова и Бузони у Когана, Софроницкого и Горовица, Рахманинова и Микеланджели у Алексева) может воссоздаваться путём последовательно развёртываемого параметрического, парциального анализа качеств интерпретации. Возможен иной ход процесса: автором изначально «экспонируются» идеи-образы каждой интерпретации и суть их сравнения, а затем они детально «разрабатываются». Принципиально существенно не это, а то, что искомая целостность в результате талантливой и мастерской научно-художественной разработки автора предстаёт не в сумме (сколь угодно большого числа) компонентов, но преобразуется в систему их эмерджентной связи и взаимозависимости. Такой сравнительный анализ сам может стать явлением, углубляющим теорию исполнительства, её ветвь, именуемую интерпретологией, и обогащающим практическую педагогику.

Но, прежде чем поставить в нашем эссе точку (всегда условную), приходится вспомнить о вечно возникающих вопросах о достоверности, доказательности, истинности теоретических суждений в искусствоведении, в нашем случае – в вопросе о доказательности «интерпретаций интерпретаций». Ведь исследова-

тель, как и музыкант-педагог, увлечённый рождающейся у него гипотезой сравнительного анализа, может попасть в ловушку субъективности, принять желаемое за действительное и пойти по ложному пути. Размышления об этом – предмет отдельного разговора. Отметим здесь только такие обоснования достоверности сравнительного анализа интерпретаций, как слухо-интонационная (и в широком смысле слова, и в специфическом, ин-

струментально-исполнительском) культура исследователя, его богатый профессиональный опыт наблюдений и осмыслений явлений исполнительства, обширный интонационно-интеллектуальный тезаурус, методологическая оснащённость, позволяющие включить свою авторскую концепцию в современную научную парадигму в области музыкального исполнительства и педагогики музыкального образования.

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Пивоваров Д. В.* Отношение // Современный философский словарь / под общ. ред. Е. В. Кемерова и Т. Х. Керимова. 4-е изд. испр. и доп. М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2015. 823 с.
2. *Калькбреннер Ф.* Метода обучения игре на фортепиано. Фрагменты // Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики. Хрестоматия. М.: Классика-XXI, 2013. С. 93–100.
3. *Черни К.* Полная теоретическая и практическая фортепианная школа. Фрагменты // Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики. Хрестоматия. М.: Классика-XXI, 2013. С. 101–128.
4. *Мартинсен К.-А.* Индивидуальная фортепианная техника / ред., примеч. и вступ. статья Г. М. Когана. М.: Музыка, 1966. 220 с.
5. *Асафьев Б. В.* Шопен в воспроизведении русских композиторов // Шопен, каким мы его слышим: сборник статей / сост., вступ. статья, общ. ред и примеч. С. М. Хентовой. М.: Музыка, 1970. С. 69–85.
6. *Рабинович Д. А.* Портреты пианистов. М.: Советский композитор» 1962. 268 с.
7. *Рабинович Д. А.* Исполнитель и стиль. Избранные статьи. Вып. 1. Проблемы пианистической стилистики. М.: Советский композитор, 1979. 320 с.
8. *Рабинович Д. А.* Исполнитель и стиль. Избранные статьи. Вып. 2. Критико-публицистические этюды. М.: Советский композитор, 1981. 229 с.
9. *Коган Г. М.* Вопросы пианизма. Избранные статьи. М.: Советский композитор, 1968. 461 с.
10. *Баренбойм Л. А.* Музыкальная педагогика и исполнительство. Л.: Музыка. Ленинградское отделение, 1974. 335 с.
11. *Цытин Г. М.* Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества. М.: Советский композитор, 1988. 384 с.
12. *Коган Г. М.* Рахманинов-пианист // Коган Г. М. Вопросы пианизма. Избранные статьи. М.: Советский композитор, 1968. С. 220–260.
13. *Коган Г. М.* Ферруччо Бузони. Изд. 2-е, доп. М.: Советский композитор, 1971. 231 с.
14. *Алексеев А. Д.* История фортепианного искусства: учебник в 3-х ч. Ч. 1 и 2. 2-е изд., доп. М.: Музыка, 1988. 415 с.; Ч. 3. М.: Музыка, 1982. 286 с.

15. *Алексеев А. Д.* Интерпретация музыкальных произведений (на основе анализа искусства выдающихся пианистов XX века). Учебное пособие. М.: Изд-во ГМПИ им. Гнесиных, 1984. 92 с.
16. *Алексеев А. Д.* Творчество музыканта-исполнителя (На материале интерпретаций выдающихся пианистов прошлого и современности). М.: Музыка, 1991. 104 с.
17. *Полежаев А. В.* Музыкальное произведение и его жизнь в трактовках музыкантов разных времён (На примере анализа сонаты Бетховена ор. III и её интерпретаций): автореф. дис. ... кандидата искусствоведения. Ленинград, 1983. 25 с.
18. *Кудряшов А. Ю.* Исполнительская интерпретация музыкального произведения в историко-стилевой эволюции (Теория вопроса и анализ исполнения «Хорошо темперированного клавира И. С. Баха): автореф. дис. ... кандидата искусствоведения. М., 1995. 24 с.
19. *Смирнова М. В.* Сопоставляя интерпретации. Размышления педагога-пианиста над страницами классической музыки. СПб.: Сударыня, 2003. 228 с.

*Поступила 21.09.2023; принята к публикации 09.11.2023.*

*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.*

## REFERENCES

1. Pivovarov D. V. Otnoshenie [Attitude]. *Sovremennyy filosofskiy slovar'* [Modern Philosophical Dictionary]. Under the general editorship of E. V. Kemerov and T. H. Kerimov. 4th ed. ispr. and additional. Moscow: Publishing House "Academic project"; Yekaterinburg: Publishing House "Business Book", 2015. 823 p. (in Russian).
2. Kalkbrenner F. Metoda obucheniya igre na fortepiano. Fragmenty [The Method of Learning to Play the Piano. Fragments]. Alekseev A. D. *Iz istorii fortepiannoj pedagogiki. Khrestomatiya* [From the History of Piano Pedagogy. Anthology]. Moscow: Publishing House "Classics-XXI", 2013. Pp. 93–100 (in Russian).
3. Cherni K. Polnaya teoreticheskaya i prakticheskaya fortepiannaya shkola. Fragmenty [Complete Theoretical and Practical Piano School. Fragments]. Alekseev A. D. *Iz istorii fortepiannoj pedagogiki. Khrestomatiya* [From the History of Piano Pedagogy. Anthology]. Moscow: Publishing House "Classics-XXI", 2013. Pp. 101–128 (in Russian).
4. Martinsen K.-A. *Individual'naya fortepiannaya tekhnika* [Individual Piano Technique]. Ed., note. and intro. article by G. M. Kogan. Moscow: State Publishing House "Muzyka", 1966. 220 p. (in Russian).
5. Asafyev B. V. Shopen v vosproizvedenii russkikh kompozitorov [Chopin in the Reproduction of Russian Composers]. *Shopen, kakim my ego slyshim: sbornik statej* [Chopin as We Hear

- Him: Collection of Articles]. Comp., intro. article, total. ed. and note by S. M. Khentova. Moscow: State Publishing House “Muzyka”, 1970. Pp. 69–85 (in Russian).
6. Rabinovich D. A. *Portrety pianistov* [Portraits of Pianists]. Moscow: State Publishing House “Soviet Composer”, 1962. 268 p. (in Russian).
  7. Rabinovich D. A. *Ispolnitel' i stil'. Izbrannye stat'i. Vyp. 1. Problemy pianisticheskoy stilistiki* [Performer and Style. Selected Articles. Issue 1. Problems of Piano Stylistics]. Moscow: State Publishing House “Soviet Composer”, 1979. 320 p. (in Russian).
  8. Rabinovich D. A. *Ispolnitel' i stil'. Izbrannye stat'i. Vyp. 2. Kritiko-publicisticheskie etyudy* [Performer and Style. Selected Articles. Issue 2. Critical and Journalistic Studies]. Moscow: State Publishing House “Soviet Composer”, 1981. 229 p. (in Russian).
  9. Kogan G. M. *Voprosy pianizma. Izbrannye stat'i* [Questions of Pianism. Selected Articles]. Moscow: State Publishing House “Soviet Composer”, 1968. 461 p. (in Russian).
  10. Barenboim L. A. *Muzikal'naya pedagogika i ispolnitel'stvo* [Musical Pedagogy and Performance]. Leningrad: Leningrad branch of the State Publishing House “Muzyka”, 1974. 335 p. (in Russian).
  11. Tsylin G. M. *Muzikant i ego rabota: Problemy psikhologii tvorchestva* [The Musician and His Work: Problems of the Psychology of Creativity]. Moscow: State Publishing House “Soviet Composer”, 1988. 384 p. (in Russian).
  12. Kogan G. M. *Rakhmaninov-pianist [Rachmaninov-the Pianist]. Kogan G. M. Voprosy pianizma. Izbrannye stat'i* [Questions of Pianism. Selected Articles]. Moscow: State Publishing House “Soviet Composer”, 1968. Pp. 220–260 (in Russian).
  13. Kogan G. M. *Ferruccio Buzoni* [Ferruccio Busoni]. Ed. 2nd, supplement Moscow: State Publishing House “Soviet Composer”, 1971. 231 p. (in Russian).
  14. Alekseev A. D. *Istoriya fortepiannogo iskusstva* [History of Piano Art]: Textbook in 3 parts 1 and 2. 2nd ed., additional. Moscow: State Publishing House “Music”, 1988. 415 p.; Part 3. Moscow: State Publishing House “Music”, 1982. 286 p. (in Russian).
  15. Alekseev A. D. *Interpretaciya muzikal'nykh proizvedenij (na osnove analiza iskusstva vydayushhikhsya pianistov XX veka)* [Interpretation of Musical Works (Based on the Analysis of the Art of Outstanding Pianists of the Twentieth Century)]. Textbook. Moscow: Publishing House of the Gnesin Russian Academy of Music, 1984. 92 p. (in Russian).
  16. Alekseev A. D. *Tvorchestvo muzykanta-ispolnitelya (Na materiale interpretacij vydayushhikhsya pianistov proshlogo i sovremennosti)* [Creativity of a Musician-Performer (Based on the Interpretations of Outstanding Pianists of the Past and Present)]. Moscow: State Publishing House “Music”, 1991. 104 p. (in Russian).
  17. Polezhaev A. V. *Muzikal'noe proizvedenie i ego zhizn' v traktovkakh muzykantov raznykh vremen (Na primere analiza sonaty Betkhovena or. III i eyo interpretacij* [A Musical Work and Its Life in the Interpretations of Musicians of Different Times (By the Example of the Analysis of Beethoven's Sonata Op. III and Its Interpretations)]. Author's abstract of the Candidate's dissertation of Art History. Leningrad, 1983. 25 p. (in Russian).
  18. Kudryashov A. Yu. *Ispolnitel'skaya interpretaciya muzikal'nogo proizvedeniya v istoriko-stilevoj evolyucii (Teoriya voprosa i analiz ispolneniya «Khorosho temperirovannogo klavira I. S. Bakha)* [Performing Interpretation of a Musical Work in Historical and Stylistic Evolution (Theory of the Question and Analysis of the Performance of the “Well-Tempered Clavier” By J. S. Bach)]. Author's abstract of the Candidate's dissertation of Art History. Moscow, 1995. 24 p. (in Russian).

19. Smirnova M. V. *Sopostavlyaya interpretacii. Razmyshleniya pedagoga-pianista nad stranicami klassicheskoj muzyki* [Comparing Interpretations. Reflections of a Piano Teacher on the Pages of Classical Music]. St. Petersburg: Publishing House “Sudarynya”, 2003. 228 p. (in Russian).

*Submitted 21.09.2023; revised 09.11.2023.*

*About the author:*

**Augusta V. Malinkowskaya**, Professor at the Department of Pedagogy and Methodology Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education “Gnessin 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.*