

UDC 781.68
DOI 10.59850/SARYN.3.12.2024.163

Анастасия Владимировна Мартынова

Магистр искусств, докторант 2-го курса кафедры музыковедения и композиции
Казахской национальной консерватории имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0009-0004-0244-2715

email: tosy-a-violine@mail.ru

Статья

Для цитирования: Мартынова, Анастасия.
«О многозначности понятия интерпретации
в музыкальном исполнительстве».
Saryn, т. 12, № 3, 2024, с. 51–73.
DOI: 10.59850/SARYN.3.12.2024.163.

.....
*Автор прочитал и одобрил окончательный
вариант рукописи и заявляет
об отсутствии конфликта интересов.*

Поступила в редакцию: 23.02.2024
Прошла рецензирование: 28.04.2024
Принята к публикации: 24.05.2024

О многозначности понятия интерпретации в музыкальном исполнительстве



© 2024 The Author(s). Published by Kurmangazy Kazakh National Conservatory. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited, and is not altered, transformed, or built upon in any way.

Ключевые слова: исполнительская интерпретация, смысловая многозначность, средства исполнительской выразительности, музыкальный язык и речь, структурный уровень, содержательный уровень, авторская концепция, исполнительский стиль.

Аннотация. «Интерпретация» в музыкальной исполнительской деятельности относится к числу наиболее часто используемых понятий и имеет достаточно широкий контекст применения. В данной статье рассматриваются коммуникативный, структурно-семантический и стилевой факторы многозначности анализируемого понятия.

Методология обусловлена особенностями исследования структуры исполнительской интерпретации. Теоретической основой послужили работы отечественных и зарубежных музыковедов, посвященные вопросам методики музыкального исполнительского искусства и, в частности, скрипичного исполнительства, а также работы по истории и теории музыки. Использовались методы сравнительно-исторического, типологического изучения, целостного, стилевого и исполнительского анализа.

Определяются три основных фактора многозначности интерпретации в исполнительском музыкальном искусстве: коммуникативный, структурно-семантический и стилевой. Специфика коммуникативного фактора проявляется в субъективной направленности исполнительской деятельности к объективности замысла композитора, которая определяет выбор средств исполнительской выразительности и концептуальное содержание. Структура интерпретации представлена в виде организации комплекса средств исполнительской выразительности на трех основных уровнях: фоническом, синтаксическом и композиционном (Назайкинский). Параллельно этой организации средств музыкального языка и речи проявляется содержательный уровень, на трех этапах которого развитие художественных образов формирует сюжет, а его итоговое развитие приводит к выражению авторской концепции. Все средства исполнительской выразительности и компоненты содержания, участвующие в создании исполнительской интерпретации, обладают качествами стилевой специфичности, проявляющимися на различных уровнях стиля.

Различное сочетание и взаимодействие выразительных средств в пределах отмеченных факторов многозначности интерпретации – коммуникативного, структурно-семантического и стилевого – обеспечивают художественные особенности и степень индивидуальности исполнительской интерпретации.

Благодарности. Автор выражает глубокую благодарность научному руководителю, кандидату искусствоведения, доценту кафедры музыковедения и композиции Казахской национальной консерватории имени Курмангазы Виталию Александровичу Шапилову за ценные советы и замечания при планировании исследования и написании статьи.

UDC 781.68
DOI 10.59850/SARYN.3.12.2024.163

Анастасия Владимировна Мартынова

Өнертану магистрі, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының музыкатану және композиция кафедрасының 2-ші курс докторанты (Алматы, Қазақстан)

ORCID ID: 0009-0004-0244-2715

email: tosy-a-violine@mail.ru

Дәйексөз үшін: Мартынова, Анастасия. «Музыкалық орындаушылықтағы интерпретация түсінігінің көпмағыналығы туралы». *Saryn*, т. 12, № 3, 2024, 51–73 б. DOI: 10.59850/SARYN.3.12.2024.163. (Орысша)

Автор қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып құптады және мүдделер қақтығысының жоқ екендігін мәлімдейді.

Редакцияға түсті: 23.02.2024
Рецензиядан өтті: 28.04.2024
Басылымға қабылданды: 24.05.2024

Мақала

Музыкалық орындаушылықтағы интерпретация түсінігінің көпмағыналығы туралы

Тірек сөздер: орындаушылық интерпретация, көпмағыналылық, орындаушылықтың мәнерлеу құралдары, музыкалық тіл және сөйлеу, құрылымдық деңгей, мазмұндық деңгей, авторлық концепция, орындаушылық стиль.

Аңдатпа. Музыкалық орындаушылықтағы «интерпретация» ең жиі қолданылатын ұғымдардың бірі болып табылады және қолдану аясы өте кең. Бұл мақалада талданатын ұғымның көпмағыналығының коммуникативтік, құрылымдық-семантикалық және стилистикалық факторлары қарастырылады.

Әдістеме орындаушылық интерпретация құрылымын зерттеу ерекшеліктерімен анықталады. Теориялық негіз отандық және шетелдік музыкатанушылардың музыкалық орындаушылық өнер әдістеріне және, атап айтқанда, скрипка орындауына арналған жұмыстары, сондай-ақ музыка тарихы мен теориясы бойынша еңбектер болды. Салыстырмалы-тарихи, типологиялық зерттеу, тұтас, стильдік және орындаушылық талдау әдістері қолданылды.

Орындаушылық музыкалық өнердегі интерпретацияның көпмағыналығының негізгі үш факторы анықталды: коммуникативті, құрылымдық-семантикалық және стильдік. Коммуникативті фактордың ерекшелігі орындаушылықтың композитор идеясының объективтілігіне субъективті бағыттылығында көрінеді, бұл орындаушылықтың құралдарын таңдауды және концептуалды мазмұнын анықтайды. Интерпретация құрылымы орындаушылықтың мәнерлеу құралдары кешенін ұйымдастыру түрінде үш негізгі деңгейде берілген: фоникалық, синтаксистік және композициялық (Назайкинский). Музыкалық тіл мен сөйлеу құралдарының ұйымдастырылуымен қатар мазмұндық деңгей пайда болады, оның үш дәйекті кезеңдерінде көркем бейнелердің дамуы сюжетті құрайды, ал оның соңғы дамуы авторлық концепцияны білдіруге әкеледі. Орындаушылық интерпретацияның құрылуына қатысатын барлық орындаушылық құралдары мен мазмұндық құрамдас бөліктері стильдің әртүрлі деңгейлерінде көрінетін стильдік ерекшелікке ие.

Интерпретацияның көпмағыналығының атап өтілген факторлары шеңберіндегі мәнерлеу құралдардың әртүрлі үйлесуі мен өзара әрекеттесуі – коммуникативтік, құрылымдық-семантикалық және стилистикалық – орындаушылық интерпретацияның көркемдік ерекшеліктері мен даралық дәрежесін қамтамасыз етеді.

Алғыс. Автор ғылыми жетекшісі, өнертану ғылымының кандидаты, музыкатану және композиция кафедрасының доценті Виталий Александрович Шапиловқа зерттеуді жоспарлау және мақала жазу кезінде құнды кеңестері мен пікірлері үшін үлкен алғысын білдіреді.

UDC 781.68
DOI 10.59850/SARYN.3.12.2024.163

Anastassiya Martynova

Master of Arts, 2nd Year Doctoral Student, Musicology and Composition Department,
Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0009-0004-0244-2715

email: tosy-a-violine@mail.ru

Cite: Martynova, Anastassiya.
"On the Polysemy of the Interpretation
Concept in Music." *Saryn*, vol. 12, no. 3, 2024,
pp. 51–73. DOI: 10.59850/SARYN.3.12.2024.163.
(In Russian)

*The author's final version of the manuscript
has no conflict of interests.*

Received by editorial: 23.02.2024

Passed the review: 28.04.2024

Accepted to publish: 24.05.2024

Article

On the Polysemy of the Interpretation Concept in Music

Keywords: performance interpretation, communicative factor, expressive performance tools, structure of interpretation, musical language and speech, content level, author's concept, style specificity, factors of interpretation ambiguity.

Abstract. "Interpretation" in musical performance is one of the most frequently used concepts and has a fairly wide context of application. This article examines the communicative, structural-semantic, and stylistic factors related to the polysemy of the analyzed concept.

The methodology is determined by the peculiarities of studying the structure of performance interpretation. The theoretical basis was the works of both domestic and foreign musicologists, focusing on the methods of musical performing arts and, in particular, violin performance, as well as historical and music theory works. Methods of comparative historical, typological, holistic, stylistic and performance analysis were used.

Three main factors contribute to the polysemy of interpretation in performing musical art: communicative, structural-semantic and stylistic. The specificity of the communicative factor is manifested in the subjective orientation of performing activity towards the objectivity of the composer's intent, influencing the choice of expressive tools and conceptual content. The structure of interpretation is presented as the organization of a complex of expressive performance tools at three main levels: phonic, syntactic and compositional (Nazaykinskiy). In parallel with this organization of musical language and speech tools, a content level appears, at three successive stages of which the development of artistic images forms the plot, and its final development leads to the expression of the author's concept. All expressive performance tools and content components involved in creating a performance interpretation possess qualities of style specificity that manifest at various levels of style.

Various combinations and interactions of expressive tools within the noted factors of interpretation ambiguity – communicative, structural-semantic, and stylistic – provide artistic features and the degree of individuality of the performance interpretation.

Acknowledgments. The author expresses deep gratitude to the academic supervisor, Candidate of Art History, Associate Professor of the Musicology and Composition Department, Vitaly Shapilov, for valuable advices and comments in planning the study and writing the article.

Введение

Понятие «интерпретация» в силу своей смысловой многозначности вбирает в себя множество аспектов исполнительской деятельности и проявляется в обозначении широкого спектра исполнительских процессов. Проблема этой многозначности предполагает необходимость исследования понятия «интерпретация» в контексте различных факторов, выявление которых составляет цель данной работы.

Для достижения обозначенной цели определяются следующие задачи:

- проанализировать наиболее употребительные значения понятия «интерпретация» в музыкальном искусстве;
- рассмотреть специфику коммуникативного фактора интерпретации;
- изучить многоплановость структурно-семантической организации музыкального произведения, воплощающуюся в исполнительской интерпретации;
- рассмотреть основы многозначности понимания интерпретации в исполнительском стиле.

В рамках данной работы организация исполнительских средств выразительности как явлений музыкального языка и речи, а также организация содержания представлены в виде схем.

При изучении диалектической природы исполнительской интерпретации необходимо обратиться к генезису понятия в контексте времени, локализации, опираясь на комплексное изучение семантического, структурного, технического и стилевого аспектов исполнительской деятельности. Происхождение понятия «интерпретация» (от лат. *interpretato* – разъяснение, истолкование) связано с герменевтикой – наукой о понимании смысла (Цурганова 185), известной уже в раннем иудаизме, древнегреческой философии и впоследствии представленной в христианской теологии. В музыкальной науке герменевтика как направление научного знания еще не получила достаточного развития, в отличие от литературоведения, но также «охватывает широкое пространство многоаспектного музыкального анализа, долженствующего привести к пониманию художественного произведения» (Гуляницкая 18).

Понятие интерпретации в полной мере применимо не ко всем видам искусств. В произведениях пространственных искусств, которые представлены в своем завершенном виде, художественная коммуникация реализуется непосредственно между творящим и воспринимающим, исключая фигуру исполнителя. Искусства могут быть классифицированы на основе различных критериев. Например, в плане художественного восприятия удобно провести разделение между искусствами, воспринимаемыми зрительно – живописью, скульптурой, архитектурой, пантомимой, и искусствами, воспринимаемыми на слух – музыкой, устной поэзией, а также теми, влияние которых зависит от сочетания этих двух классов искусств – драматическим театром, оперой, балетом. Также искусства можно разделить на те, произведения которых зафиксированы в своем завершенном виде – скульптуру, архитектуру, кино, и те, в которых наблюдается совпадение «процесса деятельности и продукта этого процесса» (Гуренко 32–33) – исполнение театральной пьесы, танца или музыкального произведения, каждое из которых представляет собой уникальное

явление, которое может быть похоже на другие исполнения того же произведения, но никогда не бывает идентично им (также ввиду наличия «элемента сиюминутной импровизационности») (Рабинович 52). Невозможно допустить, «что какой-либо конкретный способ исполнения произведения является окончательным», но «то, как композитор пишет партитуру, может направить исполнителей (и тех, кто читает партитуру) к определенной интерпретации» (Кип). Эти исполнительские, или «активные», искусства (Кремлев 63–64) предполагают временную природу своей реализации и имеют одну общую черту – все они так или иначе базируются на исходном тексте произведения в виде набора визуальных символов, которые передают замысел автора исполнителю, а через него – слушателю или зрителю (Дарт 11). По словам Бориса Асафьева, в сфере музыкальной художественной коммуникации именно исполнителю присвоена роль проводника «композиторства в среду слушателей» (296).

Методы

Теоретической основой послужили работы отечественных и зарубежных музыковедов, посвященные вопросам методики музыкального исполнительского искусства и, в частности, скрипичного исполнительства, а также работы по истории и теории музыки. Использовались методы сравнительно-исторического, типологического изучения, целостного, стиливого и исполнительского анализа.

Дискуссия или обсуждение

Понятие «интерпретация» многозначно, но его базовое значение в музыке связано с исполнением музыкальных произведений, в которых выражено определенное понимание замысла композитора и преподнесение его в доступной форме слушателю. В соответствии с одним из первых определений «интерпретация – художественное истолкование певцом, инструменталистом, дирижером, камерным ансамблем музыкального произведения в процессе его исполнения, раскрытие идейно-образного содержания музыки выразительными и техническими средствами исполнительского искусства». Также подчеркивается, что «интерпретация предполагает индивидуальный подход к исполняемой музыке, активное к ней отношение, наличие у исполнителя собственной творческой концепции воплощения авторского замысла» (Ямпольский 549).

В этом и других более поздних определениях интерпретации (Лебедев; Корыхалова 23) выявляется двойственная, субъективно-объективная обусловленность «продуктивного» и «репродуктивного» характера (Гвоздев 88). Первое представляет собой сотворчество, вносит в интерпретацию новые, порой неожиданные смыслы и значения. Второе направление подразумевает максимальное следование авторскому замыслу на основе имеющегося нотного текста. Противоположность этих направлений создает определенный конфликт мнений в художественном исполнительском процессе. В первом случае извлечение смысла из нотного текста допускает вариантность, когда на объективно существующее, материально зафиксированное произведение накладывается субъективное намерение исполнителя представить его индивидуальным образом слушателю. Во втором

случае нотный текст как определенный набор знаков, подлежащих озвучиванию, рассматривается в ракурсе формального и усредненного соблюдения исполнительских обозначений подобно «говорящим партитурам» (“talking scores”) или «опосредованности» нотации, описываемым Флорисом Шуйлингом как вспомогательной технологии для слепых и слабовидящих музыкантов (Шуйлинг).

Эти два вектора исполнительской ориентации у некоторых авторов были закреплены в понятиях «интерпретация» и «исполнение». По мнению Евгения Гуренко, смысловое значение понятия «интерпретация» выражает оттенок индивидуализированного прочтения, а значение понятия «исполнение» ограничивается объективно точной передачей авторского замысла (73). Индивидуализированное прочтение выступает признаком нового концептуального осмысления музыкального произведения и в этом случае противопоставляется исполнению как таковому. Это свидетельствует о распространенной практике использования исследуемого понятия для обозначения широкого спектра исполнительских процессов, имеющих повседневный характер и заметно расширяющих понимание интерпретации.

Результаты

Как известно, феномен интерпретации сформировался в европейской музыкальной культуре на рубеже XVIII–XIX веков вследствие разделения деятельности композитора и исполнителя. В эпоху романтизма утвердилась роль музыканта-интерпретатора, который исполнял чужую музыку с позиций своей творческой индивидуальности (Ямпольский 549; «Музыкальный словарь Гроува» 1103). В тот же период среди исполнителей (а также исполнителей-композиторов) становится распространенным записывать свои интерпретации в виде транскрипций¹, ряд которых со временем приобрели большую популярность, чем оригинальный вариант произведения, и в процессе обучения, и в концертной деятельности.

1 Исследователь Н. П. Корыхалова, рассматривая исполнительство как род художественного творчества, а также анализируя отношение выдающихся музыкантов XIX века к проявлению индивидуальности артиста, отмечает, что «утверждение роли исполнителя как творца, свободно выражающего в интерпретации свою артистическую индивидуальность, с особой очевидностью проявилось в культивировании транскрипций, которые являются не чем иным, как интерпретацией в ее крайнем выражении. Именно так рассматривали транскрипцию большинство ведущих музыкантов того времени» (17).

2 В музыкально-критических статьях Петр Чайковский отмечает «художественную объективность, которая отличает замечательнейших сценических деятелей», снискавших положительную оценку, относительно верности их исполнения. Сопоставляемая с «вдохновенной порывистостью субъективного воспроизведения» способность «объективного проникновения в дух исполняемого» произведения, по словам Петра Чайковского, доступна лишь ограниченному числу исполнителей (146, 171, 186).

Принято считать, что эпоха романтизма «узаконила» право субъективной интерпретации, которая выступает «вторым творением» произведения (Рубинштейн 22). Некоторые из интерпретаторских концепций «не только производят неизгладимое непосредственное впечатление – с них начинаются как бы следующие главы в биографиях данных пьес», – пишет Давид Рабинович (20). Однако в тот же период многие композиторы, в числе которых Петр Чайковский, Цезарь Кюи и другие выдающиеся музыканты, считают излишней проявление индивидуальности исполнителя²,

так как замысел автора выражен в нотках достаточно полно, а исполнение музыки должно производить впечатление, какое мыслилось самому творцу. Право искусства интерпретации на существование как субъективного исполнительства, при рассмотрении положительных и отрицательных мнений со стороны композиторов и других музыкальных деятелей, в первую очередь определяется их степенью строгости в отношении музыкального текста, а также неким «доверием» профессионализму и музыкальному вкусу исполнителя. В XX веке продолжает развиваться стремление композиторов к наиболее точной фиксации своего замысла до мельчайших подробностей, даже касающихся степени «нажима» смычка на струну (Лаврова 49). Этой тенденции противостоит оппозиция в лице композиторов, которые сами не придерживаются строго определенной интерпретации собственных сочинений, ожидая того же от исполнителя и полагаясь на его высокую степень компетентности. Аналогичным противопоставлением стремлению к более точной фиксации замысла композитора выступает алеаторика как принцип композиции, «в той или иной мере допускающий воздействие фактора случайности на процесс создания или исполнения музыкального произведения» (Переверзева 20), в результате чего исполнитель становится соавтором. Таким образом, преобладающая свобода интерпретации в романтический период также относительна, как и стремление к объективизации исполнения в XX веке.

Композиторы используют обозначения в соответствии с традициями своего времени. Следует отметить, что нотная запись, используемая сегодня, представляет собой логическое развитие той, которая использовалась в прежние времена. По сравнению с предыдущими столетиями, с XIX века в нотной записи более подробно указываются исполнительские обозначения – темп, динамика, артикуляция, агогика, *ossia* и т. д. Но до сих пор существуют различные варианты трактовки средств исполнительской выразительности, которые представляют важную творческую задачу для исполнителя. Однако вариантность в исполнении возможна до тех пор, пока она не достигает вероятности искажения музыкального текста.

Многозначность понятия интерпретации определяется не только спецификой художественной коммуникации, но и многоплановостью организации формы (языка и речи) и содержания музыкального произведения, выступающего главным объектом исполнительской деятельности. В соответствии с положением Евгения Назайкинского о «масштабно-временной иерархии музыкального произведения» интерпретация проявляется на трех уровнях организации: *фоническом, синтаксическом и композиционном* («Логика музыкальной композиции» 57). Разворачиваясь в виде структурной последовательности от низшего уровня организации к высшему, интерпретация затрагивает весь комплекс средств исполнительской выразительности от особенностей звукоизвлечения (туше), артикуляции, тембра, через

--> Подвергающееся критике исполнительство в статьях Цезаря Кюи рассматривается с точки зрения «целей музыкальных», которыми часто пренебрегают артисты, ведомые личными целями заработка и славы. В большинстве своем «эти служители искусства», используя распространенные «фокусы техники» и «злоупотребление звуком», искажают авторский замысел и «задерживают развитие вкуса публики». Цезарь Кюи особенно подчеркивает роль исполнителя как проводника высоких идей, истолкователя гениальнейших произведений, посредника между творцом и публикой, порицая того артиста, который не посвящает себя всецело служению искусству, а видит в нем «только средство для достижения успеха» (319–321).

закономерности фразировки, агогики, динамики, темпа к целостному охвату всей композиции, на основе которой образуется специфически исполнительское «чувство формы».

Несмотря на структурные разграничения, уровни организации не находятся в обособленном друг от друга отношении, а, напротив, имеют конструктивно-смысловые связи, обеспечивающие плавность переходов нижележащих уровней в более высокие. Звукоизвлечение, как первичная форма выражения звука, составляет основу фонического уровня, где также образуются тембр и артикуляция, последняя из которых в большей степени проявляет себя на уровне синтаксиса. В свою очередь, синтаксический уровень включает в себя фразировку и агогику, а также темп и динамику, которые участвуют в оформлении высшего композиционного уровня организации музыкального произведения, на котором проявляется целостность, структурное единство и логическая обоснованность музыкального произведения, которые на исполнительском уровне выражаются в так называемом «чувстве формы». По мысли Генриха Нейгауза, бесконечное разнообразие исполнительских средств необходимо полностью согласовать не только с содержанием произведения, но и с его «формальной структурой – архитектурой, с самой композицией», что будет выступать признаком особой степени мастерства музыканта (43). В этом «чувстве целого», «длинном мышлении» единицей измерения ритма музыки «являются не такты, фразы, периоды, части, а все произведение в целом» (50).

Языковой уровень интерпретации выступает составной частью исполнительской техники, определяемой Евгением Либерманом как комплекс «*умений, навыков, приемов*», при помощи которых исполнитель добивается художественного результата (8). Наличие определенных умений и навыков – необходимое условие овладения исполнительскими приемами. И умения, и навыки развиваются на основе опыта, но в умениях доминирующим признаком являются индивидуальные способности к восприятию звуковысотности, ритма, структуры и т. д., а навык прежде всего предполагает многократное повторение действий, за счет чего вырабатываются рефлексy. Исполнение различных приемов на музыкальном инструменте требует владения как физическими (моторными и сенсорными), так и умственными (мыслительными) навыками, а также социальными навыками (невербальная коммуникация).

На основе умений и навыков в сфере звукоизвлечения, артикуляции, тембра и др. формируются исполнительские *приемы*. В связи с особенностями исполнительского аппарата, используемого при игре на струнно-смычковых инструментах, в частности на скрипке, приемы артикуляции традиционно разделяются на два типа: приемы левой и правой руки. Первый тип приемов включает в себя технику вибрато, глиссандо, двойных нот, аккордов, флажолетную, микротоновую технику и т. д. Второй тип представлен широким спектром штриховой техники, классифицированной в связи с артикуляционными признаками – либо со сменой акустических процессов (атака, протяженность и окончание) (Муратов), либо по звуковой характеристике (связные и отрывистые), либо по способу звукоизвлечения (протяжные, маркированные, прыгающие,

смешанные). Четыре общепринятые группы штрихов представлены протяжными – *son file* (выразительный, выдержанный звук), *detache* (смена направления смычка без отрыва от струны), *legato* (связанное, плавное соединение нот), *portato* (подчеркнутое исполнение, между *legato* и *staccato*), *bariolage* (быстрое чередование струн); маркированными – *martele* («острый», акцентированный штрих), «твердое» *staccato* (отрывистое звукоизвлечение нескольких звуков при ведении смычка в одну сторону), штрих Виотти, пунктирные штрихи; прыгающими – *spiccato* (одинарный бросковый штрих), *sautiller*, *staccato volant* («летучее» *staccato*), *ricochet* (бросковый штрих, при котором смычок после удара о струну отскакивает несколько раз благодаря пружине трости), *tremolo* (непрерывно исполняемый вверх и вниз смычком *ricochet*); смешанными – штрихи, сочетающие несколько приемов одной или разных групп. Также к приемам игры второго типа относятся: *pizzicato* (щипком), *sul ponticello* (на подставке), *sul tasto* (у грифа), а также менее распространенные: *air noise* (шумовые эффекты без отчетливой звуковысотности), *andertons* (техника пережима) и пр. Немаловажную роль в звукоизвлечении играет наклон (частичное и полное использование ленты волоса), скорость ведения и область использования смычка.

Средства исполнительской выразительности относятся к явлениям музыкального языка и речи, неидентичность которых в музыке во многом аналогична разграничению этих понятий в лингвистике. Основатель структурализма Фердинанд де Соссюр создал общую теорию языка, объединив уже сформулированные его предшественниками и современниками проблемы этой области. Язык представляет собой систему знаков, которая существует между членами коллектива, заключившими своего рода договор о ее функционировании. Язык «есть нечто социальное по существу и независимое от индивида» (26), то, что усваивается уже в готовом виде как набор стандартных символов и нормативов организации. Речь, напротив, как «индивидуальный акт воли и разума» (22) реализует потенциальные возможности языка, придавая ему конкретные формы, предстает в виде целостных, определенным образом организованных и поэтому индивидуальных объектов. Новизна и своеобразие речи в том, что она «воплощает неповторимую мысль в неповторимой форме» (Медушевский 14) на основе неисчислимого запаса свободной комбинаторики средств музыкального языка (Соссюр 22–23; Медушевский 16).

В музыкальной теории язык представлен отдельными средствами выразительности в иерархичной системе приемов, в которых, в отличие от лингвистики (фонизм относится к речи и только косвенно к языку), фонический уровень является основополагающим. В процессе масштабного-временного развертывания исполнения музыкального произведения отдельные звуки фонического уровня, воспринимаемые по своей высоте, длительности, громкости, тембровой характерности как элементы музыкального языка, оформляясь на более высоких уровнях синтаксиса и композиции, в более сложных явлениях артикуляции, динамики, фразировки и др., представляют собой образцы музыкальной речи конкретного исполнителя. Отношения языка и речи в процессе интерпретации обладают двусторонней направленностью взаимодействия. Язык как обширный

спектр символов и нормативов, воплощаясь в речь, сужается в диапазоне используемых средств до определенного числа элементов. Речь, в свою очередь, организует необходимые элементы языка и, формируя из их комбинаций новые значения, раскрывая их дополнительные смыслы, реализуется в полноценной индивидуализированной форме. Организация исполнительских средств выразительности в соответствии с масштабно-временной иерархией музыкального произведения отражена в рисунке 1 (см. рис. 1).

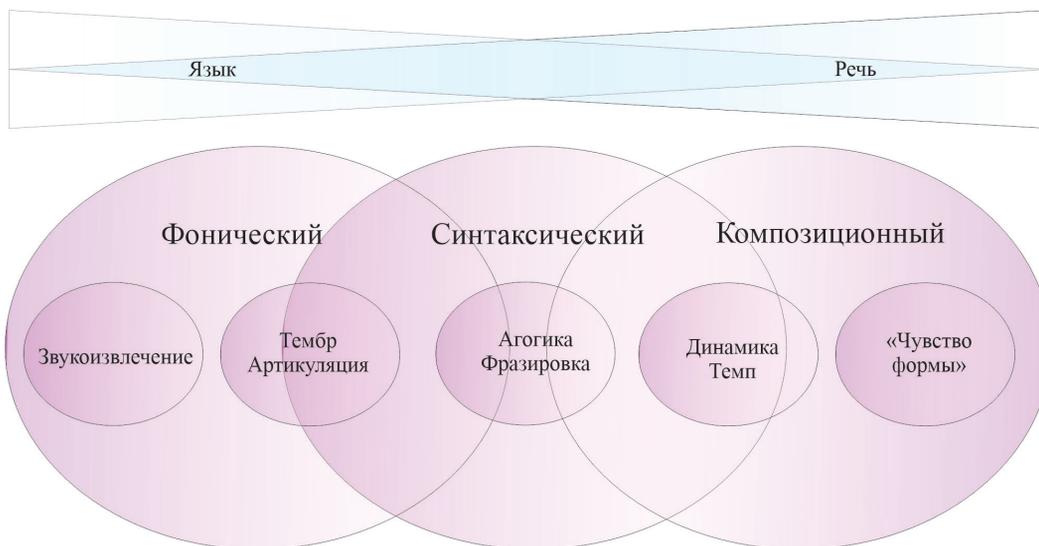


Рис. 1. Иерархия организации исполнительских средств выразительности.

Исполнительские средства музыкального языка и речи проявляют себя на всех уровнях организации музыкального произведения, обеспечивая целостность структуры и разноплановость содержания, развивающегося в соответствии с триадой Евгения Назайкинского «характеристическое – эмоциональное – логическое» («Логика музыкальной композиции» 70). Фонический уровень выражается в «характеристических» особенностях художественного образа, который выявляет свои сущностные признаки в тонах и интонациях. Синтаксический уровень, на котором комбинации образов формируются в сюжетную линию, представляет наиболее специфическую для музыки эмоциональную сторону содержания, а композиционный – логику организации музыкальной формы согласно концепции произведения («Логика музыкальной композиции» 112).

Содержательный уровень также развивается иерархично, образуя три последовательных этапа, в процессе которых формируются художественные образы, последовательность которых складывается в сюжет³, а его итоговое развитие

3 Сюжет в музыке был исследован в работах А. Н. Петрова (Петров), М. Г. Арановского («Тезисы о музыкальной семантике»), Б. А. Каца (Кац), А. Н. Сохора (Сохор) и др. «Феномен музыкального сюжета возникает тогда, когда элементы текста выстраиваются в определенную последовательность событий», – констатирует Марк Арановский («Музыкальный текст: структура и свойства» 328).

приводит к выражению *авторской концепции* – идейно-художественного содержания музыкального произведения.

Иерархическая структура смысловых компонентов музыкального

произведения, предложенная Людмилой Казанцевой, выстраивается в виде последовательности тона, интонации, образа, темы и идеи. Тон как элементарная единица этой иерархии «ограничивает нижний предел структуры содержания» (11). На основе отдельных тонов на фоническом уровне формируются интонации в качестве материала музыкальных образов, которые, взаимодействуя и развиваясь на уровне синтаксиса, оформляются в определенную тему⁴, сюжет, итоговое развитие которых приводит к выражению в содержании художественной идеи – концепции, в полной мере реализуемой на композиционном уровне музыкального произведения.

Первоначальное развитие содержания в системе образов сконцентрировано в интонационных комплексах. Интонация как «эмоционально-смысловой тонус» осмысливается в различных звукоотношениях как «резонанс ощущений» (Асафьев 240). Яркие и выразительные подъемы, лирические и сентиментальные спады, динамические или темповые контрасты, как и определенный тембр темы, особенности звукоизвлечения, расчленения мотивов и фраз и другие изменения средств выразительности, воплощаются в событиях музыкального сюжета. Специфика сюжетно-тематической стороны интерпретации инструментального произведения, в отличие от театральной пьесы, проявляется в определенной мере абстрактности⁵, предполагающей достаточную свободу «перевоплощения» (Асафьев 144).

Концептуальный уровень содержания предполагает осмысление художественного материала, требующее глубокой интеллектуальной проработки. Идеино-концептуальная направленность произведения определяется художественными течениями эпохи, определенными тенденциями и стилевым разнообразием в искусстве, зависимыми от общественно значимых явлений в контексте исторического времени и пространства, а также выражает национальную принадлежность и социальную позицию композитора, его общественные идеалы и причастность к определенному миропониманию. Основное влияние на этом уровне имеет так называемый «дух времени» – исторически сформировавшийся образ и стиль мышления определенной эпохи. Концепции «трагического гуманизма» барокко⁶ (Фридрих Гендель, Иоганн Бах), рациональные идеи венского

4 В трактовке Л. П. Казанцевой тема – «общезстетическая категория», а не носитель художественного образа (музыкальный тематизм).

5 Так, например, сравнивая музыкальные пейзажи (Мусоргского, Вагнера, Дебюсси и др.) с аналогичными по жанру произведениями живописи, А. Н. Сохор отмечает: «Изображение такого рода материальных явлений получается в музыке гораздо менее полным и намного более условным, неопределенным, чем в изобразительных искусствах» (84).

6 Как отмечает Т. Н. Ливанова, «трагический гуманизм XVII века, думается, определил важнейшие особенности как литературы, так и живописи, как театра, так и музыки той поры, – во всяком случае, в их вершинных достижениях» (62). Кроме этого, барокко выступает представителем аклассических эпох, для которых характерно «внимание преимущественно к противоречиям, конфликтам, дисгармонии», и это – «трагические противоречия, не снимаемые нескончаемым развитием и изменением жизни» (Барсова 18). Также не случайно у любителей музыки распространено мнение о том, что «минорный» Бах интереснее «мажорного». В плане преобладания трагического мироощущения в музыке барокко показательно наблюдение В. А. Цуккермана о преобладающем ладе – минорном в темах басса-остинатных вариаций барокко и – мажорном в венских классических вариациях: «Среди басса-остинатных тем преобладают минорные, величавые, нередко суровые. Напротив, в творчестве венских классиков мажорные темы светлые, спокойные (даже веселые) являются правилом» (14).

классицизма (Йозеф Гайдн, Вольфганг Моцарт, Людвиг ван Бетховен), коллизии романтического «двоемирия» в противопоставлении мечты и реальности композиторов XIX века (Франц Шуберт, Роберт Шуман и др.), эстетизм в колоритных зарисовках импрессионизма (Клод Дебюсси, Морис Равель), *klangfarbenmelodie* (мелодия тембров) Арнольда Шёнберга (Зеллер), концепты игры, пространства, структуры в новой музыке постсериализма⁷ (Янис Ксенакис, Джон Кейдж, Брайан Фернихоу, Хельмут Лахенманн и др.) (Лаврова 70–74, 95–97), формальные функции в атональной музыке (Хиер), «теория сита» (Янис Ксенакис) (Бесада) представляют собой типичные концепции, характеризующие идейные искания различных исторических периодов в западноевропейской музыке. В казахстанском композиторском творчестве последних десятилетий получила распространение мировоззренческая концепция *тенгрианства* (Б. Аманжол, А. Раимкулова, Б. Кадырбек, С. Байтерекова, Е. Хусаинов и др.).

Подобно композиторскому творчеству, концепция в исполнительском искусстве выступает определяющим фактором интерпретации как своеобразный аналог сверхзадачи сценического действия в теории актерского искусства Константина Станиславского (Алексеев 50; Станиславский 385). От понимания исполнителем концептуального содержания зависит выбор средств исполнительской выразительности и особенности интонационного решения отдельных компонентов содержания. Поэтому выдающиеся музыканты проявляют большое внимание к процессу поиска и отбора выразительных средств. Давид Ойстрах «записывал на магнитофон десятки вариантов одной фразы, с тем чтобы разыскать среди них ту единственную, которая могла лечь в контекст его интерпретации», – пишет Олег Шульпяков (327–328).

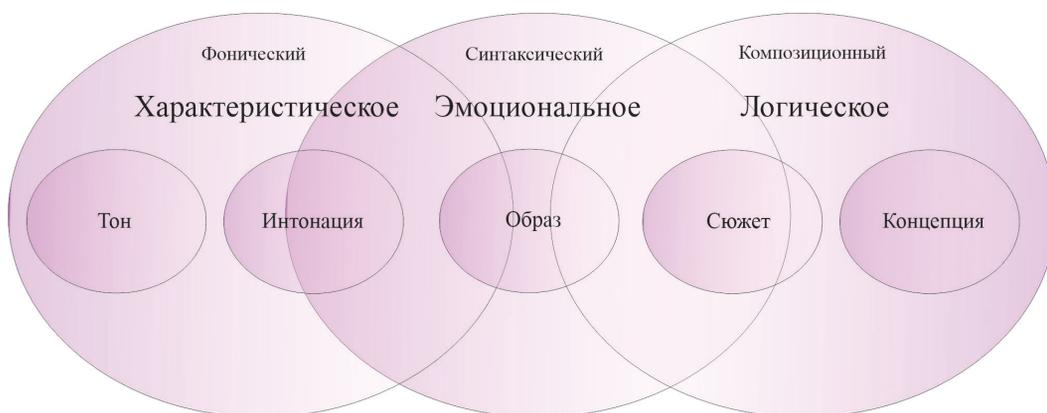


Рис. 2. Строение содержания.

7 Постсериализм исследуется в работах Н. А. Петрусевой в дискурсе антагонистических движений музыкальной современности. Данное направление в изучении музыки и композиции Пьер Булез начал излагать в середине 60-х годов (Петрусева).

Строение содержания в соответствии с масштабно-временной иерархией музыкального произведения отражено в рисунке 2 (см. рис. 2).

Исполнительская интерпретация предполагает естественную неразрывную связь структурного и содержательного уровней и их иерархическое соотношение. Звукоизвлечение как техническая сторона воспроизведения определенного тона, наделяемого соответствующим образом тембром и артикуляционными признаками, представляет единство формы и содержания на базовом фоническом уровне. На центральном синтаксическом уровне воплощения интерпретации это единство формируется на основе подчинения агогики и фразировки логике сюжетной линии, а на уровне композиции – посредством темпа и динамики в масштабе целостного развития произведения, группировки музыкального материала и сквозного охвата формы происходит итоговое формирование концепции музыкального произведения.

Все средства исполнительской выразительности и компоненты содержания, участвующие в создании исполнительской интерпретации, обладают качествами стилевой специфичности, определяющей единство формы и содержания. Евгений Назайкинский определяет стиль как «отличительное качество музыкальных творений, входящих в ту или иную конкретную генетическую общность» («Стиль и жанр в музыке» 20), представляющую один из многообразных уровней проявления стиля – эпохи, географического региона, художественного направления, школы, композитора, отдельного произведения. В историческом процессе заметно последовательное развитие тенденции индивидуализации стиля, приводящей в XX веке к созданию музыкального произведения на основе «индивидуального проекта» (Холопов 81) – практике, характерной для авангардной музыки.

Степень индивидуальности исполнительской интерпретации определяется соотношением выразительных средств в зонах композиторской и исполнительской компетенции (Мятыева 36–38). В ходе исторической эволюции необходимо учитывать транспозицию (перемещение) ряда параметров из одной зоны компетенции в другую. Их неповторимая конфигурация служит отличительным признаком различных исполнительских стилей, выявленных Натальей Драч на материале эпох барокко, классицизма и романтизма (41–44), а также основных исполнительских текстуальных стратегий: старинной, классико-романтической и новейшей (Мятыева 54).

Исполнительский стиль конкретизируется на различных уровнях своего проявления, но, в отличие от стиля композитора, нередко воплощающегося в характерности отдельных элементов стилистики (изящество мелодики Вольфганга Моцарта, волевые ритмы Людвиг Бетховена, колокольные звучности Сергея Рахманинова и др.), в интерпретации музыканта имеет тенденцию проявляться в комплексе всех средств исполнительской выразительности и приобретает итоговое единство в масштабах исполнительской концепции.

Заключение

Таким образом, многозначность исполнительской интерпретации и использование этого понятия для обозначения широкого спектра исполнительских процессов в музыке обеспечивается действием комплекса факторов:

1. спецификой художественной коммуникации, в которой выявляется двойственная, субъективно-объективная обусловленность интерпретации, отражающая художественный замысел композитора и исполнителя, выступающего в роли проводника «композиторства в среду слушателей» (Асафьев 296);
2. многоплановой организацией музыкального произведения, представляющей иерархию фонического, синтаксического и композиционного уровней, на которых выстраиваются основные компоненты содержания и формы, задействующей весь комплекс средств исполнительской выразительности;
3. стилевой специфичностью, которая проявляется на различных уровнях – от исторической эпохи до отдельного произведения – и характеризуется исторически подвижным соотношением выразительных средств в зонах композиторской и исполнительской компетенции (Мятеева 36, 38).

Различное сочетание и взаимодействие выразительных средств в пределах отмеченных факторов – коммуникативного, структурно-семантического и стилового – обеспечивает художественные особенности и степень индивидуальности исполнительской интерпретации. Исследуемое понятие, в силу своей смысловой многозначности, вбирает в себя множество аспектов содержания и формы музыкального произведения, а также исполнительской деятельности, которые необходимо учитывать в профессиональной подготовке музыканта.

Список источников

Алексеев, Александр. *Творчество музыканта-исполнителя*. Москва, Музыка, 1991, 102 с.

Арановский, Марк. «Тезисы о музыкальной семантике». *Музыкальный текст: структура и свойства*. Арановский, Марк. Москва, Композитор, 1998, с. 315–342.

Арановский, Марк. *Музыкальный текст: структура и свойства*. Москва, Композитор, 1998, 343 с.

Асафьев, Борис. *Музыкальная форма как процесс*. 2-е издание. Ленинград, Музыка, 1971, 376 с.

Барсова, Инна. *Симфонии Густава Малера*. Москва, Советский композитор, 1975, 496 с.

Гвоздев, Алексей. «Некоторые вопросы интерпретации музыки». *Проблемы музыкальной науки*, т. 10, № 1, 2012, с. 88–92, www.music scholar.ru/index.php/PMN/article/view/411. Дата доступа 30 мая 2024.

Гуляницкая, Наталия. *Методы науки о музыке: Исследование*. Москва, Музыка, 2009, 254 с.

Гуренко, Евгений. *Проблемы художественной интерпретации*. Новосибирск, Наука, 1982, 256 с.

Драч, Наталья. *Основные стилевые тенденции в отечественном фортепианном исполнительстве во второй половине XX века*. 2006. Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, кандидатская диссертация, 187 с., www.dissercat.com/content/osnovnye-stilevye-tendentsii-v-otechestvennom-forte-piannom-iskusstve-vtoroi-poloviny-xx-veka?ysclid=lrpbnhoxoyr61500031. Дата доступа 30 мая 2024.

Казанцева, Людмила. «Понятие музыкального содержания». *Музыкальное содержание*, 2009, www.muzsoderjanie.ru/nauka/nauchnie-publicacii/91-kazantseva-roputatie-muz-soderjaniya.html. Дата доступа 30 мая 2024.

Кац, Борис. «Сюжет в баховской фуге». *Советская музыка*, № 10, 1981, с. 100–110.

Корыхалова, Наталья. *Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике*. Ленинград, Музыка, 1979, 208 с.

Кремлев, Юлий. *Очерки по вопросам музыкальной эстетики*. Москва, Музгиз, 1957, 242 с.

Кюи, Цезарь. *Избранные статьи*. Составитель, автор вступительной статьи и примечаний Израиль Гусин. Ленинград, Государственное музыкальное издательство, 1952, 691 с.

Лаврова, Светлана. *Проекции основных концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма*. 2016. Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, докторская диссертация, 535 с., www.researchgate.net/publication/313440308-Proekcii-osnovnyh-konceptov-poststrukturalistskoj-filosofii-v-muzyke-postserializma. Дата доступа 30 мая 2024.

Лебедев, Сергей. «Интерпретация в музыке». *Энциклопедия*, www.knowledge.su/i/interpretatsiya-v-muzyke. Дата доступа 30 мая 2024.

Либерман, Евгений. *Работа над фортепианной техникой*. Москва, Классика–XXI, 2003, 141 с.

Ливанова, Тамара. «Проблема стиля в музыке XVII века». Ливанова, Тамара. *Из истории музыки и музыкознания за рубежом*. Москва, Музыка, 1981, с. 56–79.

Медушевский, Вячеслав. *О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки*. Москва, Музыка, 1976, 253 с.

Музыкальный словарь Гроува. 2-е издание. Перевод с английского, редакция и дополнения Льва Акопяна. Москва, Практика, 2006, 1103 с.

Муратов, Сергей. «Артикуляция при игре на смычковых инструментах». *Самиздат*, www.samlib.ru/m/muratow_s_w/violinarticulation.shtml. Дата доступа 30 мая 2024.

Мятиева, Наталья. *Исполнительская интерпретация XX века: теория и практика*. 2010. Магнитогорская государственная консерватория имени М. И. Глинки, кандидатская диссертация, 186 с., www.cheloveknauka.com/ispolnitelskaya-interpretatsiya-muzyki-vtoroy-poloviny-xx-veka. Дата доступа 30 мая 2024.

Назайкинский, Евгений. *Логика музыкальной композиции*. Москва, Музыка, 1982, 319 с.

Назайкинский, Евгений. *Стиль и жанр в музыке: учебное пособие для студентов высших учебных заведений*. Москва, Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2003, 248 с.

Нейгауз, Генрих. *Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога*. 5-е издание. Москва, Музыка, 1988, 240 с.

Переверзева, Марина. *Алеаторика как принцип композиции*. 2014. Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, докторская диссертация, 571 с., www.dissercat.com/content/aleatorika-kak-printsip-kompozitsii?ysclid=Irc9ob8xck73381096. Дата доступа 30 мая 2024.

Петров, Алексей. «Лирический сюжет в инструментальной музыке». *Советская музыка*, № 9, 1985, с. 72–74.

Петрусева, Надежда. «О двух тенденциях Новой музыки». *Litera*, № 3, 2013, с. 177–233. DOI: 10.7256/2306-1596.2013.3.10184.

Рабинович, Давид. *Исполнитель и стиль*. Москва, Классика–XXI, 2008, 208 с.

Рубинштейн, Антон. «О музыке в России». *Век*, № 1, 1861, 40 с. www.prlib.ru/item/826865?ysclid=Irc9x3zl8s702201283. Дата доступа 30 мая 2024.

Соссюр, Фердинанд. *Курс общей лингвистики*. Перевод с французского Светланы Чистяковой. Екатеринбург, Издательство Уральского университета, 1999, 432 с.

Сохор, Арнольд. *Музыка как вид искусства: Учебное пособие*. 2-е издание, стереотипное. Санкт-Петербург, Лань, 2018, 128 с.

Станиславский, Константин. *Работа актера над ролью*. Москва, АСТ, 2010, 473 с.

Холопов, Юрий. «Вклад Кейджа в музыкальное мышление XX века». *Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения*. Материалы международной научно-практической конференции. 2004. МГК имени П. И. Чайковского. Редактор-составитель Юрий Холопов и др. Москва, МГК имени П. И. Чайковского, 2004, с. 79–91.

Цуккерман, Виктор. *Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма*. Москва, Музыка, 1974, 243 с.

Цурганова, Елена. «Герменевтика». *Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник*. 2-е издание, исправленное и дополненное. Ответственные редакторы Илья Ильин и Елена Цурганова. Москва, Интрада-ИНИОН, 1999, с. 185–192.

Чайковский, Петр. *Музыкально-критические статьи*. 2-е издание. Вступительная статья и пояснения Василия Яковлева. Москва, Музгиз, 1953, 438 с.

Шульпяков, Олег. «Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя». *О субъективном и объективном в исполнительском искусстве: Хрестоматия по музыкальной педагогике и исполнительству*. Редактор-составитель Людмила Ивонина. Пермь, Пермский государственный институт искусства и культуры, 2007, с. 319–329.

Ямпольский, Израиль. «Интерпретация». *Музыкальная энциклопедия*. Т. 2. Главный редактор Юрий Келдыш. Москва, Советская энциклопедия, 1974, с. 549–550.

Besada, Jose Luis. "Xenakis' Sieve Theory: A Remnant of Serial Music?" *Journal of the Society for Music Theory*, vol. 28, no. 2, 2022. DOI: 10.30535/mto.28.2.2.

Dart, Thurston. *The Interpretation of Music*. London, Hutchinson, 1962.

Hier, David. "Chromatic Function in Schoenberg's Little Piano Piece, op. 19, no. 1." *Journal of the Society for Music Theory*, vol. 29, no. 3, 2023. DOI: 10.30535/mto.29.3.3.

Keep, David. "Review of Joel Lester, *Brahms's Violin Sonatas: Style, Structure, Performance* (New York: Oxford University Press, 2020)." *Journal of the Society for Music Theory*, vol. 28, no. 2, 2022, www.mtosmt.org/issues/mto.22.28.2/mto.22.28.2.keep.html. Assessed 30 May 2024.

Schuling, Floris. "Talking Scores and the Dismediation of Music Notation." *Journal of the Society for Music Theory*, vol. 29, no. 1, 2023. DOI: 10.30535/mto.29.1.3.

Zeller, Matthew. "Klangfarbenmelodie, Chromophony, and Timbral Function in Arnold Schoenberg's 'Farben'." *Journal of the Society for Music Theory*, vol. 29, no. 3, 2023. DOI: 10.30535/mto.29.3.8.

References

Alekseyev, Aleksandr. *Tvorchestvo muzykanta-ispolnitelya [Creativity of a Performing Musician]*. Moscow, Muzyka, 1991. (In Russian)

Aranovsky, Mark. *Muzykalnyy tekst: struktura i svoystva [Musical Text: Structure and Properties]*. Moscow, Kompozitor, 1998. (In Russian)

Aranovsky, Mark. "Tezisy o muzykal'noj semantike." ["Theses on Musical Semantics."] *Muzykal'nyj tekst: struktura i svoystva [Musical Text: Structure and Properties]*. Moscow, Kompozitor, 1998, pp. 315–342. (In Russian)

Asafyev, Boris. *Muzykalnaya forma kak protsess [Musical Form as a Process]*. 2nd ed., Leningrad, Muzyka, 1971. (In Russian)

Barsova, Inna. *Simfonii Gustava Malera [Symphonies of Gustav Mahler]*. Moscow, Sovetskij kompozitor, 1975. (In Russian)

Besada, Jose Luis. "Xenakis' Sieve Theory: A Remnant of Serial Music?" *Journal of the Society for Music Theory*, vol. 28, no. 2, 2022. DOI: 10.30535/mto.28.2.2.

Cui, Cesar. *Izbrannyye stat'i [Selected Articles]*. Intr. article, notes and compiled by Israel Gusin. Leningrad, Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo, 1952. (In Russian)

Dart, Thurston. *The Interpretation of Music*. London, Hutchinson, 1962.

Drach, Natalya. *Osnovnyye stilevyye tendentsii v otechestvennom fortepiannom ispolnitelstve vo vtoroy polovine XX veka [Main Stylistic Trends in Russian Piano Performance in the Second Half of the 20th Century]*. 2006. Saratov, Sobinov Saratov State Conservatory, PhD Thesis, www.dissercat.com/content/osnovnyye-stilevye-tendentsii-v-otechestvennom-fortepepiannom-iskusstve-vtoroi-poloviny-xx-veka?ysclid=lrpbnxoyr61500031. Accessed 30 May 2024. (In Russian)

Gulyanitskaya, Nataliya. *Metody nauki o muzyke: Issledovaniye [Music Science Methods: Study]*. Moscow, Music, 2009. (In Russian)

Gurenko, Yevgeniy. *Problemy khudozhestvennoy interpretatsii [Problems of Artistic Interpretation]*. Novosibirsk, Nauka, 1982. (In Russian)

Gvozdev, Aleksey. "Nekotoryye voprosy interpretatsii muzyki." ["Some Questions of Music Interpretation."] *Music Scholarship*, vol. 10, no 1, 2012, www.music scholar.ru/index.php/PMN/article/view/411. Accessed 30 May 2024. (In Russian)

Hier, David. "Chromatic Function in Schoenberg's Little Piano Piece, op. 19, no. 1." *Journal of the Society for Music Theory*, vol. 29, no. 3, 2023. DOI: 10.30535/mto.29.3.3.

Kats, Boris. "Syuzhet v bakhovskoj fuge." ["The Bach's Fugue Plot."] *Sovetskaya muzyka*, no. 10, 1981, pp. 100–110. (In Russian)

Kazantseva, Lyudmila. "Ponyatiye muzykalnogo sodержaniya." ["The Musical Content Concept."] *Muzykalnoye sodержaniye*, 2009, www.muzsoderjanie.ru/nauka/nauchnie-publicacii/91-kazantseva-ponyatie-muz-soderjaniya.html. Accessed 30 May 2024. (In Russian)

Keep, David. "Review of Joel Lester, Brahms's Violin Sonatas: Style, Structure, Performance (New York: Oxford University Press, 2020)." *Journal of the Society for Music Theory*, vol. 28, no. 2, 2022, www.mtosmt.org/issues/mto.22.28.2/mto.22.28.2.keep.html. Accessed 30 May 2024.

Kholopov, Yuriy. "Vklad Keydza v muzykalnoye myshleniye XX veka." ["Cage's Contribution to Musical Mind of the 20th Century."] *John Cage. On the 90th Birthday*, proceedings of the International Scientific-Practical Conference. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Edited by Yuriy Kholopov, et al. Moscow, 2004, pp. 79–91. (In Russian)

Korykhalova, Natalya. *Interpretatsiya muzyki: Teoreticheskiye problemy muzykalnogo ispolnitelstva i kriticheskiy analiz ikh razrabotki v sovremennoy burzhuaznoy estetike* [Interpretation of Music: Theoretical Problems of Musical Performance and Critical Analysis of Their Development in Modern Bourgeois Aesthetics]. Leningrad, Muzyka, 1979. (In Russian)

Kremlev, Yuliy. *Ocherki po voprosam muzykalnoy estetiki* [Essays on Musical Aesthetics]. Moscow, Muzgiz, 1957. (In Russian)

Lavrova, Svetlana. *Proyektsii osnovnykh kontseptov poststrukturalistskoy filosofii v muzyke postserializma* [Projections of the Main Concepts of Post-Structuralist Philosophy in the Music of Post-Serialism]. 2016. Kazan, Zhiganova Kazan State Conservatory, PhD Thesis, www.researchgate.net/publication/313440308_Proekcii_osnovnykh_kontseptov_poststrukturalistskoj_filosofii_v_muzyke_postserializma. Accessed 30 May 2024. (In Russian)

Lebedev, Sergey. "Interpretatsiya v muzyke." ["Interpretation in Music."] *Encyclopedia*, <http://www.knowledge.su/i/interpretatsiya-v-muzyke>. Accessed 30 May 2024. (In Russian)

Lieberman, Yevgeniy. *Rabota nad fortepiannoy tekhnikoy* [Working on Piano Technique]. Moscow, Klassika–XXI, 2003. (In Russian)

Livanova, Tamara. "Problema stilya v muzyke XVII veka." ["The Problem of Style in Music of the 17th Century."] *Iz istorii muzyki i muzykoznaneya za rubezhom* [From the History of Music and Musicology Abroad]. Moscow, Muzyka, 1981, pp. 56–79. (In Russian)

Medushevskiy, Vyacheslav. *O zakonomernostyakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdeystviya muzyki* [On the Laws and Tools of the Artistic Influence of Music]. Moscow, Muzyka, 1976. (In Russian)

Muratov, Sergey. "Artikulyatsiya pri igre na smychkovykh instrumentakh." ["Articulation on Bowed Instruments."] *Samizdat*, http://samlib.ru/m/muratow_s_w/violinarticulation.shtml. Accessed 30 May 2024. (In Russian)

Muzykalnyy slovar Grouva [Grove Dictionary of Music and Musicians]. Transl. from English, edited and added by Lev Akopyan, Moscow, Praktika, 2006, 1103 column. (In Russian)

Myatiyeva, Natalya. *Ispolnitelskaya interpretatsiya XX veka: teoriya i praktika* [Performing Interpretation of the 20th Century: Theory and Practice]. 2010. Magnitogorsk, Glinka Magnitogorsk State Conservatory, PhD Thesis, www.cheloveknauka.com/ispolnitelskaya-interpretatsiya-muzyki-vtoroy-poloviny-xx-veka. Accessed 30 May 2024. (In Russian)

Nazaykinskiy, Yevgeniy. *Logika muzykalnoy kompozitsii* [Logic of Musical Composition]. Moscow, Muzyka, 1982. (In Russian)

Nazaykinskiy, Yevgeniy. *Stil i zhanr v muzyke: uchebnoye posobiye dlya studentov vysshikh uchebnykh zavedeniy* [Style and Genre in Music: Textbook for Students of Higher Educational Institutions]. Moscow, VLADOS, 2003. (In Russian)

Neuhaus, Heinrich. *Ob iskusstve fortepiannoy igry: Zapiski pedagoga* [On the Art of Piano Playing: Teacher's Notes]. 5th ed., Moscow, Muzyka, 1988. (In Russian)

Pereverzeva, Marina. *Aleatorika kak printsip kompozitsii* [Aleatorics as a Principle of Composition]. 2014. Moscow, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, PhD Thesis, www.dissercat.com/content/aleatorika-kak-printsip-kompozitsii?ysclid=Irc9ob8xck73381096. Accessed 30 May 2024. (In Russian)

- Petrov, Aleksey. "Liricheskij syuzhet v instrumental'noj muzyke." ["Lyrical Plot in Instrumental Music."] *Sovetskaya muzyka*, no. 9, 1985, pp. 72–74. (In Russian)
- Petruseva, Nadezhda. "O dvukh tendentsiyakh Novoj muzyki." ["About Two Trends in New Music."] *Litera*, no. 3, 2013, pp. 177–233. DOI: 10.7256/2306-1596.2013.3.10184. (In Russian)
- Rabinovich, David. *Ispolnitel i stil [Performer and Style]*. Moscow, Klassika–XXI, 2008. (In Russian)
- Rubinstein, Anton. "O muzyke v Rossii." ["About Music in Russia."] *Vek*, no. 1, 1861, www.prilib.ru/item/826865?ysclid=Irc9x3zl8s702201283. Accessed 30 May 2024. (In Russian)
- Saussure, Ferdinand de. *Kurs obshchey lingvistiki [General Linguistics Course]*. Transl. from French by Svetlana Chistyakova. Yekaterinburg, Izdatelstvo Uralskogo universiteta, 1999. (In Russian)
- Sokhor, Arnold. *Muzyka kak vid iskusstva: Uchebnoe posobie [Music as an Art Form: A Study Guide]*. 2nd ed., stereotypical. Saint Petersburg, Lan, 2018. (In Russian)
- Stanislavskiy, Konstantin. *Rabota aktera nad rolyu [Actor's Work on the Role]*. Moscow, ACT, 2010. (In Russian)
- Schuling, Floris. "Talking Scores and the Dismediation of Music Notation." *Journal of the Society for Music Theory*, vol. 29, no. 1, 2023. DOI: 10.30535/mto.29.1.3.
- Shulpyakov, Oleg. "Rabota nad khudozhestvennym proizvedeniyem i formirovaniye muzykal'nogo myshleniya ispolnitelya." ["Working on the Work of Art and the Formation of Musical Mind of the Performer."] *O subyektivnom i obyektivnom v ispolnitelskom iskusstve: Khrestomatiya po muzykal'noy pedagogike i ispolnitelstvu v 2 chastyakh [On Subjective and Objective in Performing Art: Chrestomathy on Musical Pedagogy and Performing in 2 parts]*. Compiled by Lyudmila Ivonina. Perm, Permskiy gosudarstvennyy institut iskusstva i kultury, 2007, pp. 319–329. (In Russian)
- Tchaikovsky, Pyotr. *Muzykal'no-kriticheskie stat'i [Musical-Critical Articles]*. Intr. article and expl. by Vassiliy Yakovlev, 2nd ed. Moscow, Muzgiz, 1953. (In Russian)
- Tsukkerman, Viktor. *Analiz muzykal'nykh proizvedenij. Variatsionnaya forma. [Analysis of Musical Works. Variation Form]*. Moscow, Muzyka, 1974. (In Russian)
- Tsurganova, Yelena. "Germenevtika." ["Hermeneutics."] *Sovremennoye zarubezhnoye literaturovedeniye: Entsiklopedicheskiy spravochnik [Modern Foreign Literary Criticism: Encyclopedic Handbook]*. Moscow, Intrada–INION, 1999, pp. 185–192. (In Russian)
- Yampolskiy, Israel. "Interpretatsiya." ["Interpretation."] *Muzykal'naya entsiklopediya [Musical Encyclopedia]*. Edited by Yuriy Keldysh. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, 1974, columns 549–550. (In Russian)
- Zeller, Matthew. "Klangfarbenmelodie, Chromophony, and Timbral Function in Arnold Schoenberg's 'Farben'." *Journal of the Society for Music Theory*, vol. 29, no. 3, 2023. DOI: 10.30535/mto.29.3.8.