

УДК 378.1:78.07
ББК 74.58:85.313(2)6

DOI: 10.31862/1819-463X-2022-5-189-197

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И ПРОБЛЕМЫ ИНТОНИРОВАНИЯ

Т. Г. Мариупольская

Аннотация. В статье выявляются основные вехи становления и развития музыкально-исполнительского искусства. Определяются задачи исполнителя в качестве интерпретатора творческого замысла композитора. Раскрывается суть понятий «интонация» и «интонирование» как способов перевода визуально воспринимаемого нотного текста в осмысленно звучащую музыкальную материю. Подчеркивается важность владения для исполнителя средствами музыкальной выразительности, с помощью которых интонируются все элементы музыкальной ткани. Таковыми являются мелодика, метро-ритм, гармония, динамика. В сферу интонирования входят фразировка, артикуляция, гармонические звуко сочетания разных голосов, выстраивание метро-ритмической и динамической схемы музыкального движения, ощущение архитектоники произведения. Отмечается также необходимость формирования у исполнителя внутреннеслуховых представлений, развития чувства стиля, фантазии, воображения, ассоциативного мышления, расширения его музыкального и общеэстетического кругозора.

Ключевые слова: музыкальное исполнительство, интонирование, музыкальный слух, интерпретация, семантика музыкальной речи.

Для цитирования: Мариупольская Т. Г. Музыкальное исполнительство и проблемы интонирования // Наука и школа. 2022. № 5. С. 189–197. DOI: 10.31862/1819-463X-2022-5-189-197.

MUSICAL PERFORMANCE AND INTONING PROBLEMS

T. G. Mariupolskaya

Abstract. The article identifies the main milestones of the formation and development of musical and performing arts. The tasks of the performer as an interpreter of the composer's creative idea are determined. The essence of the concepts of "intonation" and "intoning" as

© Мариупольская Т. Г., 2022



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

ways of translating a visually perceived musical text into meaningfully sounding musical matter is revealed. The importance of possession of the musical expressive means for the performer is emphasized, with the help of which all the elements of the musical fabric are intoned. These are melodic, metro-rhythm, harmony, dynamics. The sphere of intoning includes phrasing, articulation, harmonic sound combinations of different voices, the construction of a metro-rhythmic and dynamic pattern of musical movement, a sense of the architectonics of the work. The need for the formation of the performer's inner-auditory ideas, the development of a sense of style, fantasy, imagination, associative thinking, the expansion of their musical and aesthetic horizons is also noted.

Keywords: *musical performance, intoning, an ear for music, interpretation, semantics of musical speech.*

Cite as: Mariupolskaya T. G. Musical performance and intoning problems. *Nauka i shkola*. 2022, No. 5, pp. 189–197. DOI: 10.31862/1819-463X-2022-5-189-197.

Музыкальное исполнительство – сложный, многогранный процесс перевода системы нотных знаков, воспринимаемых визуально, в совершенно иную сферу реальных звуков. Зрительно-пространственное восприятие знаков, запечатленных на нотной бумаге, становится слуховым восприятием, реализуемым во времени конкретным исполнителем – переводчиком, транслятором мыслей и художественных идей автора музыкального сочинения.

Хотя музыкальное исполнительство в качестве одного из видов искусства было включено в морфологическую концепцию только в начале XIX в. немецким философом, представителем эстетики романтизма Августом Шлегелем, однако существовало с древнейших времен как способ коммуникации человека с окружающим миром и с другими людьми. Известно также, что вместе с социальным развитием общества, когда у человека появлялось свободное от бытовых проблем время, он стал выражать свои эмоции через исполнение тем или иным способом организованных звуков либо голосом, либо на элементарных, простейших инструментах – духовых, ударных. Постепенно совершенствовались инструменты, с помощью которых

извлекались разнообразные звуки, а также мастерство исполнения на этих инструментах.

Появление нотной записи стало необыкновенно важным по своей значимости этапом в эволюционном, цивилизационном развитии человеческого общества и было связано с изобретением в XI в. линейной нотации, которое совершил итальянский музыкант и теоретик Гвидо Аретинский. Освободилась память композитора, способного зафиксировать ранее изустно передававшиеся песнопения и свободные импровизации, что знаменовало собой начало «опус-музыки». Открытие Гвидо Аретинского позволило вести более точную запись музыкальных композиций, что облегчало и их исполнение.

Тем не менее тип свободной музыкальной импровизации был преобладающим на протяжении последующих столетий. Если говорить о зарождении клавирно-фортепианной культуры, начало которой относится ко второй половине XV в., то музыкант в те времена выступал одновременно в качестве композитора и исполнителя. Музыкант, исполнявший произведение, авторство которого принадлежало другому человеку, надеялся презрением со стороны публики.

«Проповедник, заучивающий все слово в слово или вынужденный читать, и исполнитель, который принужден все выучивать наизусть или ставить ноты перед носом, кажется мне, по большей части, жалкими созданиями» [1, с. 8] – так писал один из авторов педагогических руководств к игре на инструменте той эпохи.

Постепенно, с расцветом оперного искусства, изменяются подходы к инструментальному исполнительству, которое «вокализируется» и «очеловечивается». Внимание исполнителя обращается не только к адекватному использованию способов звукоизвлечения на инструментах, но и к интонированию музыкального материала. Импровизация понемногу вытесняется исполнением заранее написанных нотных текстов, сочиненных мастером – композитором. Закладываются традиции исполнительства как рода деятельности музыканта, от которого требуется мастерство интерпретации идей, запечатленных в авторском источнике, та или иная степень совершенства владения всеми средствами музыкальной выразительности. Произошло разделение сферы сочинения и исполнения музыки. Перед композитором встали задачи так зафиксировать свои музыкальные идеи, чтобы их мог расшифровать исполнитель с наибольшей степенью приближения звучания к тому, каким его представлял себе автор сочинения.

В соответствии с самой природой музыкального искусства композиторское творчество в нем является продуцирующим началом, а исполнительское – репродуцирующим. Музыкальное творчество «ориентировано на мысленное “расслоение” произведения слушателем с целью сопоставления основных его “слоев” – принадлежащего композитору и принадлежащего исполнителю» [2, с. 348]. Исполнительство всегда рассчитано на оценку слушателя, с которым музыкант делится своим пониманием и трактовкой того или иного произведения. С одной стороны, подвергается оценке

то, насколько высоко мастерство исполнителя, степень владения им всеми средствами музыкальной выразительности, с другой стороны – насколько убедительно исполнитель раскрывает художественно-образную сторону сочинения, понимает его сущность и доводит до слушателя саму идею, содержание исполняемого. Важную роль при этом играет умение интонировать музыкальный материал, чтобы с максимальной убедительностью раскрывать его смысловой подтекст.

Интонация (от латинского слова *intono*, что означает ‘громко произношу’), как понятие, подразумевает под собой разные смысловые оттенки. В первую очередь, это настройка инструмента или звучащего голоса. Каждый музыкальный инструмент, в том числе и человеческий голос, имеет свою собственную физическую природу. Если иметь в виду игру на фортепиано, то под верной интонацией в элементарном смысле слова подразумевается его настройка в соответствии с заданными физическими свойствами звучания (определенное число звуковых колебаний – 440 Гц и соответствие этого числа звучанию ноты ля первой октавы). Это лишь констатация нормы звуковых колебаний, механическая, тоновая настройка инструмента, когда вслушиваются в интонацию каждой струны отдельно и взаимоотношения струн в целом. «От настройщиков роялей, – писал Н. К. Метнер, – не ждут мелодий, а лишь точной интонации звуков» [3, с. 6]. Фальшь в звучании сводит на нет все творческие и технические усилия исполнителя.

В музыкальном исполнительстве как художественном виде творчества главное, чтобы настроенные звуки соотносились между собой, организовывая смысловое и эмоциональное пространство, чтобы исполнитель донес до слушателя художественный образ и содержание произведения, которое транслируется слушателю через интонации, то есть выразительно-смысловые характеристики музыкального языка. Из сказанного

выше можно сделать вывод, что музыкальное произведение – это интонируемый в рамках определенных закономерностей художественный материал.

В связи с этим возникает ряд вопросов. Что следует понимать под термином «интонирование» музыканту, работающему над исполнительским освоением музыкального произведения? Какие методологические и психолого-педагогические подходы требуются для того, чтобы интонировать произведение в соответствии с замыслом композитора?–

Любое произведение, написанное для фортепиано, – это комплекс средств музыкальной выразительности, организуемый композитором в соответствии с жанровыми, видовыми, структурными и другого рода характеристиками. В каждом произведении отчетливо ощущаются особенности исторической эпохи, в которую жил композитор, закономерности стилистического и национального характера. Огромное значение имеет индивидуальный творческий почерк композитора, его художественные взгляды и мироощущение, отличительные черты уникального композиторского письма. Все это должно найти отражение в исполнительской трактовке его сочинений музыкантом, которому необходимо проинтонировать данное произведение в соответствии с собственным творческим видением, соотношенным с творческой индивидуальностью автора сочинения. Таким образом, понятие «интонирование» самым тесным образом сопряжено с такими понятиями, как «интерпретация» и «исполнительство».

Интонирование (в узком смысле слова) по малым структурным единицам, звукосопряжениям, коротким, лаконичным мотивам, по отдельным последовательностям нот напоминает отдельные речевые (синтаксические) интонации. Известный российский музыковед С. С. Скребков писал: «Интонациями называются наименьшие по размерам, но осмысленные части темы. Интонация

может состоять из любого малого количества звуков, до одного включительно, однако последовательность этих звуков всегда должна обладать определенным художественным смыслом» [4, с. 32]. К таким могут быть отнесены, к примеру, нисходящие «ламентозные» интонации на малую секунду вниз или восходящие по звукам мажорного трезвучия (особенно в ре мажоре) радостные возгласы.

Интонирование в широком смысле слова (средних или крупных структурных единиц) составляют фрагменты, разделы произведения или архитекtonика произведения в целом. В логике и последовательности развития музыкальной формы осуществляется повествовательное развертывание художественного замысла.

В рамках данной статьи мы обращаемся не столько к элементарным интонациям, а к процессу интонирования по большим, достаточно крупным структурным единицам и полагаем, что в этом процессе должны быть задействованы абсолютно все музыкально-выразительные средства, имеющиеся в распоряжении исполнителя и образующие смысловое, семантическое поле произведения. К процессу интонирования могут быть отнесены и изобразительные моменты, имитирующие журчание воды, шум леса, вращательное движение прялки и т. п. В плане интонирования важны и символичны музыкальные лады, обороты, гармонические и мелодические последовательности, отвечающие специфике музыки разных времен и народностей.

Б. В. Асафьев, известный российский музыковед, автор фундаментального исследования музыкальной формы как процесса, указывал на природу интонирования в качестве механизма трансформации «идейно-эмоционального содержания в музыку» [5, с. 264]. Он рассматривал процесс становления интонаций как своего рода конструктивный принцип, образующий форму музыкального сочинения, связанный со стилистическими особенностями и интонациями исторической

эпохи, в которую жил композитор, с общей эволюцией музыкальной культуры. Характерные для эпохи интонации, писал Б. В. Асафьев, – это та “ариаднина нить”, которая вводит слушателя в состояние сознания композитора и в смысл его концепций» [5 с. 267]. Так, эпоху барокко отличают созерцательно-величественные, отчасти пафосные интонации, эпохе романтизма – «бури и натиска» – присуще конфликтное интонационное содержание. С трансформацией культурно-исторических кодов, способов мировосприятия меняется интонационный строй произведений искусства, их, по словам Б. В. Асафьева, «интонационный словарь», который всегда соответствует мыслям и чувствам человека определенной исторической эпохи и конкретной социальной формации.

К интонируемым элементам Б. В. Асафьев относил не только мелодию, как проявление горизонтальности музыкального мышления, ее «вокаловесомости» (выражение Б. В. Асафьева, обозначающего «вокальную» напряженность интервала), но и ритм, полагая, что «вне закономерностей ритмического становления нет и музыкального развития» [5, с. 239]. Ритмо-интонации трактовались им в качестве «стимулов экспрессии», служащих проводниками музыкальной выразительности. В логике развертывания интонационно-смыслового развития музыкального материала он не только видел формообразующие элементы, но и подчеркивал важность гармонии, «как сферы движущихся голосов, всегда в совокупности образующих мелодический поток, организованный ритмом» [5, с. 245]. Тем самым подтверждается комплексность интонаций, безграничность их «смыслового звуковыявления», которые в ходе драматургического развития произведения претерпевают различные изменения: они отбираются, варьируются, переинтонируются, происходят их тембральные, штриховые, динамические и прочие преобразования. Все эти этапы

драматургического развития музыкального материала должны найти свое отражение в каждом конкретном исполнении. Исполнительство – это тот акт, благодаря которому музыкальное произведение обретает свою жизнь. Под этим актом, как пишет Асафьев, подразумевается «раскрытие его смысла через интонирование для слушателей» [5, с. 264].

Проблеме интонирования посвящены труды А. В. Малинковой, в частности, ее докторская диссертация на тему «Фортепианное интонирование как музыкально-педагогическая и исполнительская проблема» [6]. Опираясь на интонационную теорию Б. В. Асафьева, автор диссертации обращает свое внимание на реализацию методологического потенциала данной теории в области музыкального исполнительства и педагогики музыкального образования – конкретно, в сфере пианистической теории и методики фортепианного обучения. В работе анализируется исторический опыт фортепианного искусства в ракурсе асафьевской концепции «явления интонации», формулируются основные методологические позиции теории и практики исполнительского интонирования. Особенно важно подчеркнуть, что в рамках данной теории рассматриваются не только частные проблемы интонирования мелодической линии, но и другие аспекты исполнения на фортепиано, а именно: «воспроизведение многоэлементной ткани в различных фактурных видах; красочно-тембровая сторона звучания; временная организация и ритмическая выразительность; использование средств и приемов пианистической выразительности, закономерностей их взаимодействия; воссоздание в процессе исполнения формы произведения; двигательнотехническая сторона исполнения и т. п.» [6, с. 3], которые не только характеризуют уровень профессионального мастерства исполнителя, но и непосредственно связаны с качеством интонирования музыкального материала.

И действительно, для воплощения замысла композитора, донесения до слушателя содержания, заложенного в произведении, необходимо владение всем комплексом выразительных средств, позволяющим интонировать нотный текст с максимальной степенью приближения к авторскому замыслу. В данном случае имеет место синергия разных средств музыкальной выразительности, когда одно средство усиливает воздействие другого, а все вместе они создают неповторимый облик исполнительской концепции.

При игре на фортепиано следует учитывать особенности инструмента. Молоточковый механизм, ударность, быстро затухающий фортепианный звук, отличающие фортепиано, скажем, от струнных инструментов или человеческого голоса, компенсируется другими возможностями инструмента, такими как многоголосная фактура изложения, диапазон динамических, артикуляционных и тембровых градаций, педализация и пр. В процессе интонирования музыкального материала задействованным оказывается весь комплекс физиологических, психологических, технологических и чисто музыкальных действий, направленных на адекватное воплощение замысла композитора. Интонационная выразительность отдельных фрагментов и всего произведения в целом зависит от множества факторов: характера звукоизвлечения, динамики, агогики, ясности фактуры изложения (в том числе гармонической), ритмического рисунка, адекватной стилистике сочинения педализации.

Решающее значение при этом имеет степень развитости музыкального слуха. Главным направлением слуховой активности при восприятии музыки является мелодизм, как проявление горизонтальности музыкального мышления. В качестве основной формы музыкального высказывания мелодия оказывает наиболее сильное художественное воздействие на воспринимающую личность. Развитость

мелодического слуха более всего проявляется в способности выразительной фразировки и интонирования мелодической линии. Помимо этого, характер мелодии наиболее явственно выражает общий эмоциональный настрой произведения или его фрагмента. Главное – объединение звучащей мелодии в единую фразу, заключающей в той или иной мере законченное музыкально-речевое высказывание.

Сложнее обстоит дело с исполнением многоголосной, полифонической ткани. Здесь нужны значительные усилия для установления единства в сочетании различных голосов, каждый из которых ведет свою линию и в то же самое время является важным составляющим элементом в общем гармоническом созвучии. Гармония, в данном случае как «движущаяся» вертикаль, заставляет «играть разными красками» интонируемую музыкальную ткань произведения.

Выразительность фразировки достигается многими способами. В первую очередь, это ощущение дыхания фразы, ее зарождения, развития и завершения. По аналогии со словесной речью, музыкальная фраза состоит из отдельных слов – мотивов, организуемых волей художника (композитора и впоследствии исполнителя) в логически развертывающуюся мысль. В любом предложении – речевом, музыкальном – есть более важные звуки (слова) и второстепенные, но подводящие к кульминационному моменту высказывания или наоборот, завершающие высказанную мысль. Мысли развиваются, разрабатываются, варьируются, возникают новые мотивы и темы, они вступают между собой во множественные соприкосновения, сталкивания и конфликты, достигают своего апогея – главной кульминационной точки произведения и находят, по законам формообразования, в итоге свое разрешение. Исполнитель, расшифровывающий музыкальную речь, должен так ее организовать, чтобы услышать и прочувствовать ее смысл,

выстроить стройную и логически законченную структуру и форму сочинения. Вот почему Рахманинов всегда переживал, когда в своем исполнении того или иного произведения он, в движении к «горной вершине», не достигал главной кульминационной точки развития музыкального материала. Известны горестные слова по поводу неудавшегося на его взгляд исполнения: «Точка сползла!» К. Н. Игумнов также проверял у себя и у своих учеников «опорные “интонационные” точки, устанавливал звуковую перспективу, тщательно отшлифовывал каждый звук» [7, с. 350].

Большое внимание тонкости фразировки, развитию интонационного ощущения фразы уделял в своей педагогической практике Я. И. Мильштейн. С сожалением констатируя тот факт, что в большинстве своем учащиеся-музыканты скорее осваивают инструмент, на котором играют, нежели само исполнительское искусство, он замечал: «От учеников следует требовать, чтобы небольшие, краткие предложения сливались в одно интонационное единство – фразу, причем последняя всегда должна иметь определенный характер, иными словами, быть то повествовательной, то лирически-взволнованной, то вопросительной, то восклицательной, то веселой, то мрачной и т. д. <...> Важное значение приобретает умение соизмерять звучание двух соседних нот в фразе, то есть достижение органической связи между двумя нотами путем взятия второй ноты несколько тише (или громче), насколько это требует естественный ход интонации, естественное ослабление или усиление звука, умение незаметно переходить от одного звука к другому» [8, с. 221].

Относительно необходимости гибкого выстраивания мелодической линии писал и С. Е. Фейнберг, полагая, что любой музыкант должен обладать культурой звука, знать принципы и приемы звукоизвлечения, пользуясь разнообразием приемов артикуляции, штрихов – осмысленным,

проинтонированным, а также учитывать специфическую «ступенчатость» фортепианной звучности. Следует, писал он, использовать «живые ресурсы» инструмента с тем, чтобы посредством фразировки «передавать интонации и выразительность речи, ее близость к синтаксическим формам и смысловым категориям» [9, с. 172].

Интонационно-смысловая целостность мелодической линии самым тесным образом смыкается с метро-ритмической пульсацией. Музыкальная метрика подразумевает под собой чередование определенных длительностей, коротких и длинных, сильных и слабых долей, опорных и безопорных звуков. Каждое исполнение, каждая интерпретация опирается на метро-ритмическую структуру произведения, зафиксированную в нотной записи, но всегда является оригинальной в интерпретаторском отношении.

«Художественно-исполнительская ритмика требует эмоциональной восприимчивости, двигательной и психологической свободы, потребности и готовности воплощать внутренние образы в живых звучаниях» [10, с. 558] Как и мелодия, ритм является необходимым элементом процесса развития музыкальной ткани и ее интонирования. В ощущение ритма вовлекаются эмоциональная и двигательная сферы деятельности человека. «Ритмический рисунок подчиняется природе живой интонации, то есть музыкальное время становится интонируемым. Артикуляция музыкального времени выступает средством выявления смысловой непрерывности музыкального высказывания» [10, с. 587].

В то же самое время ритмика исполнения являет собой живое ощущение биения и течения времени в звуках. Любая фиксированная нотная запись не исключает, а, наоборот, подразумевает под собой свободную трактовку (безусловно, в определенных рамках) движения – развертывания музыкального высказывания в соответствии с художественным образом сочинения, интонационную

эластичность не только созвучий, но и ритмического рисунка.

На фортепиано, как ударном инструменте, возможны различные градации громкости, в зависимости от силы и энергии нажатия клавиши, характера артикуляции. Уровень громкости интонирования, подъемы и спады звучания обуславливают общее развитие музыкальной фразы. С помощью динамических и артикуляционных средств, тонкости, яркости и разнообразия динамической палитры возможно передавать драматургическую канву произведения. «Динамический слух не столько управляет громкостным балансом, сколько контролирует смысловой рельеф, отношения главного и второстепенного» [10, с. 163]. Таким образом, динамический слух самым непосредственным образом связан со степенью развитости музыкального мышления.

Непрерывный интонационный поток становления музыки должен быть определенным образом структурирован и объединен в единое архитектурное целое. Каждая фраза, каждый эпизод и все произведение в целом должны сливаться в потоке целостного интонационного развития. Исполнителю следует ощущать логику и последовательность в развертывании художественного замысла композитора, в развитии музыкальной формы, определять элементы устойчивости, обратимости и симметрии внутренних пропорций отдельных разделов, выявлять процессы трансформаций интонационных образований, их взаимопроникновение, переосмысление, усиление или нивелирование. От исполнителя требуется особая слуховая активность, энергия музыкального развития и становления музыкально-образного смысла произведения. Необходимо ощущать интонационную драматургию, видеть перспективу развития, «оптимальные архитектурные соотношения, интонационно-динамические свойства музыкального материала» [10, с. 589].

Для осуществления слухового контроля за исполнением важное значение

приобретают внутреннеслуховые представления музыканта (внутреннее интонирование), ощущающего семантические единицы музыкальной речи, создающего художественный образ сочинения из представлений о его содержании. Зарождающиеся на основе реальных звуковых ощущениях музыкально-слуховые представления играют важную роль в активизации эмоционального переживания музыкальных интонаций, постижении их глубинных смыслов, развитии поисковых и аналитических функций музыкального мышления.

При организации процесса исполнительского освоения музыкального сочинения нельзя забывать и о стилевой детерминированности любого исполнительского средства, необходимого для реализации интерпретаторского замысла. Стилевая установка предполагает уникальность «интонационного словаря эпохи», «интонационного словаря» композитора и «интонационного словаря» каждого исполнителя, выполняющего важную миссию переводчика и транслятора музыкальных идей автора сочинения той или иной эпохи. «В каждой мелочи, в каждом эмоциональном побуждении, в каждом душевном оттенке, во всем – сказывается стиль, манера восприятия, выражения автора, его среды, его времени, даже стиль автора в тот или иной период жизни. Все это распространяется на ритм, гармонию, фразировку, артикуляцию, словом, на все элементы музыкального языка. Исполнитель не должен игнорировать данное обстоятельство» [8, с. 12].

Из сказанного выше со всей определенностью вытекает необходимость общекультурного развития музыканта-исполнителя, расширения его общекультурного и эстетического кругозора, развитие фантазии, воображения, способности к художественным ассоциациям. «Музыка обогащает и оживляет все вокруг себя. Оставаясь собою, она может сливаться с разнообразным кругом явлений и событий» [9, с. 502]. Слуховой

и художественный опыт активизирует музыкальное мышление, расширяет спектр исполнительских возможностей музыканта, постепенно превращаясь в интонируемое музыкальное сознание.

И наконец, безусловным средством для совершенствования качества

воплощения творческого замысла в соответствующей исполнительской концепции является постоянное внимание к повышению технического мастерства исполнителя, позволяющего воплотить в жизнь все его интерпретаторские идеи с наибольшей степенью убедительности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Алексеев А. Д.* История фортепианного искусства: в 3 ч. Ч. 1 и 2. М.: Музыка, 1988. 415 с.
2. *Каган М. С.* Морфология искусства. Л.: Искусство, 1972. 440 с.
3. *Метнер Н. К.* Муза и мода. М.: Перо, 2019. 160 с.
4. *Скребков С. С.* Полифонический анализ. М.: Музгиз, 1940. 214 с.
5. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. Изд. 2-е. Л.: Музыка. Ленингр. отд., 1971. 376 с.
6. *Малинковская А. В.* Фортепианное интонирование как музыкально-педагогическая и исполнительская проблема: автореф. дис. ... д-ра пед. наук. М., 1995. 46 с.
7. *Мильштейн Я. И.* Константин Николаевич Игумнов. М.: Музыка, 1975. 471 с.
8. *Мильштейн Я. И.* Вопросы теории и истории исполнительства. СПб.: Лань: Планета музыки, 2019. 264 с.
9. *Фейнберг С. Е.* Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1965. 516 с.
10. *Старчеус М. С.* Слух музыканта. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. 640 с.

REFERENCES

1. *Alekseev A. D.* *Istoriya fortepiannogo iskusstva*. In 3 vols. Vol. 1, 2. Moscow: Muzyka, 1988. 415 p.
2. *Kagan M. S.* *Morfologiya iskusstva*. Leningrad: Iskustvo, 1972. 440 p.
3. *Metner N. K.* *Muza i moda*. Moscow: Pero, 2019. 160 p.
4. *Skrebkov S. S.* *Polifonicheskiy analiz*. Moscow: Muzgiz, 1940. 214 p.
5. *Asafyev B. V.* *Muzykalnaya forma kak protsess*. Vol. 1, 2. Leningrad: Muzyka. Leningr. otd., 1971. 376 p.
6. *Malinkovskaya A. V.* Fortepiannoe intonirovanie kak muzykalno-pedagogicheskaya i ispolnitelskaya problema. *Extended abstract of ScD dissertation (Education)*. Moscow, 1995. 46 p.
7. *Milshteyn Ya. I.* *Konstantin Nikolaevich Igumnov*. Moscow: Muzyka, 1975. 471 p.
8. *Milshteyn Ya. I.* *Voprosy teorii i istorii ispolnitelstva*. St. Petersburg: Lan: Planeta muzyki, 2019. 264 p.
9. *Feynberg S. E.* *Pianizm kak iskusstvo*. Moscow: Muzyka, 1965. 516 p.
10. *Starcheus M. S.* *Slukh muzykanta*. Moscow: Moskovskaya gos. konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo, 2003. 640 p.

Мариупольская Татьяна Геннадиевна, доктор педагогических наук, профессор кафедры музыкально-исполнительского искусства Института изящных искусств, Московский педагогический государственный университет

e-mail: t.g.mari@mail.ru

Mariupolskaya Tatiana G., ScD in Education, Professor, Musical and Performing Arts Department, Institute of Fine Arts, Moscow Pedagogical State University

e-mail: t.g.mari@mail.ru

Статья поступила в редакцию 27.04.2022
The article was received on 27.04.2022