

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART



УДК 78.09

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_140

М. А. ФУКСМАН, С. М. БУГАЯН

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ФУНКЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ЖЕСТА ПИАНИСТА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ: ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ

Исполнительские жесты пианиста в процессе музицирования связаны с различными системами человеческой деятельности, которая рассматривается в планах выражения и содержания. В плане выражения жесты входят в кинесику человека, или динамическую систему его дистрибуций, выражающих определенные значения в процессе коммуникации людей в среде, при этом роды кинесики обозначаются в разных ее аспектах.

В рамках данной статьи приводится понятие архетипов, или универсальных глубинных структур, общей деятельности с условным наименованием некоторых из них: Искусство, Управление, Риторика, Наука, Производство, Колонизация. В рамках специальной деятельности исполнителя с данными архетипами соотносятся такие функции, как экспрессивная, организационная, коммуникативная, когнитивная, ремесленная, осваивающая.

Жесты исполнителя, будучи экспрессивными в рамках Искусства, имеют аудиальную и визуальную составляющие. Соответственно, выделяются первичные и вторичные экспрессивные функции, которые рассматриваются в связи с внутренней средой интерпретируемого текста и во внешней среде интертекстуальных взаимодействий.

В рамках Управления действует организующая функция. Звуковой континуум произведения расчленяется интерпретатором в связи с тем, какие интонационно значимые качественные характеристики (в аспектах звуковысотности, метроритма и т. д.) атрибутируются звуковым объектам. Кроме того, данные атрибуции интерпретируемого текста воплощаются определенными движениями исполнителя. Последние непрерывно адаптируются пианистом к образной и звуковой ситуации в соответствии с принципами эргономики. Среди них – соответствие пластического воплощения интонационному результату, естественность движения, минимизация энергии и другие.

Иные архетипы деятельности пианиста и соответствующие им функции жестов будут рассмотрены авторами в последующих статьях.

Ключевые слова: исполнительский жест, функция исполнительского жеста, кинесика, архетипы деятельности, параметрическая атрибуция, принципы эргономики.

Для цитирования: Фуксман М. А., Бугаян С. М. Функции исполнительского жеста пианиста в музыкальной деятельности: проблемы теории // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 3. С. 140-146.
DOI: 10.52469/20764766_2023_03_140

M. FUKSMAN, S. BUGAYAN

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

THE FUNCTIONS OF PIANIST'S PERFORMING GESTURE IN HIS MUSICAL ACTIVITY: PROBLEMS OF THEORY

The performing gestures of a pianist in the process of making music are associated with various systems of human activity. It is considered in terms of expression and content. In terms of expression, gestures are included in the human kinesics, or the dynamic system of its distributions, expressing certain meanings in the process of people's communication in the environment. The types of kinesics are indicated in its various aspects.

The concept of archetypes of common activity, or its universal deep structures, is given. Some archetypes are conditionally named Art, Management, Rhetoric, Science, Production, Colonization. Within the framework of the special activity of the performer, they are assigned the following functions: expressive, organizational, communicative, cognitive, handicraft, mastering.

The performer's gestures within the Art are expressive. They have audial and visual components. Accordingly, primary and secondary expressive functions are distinguished. These functions are examined in connection with the internal environment of the interpreted text and in the external environment of inter-textual interactions.

The Management has an organizing function. The sound continuum of a work is divided by the interpreter in connection with intonation significant qualitative characteristics (in terms of pitch, meter rhythm, etc.) the performer attributes to sound objects. In addition, the performer embodies these attributions of the interpreted text with certain movements. The pianist constantly adapts the latter to the figurative and sound situation in accordance with the principles of ergonomics. Among them are the correspondence of the plastic embodiment to the intonation result, the naturalness of movement, the minimization of energy, and others.

Other archetypes of the pianist's activity and the corresponding functions of gestures are considered in subsequent articles.

Keywords: performing gesture, its function, kinesics, activity archetypes, parametric attribution, principles of ergonomics.

For citation: Fuksman M., Bugayan S. The functions of pianist's performing gesture in his musical activity: theoretical problems // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 3. Pp. 140-146.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_140



Музыкально-исполнительский жест традиционно рассматривается в контексте систем человеческой деятельности с описанием функций исполнительского жеста (ИЖ) в указанных системах. В плане выражения одна из систем деятельности, в которые входит ИЖ, – кинесика¹ индивида, или система его двигательных дистрибуций в модусах среды для выражения определенных значений в процессе невербальной коммуникации.

Перечислим роды кинесики. По масштабу типу среды внешняя кинесика – это взаимодействие человека со средой вне личного пространства, в то время как внутренняя кинесика – взаимодействие в пределах личного пространства. По модусу среды кинесика бывает временной и пространственной. Последняя может воплощаться в структурах самого тела или в заполнениях им среды (проксемике). По физиологической структуре человека кинесика проявляется в пантомимике² (движение тела в целом), мимике (движение лицевых мышц) и воксике (движение голосовых мышц).

Из обширного плана содержания общей деятельности человека мы выделяем некоторые ее архетипы, трактуемые здесь в особом смысле как универсальные глубинные структуры человеческой деятельности. Каждому из данных архетипов соответствует определенная ключевая функция человека-деятеля и, соответственно, его ИЖ. Обозначим архетипы деятельности исполнителя.

Человек, улавливающий и опредмечивающий гармонию во Вселенной, обществе и себе,

– Художник; архетип деятельности – Искусство; функция ИЖ – экспрессивная.

Человек, целесообразно создающий единство материальных и духовных аспектов, – Администратор; архетип деятельности – Управление; функция ИЖ – организационная.

Человек, публично информирующий аудиторию для побуждения к действию, – Оратор; архетип деятельности – Риторика³; функция ИЖ – коммуникативная.

Человек, познающий мир, – Ученый; архетип деятельности – Наука⁴; функция ИЖ – когнитивная.

Человек, изготавливающий социально значимые предметы посредством обработки некоторого материала в соответствии как с их функцией, так и с системой навыков в данной обработке, – Ремесленник; архетип деятельности – Производство; функция ИЖ – ремесленная.

Человек, заселяющий во Вселенной и обществе новые для себя пространства, стремящийся приспособить их внутреннее устройство под свои потребности, «борьбу творящих волей», – Пионер⁵; архетип деятельности – Колонизация; функция ИЖ – осваивающая. (Отметим, что обозначение архетипов деятельности человека с заглавной буквы указывает на узкое значение слова.)

В качестве одной из систем специальной музыкальной деятельности, в которую входит ИЖ пианиста, рассматривается интерпретация, или процесс творческой коммуникации субъектов музыкальной деятельности, переводящий

музыкальные знаки из потенциальной формы текста в реализованную форму уникального для данной интерпретации произведения.

Рассмотрим намеченные функции ИЖ в соответствующих ему типах деятельности. Экспрессивная функция ИЖ реализуется в рамках Искусства. Исполнитель в означающей оболочке текста творчески постигает означаемое авторского замысла, материализуя, присваивая свое вторичное означаемое. В процессе исполнения порождаются совокупности объектов аудиальной модальности, или комплексы звучаний, и визуальной – организованные системы жестов⁶. Образуется синтез музыки (искусства временного) и специфической пантомимы (искусства пространственно-временного⁷). Мы связываем первичную экспрессивную функцию ИЖ с аудиальными объектами, вторичную – с визуальными.

С. Фейнберг рассматривает две стороны движения играющего: «прием, необходимый для извлечения звука из инструмента», и «жест, выражающий эмоцию играющего» [1, с. 183]. Развивая эти идеи, мы связываем первичную экспрессивную функцию преимущественно с жестом-приемом, а вторичную – с жестом-эмоцией («наглядно-выразительным», по С. Фейнбергу; «смыслопроясняющим», по А. Меркулову [2, с. 22]).

В интерпретации нередко присутствует и вокальный план ИЖ – исполнительские глоссолалии. Внутреннее интонирование (пение) – необходимое условие концертного фортепианного исполнения⁸, а внешнее – факультативное. В последнем случае у исполнителя возникает вокализация во внешней голосовой деятельности, создается вокальная «фоновая дублировка» одного из фактурных элементов исполняемой пьесы. Иногда процесс интонирования не оформляется до конца в полноценное пение⁹, и возникает параинтонирование. В различных слушательских установках глоссолалия считается то нежелательным акустическим «загрязнением», то энергичным проявлением звукотворческой воли.

В интерпретации как знаковой деятельности есть внутренний (текстовый) и внешний (интертекстуальный¹⁰) слои. Во внутреннем слое семиотическое поле конкретной пьесы складывается в рамках данной единичной интерпретации. Во внешнем слое данная интерпретация взаимодействует как с другими единичными интерпретациями, так и с «полями интерпретационных установок» пианистических школ, направлений.

Слышимый результат ИЖ при осуществлении его первичной экспрессивной функции це-

нен как способ интонирования, порождающего звуковую систему. Исследуя взаимодействие движения исполнителя и музыкального смысла, К. Зенкин указывает на связь двух типов жеста: «необходимое посредствующее звено на пути от нотного текста к музыкальному звучанию» и «музыкальный образ» [3, с. 29]. Е. Назайкинский, упоминая игровую логику музыкальной композиции, отмечает ее связь с «прототипом музыкального синтаксиса – с синтаксисом движений» [4, с. 228].

Реализуя первичную экспрессивную функцию ИЖ в текстовом слое, исполнитель, по утверждению В. Холоповой, имеет дело с эмоциональной, изобразительной и символической сторонами музыкального содержания [5]. Мы полагаем, что им соответствуют различные скрытые субъекты жестов. Часто эмоцию исполнитель выражает от себя («Я»), изображает в диалоге «Я» и модели «Он» и символизирует, идентифицируя «Я» с частью «Мы» человеческой культуры. В ходе домашней работы пианиста взаимодействуют его внутренний образ и внешняя реализация пары «интонация – жест», оба члена которой варьируются в волевом поле притяжения наличного результата к желаемому.

Реализуя первичную экспрессивную функцию ИЖ в интертекстуальной среде, исполнитель не просто указывает на текст-источник иной интерпретации, но полемизирует с ним в существенных качествах. Зачастую в такой полемике присутствует скрытый аксиологический аспект: производная интерпретация поддерживает или критикует первоначальную. Например, известный венгерский / французский пианист Дьердь Циффра в своих околджазовых импровизациях¹¹ соединяет черты манер уважаемых им пианистов – Ф. Листа и А. Тейтума. Мы распознаем здесь и неистовую громкость, очень быстрые темпы, массивные фактурные конфигурации, «реактивную» агогику первого, и отголоски элегантного свинга второго.

Видимый ИЖ при осуществлении его вторичной экспрессивной функции ценен как основной наполнитель плана выражения пантомимического / мимического искусства. В текстовом слое исполнитель создает как бы вторичную знаковую систему, так или иначе соотносящуюся с первичной. Означаемым для вторичной системы может быть и внемузыкальный объект, явление, и музыкальные «предметные облики» первичных знаков. Например, подвижные легкие пассажи стакато, проиллюстрированные слегка наклоненной набок, подрагивающей «птичьей» головой пианиста и игривой усмешкой на его лице.

Как именно вторичное содержание ИЖ может соотноситься с первичным? В одних слу-

чаях вторичное содержание как бы варьирует, углубляет первичное: жест является косвенным отображением звучания. Такой случай, частый в практике, мы назовем подголоском. К примеру, печальный вздох может интонироваться в нисходящей двузвучной мелодической хореической попевке на диминуэндо. Этот же печальный вздох пластически воплощается в соответствующих движениях пианиста («дыхание» руки).

В других случаях внутренние интенции исполнителя, наталкиваясь на психофизиологические силы сопротивления, не доходят полностью до звукового воплощения. Пример: судорожная мимика исполнителя при игре недостаточно освоенных фрагментов пьесы. Здесь вторичное содержание является невротической компенсацией за недо воплощенное первичное содержание. Пианистка А. Геттлер (Anniq̃ue G̃öttler) в первую минуту разучивания весьма сложной Токкаты Р. Шумана соч. 7¹² использует немало компенсаций: глоссолалия (1'21''), наклоны корпуса к клавиатуре (1'23'' и далее). Такие компенсации как бы накачивают процесс чтения с листа энергией.

Компенсации возникают как при неосознанной, незавершенной внутренней борьбе исполнителя, так и при сознательном воплощении комического содержания. Иногда возникает и несоответствие различных функций ИЖ. Порой в качестве означающих для вторичных знаков могут выступать внутримызыкальные означаемые – сами «предметные облики» первичных знаков.

В третьих случаях вторичное содержание относительно автономно от первичного, является контрапунктом к нему¹³. Нередко так происходит, когда исполнитель не только переводит текст в произведение, но и подчеркнуто предъявляет аудитории себя как личность. В целом контрапункт содержаний усиливает театральную составляющую интерпретации относительно музыкальной и хореографической составляющей, что порой входит в замысел композитора.

Реализуя вторичную экспрессивную функцию ИЖ в интертекстуальной среде, исполнитель и указывает на текст-источник, и полемизирует с ним, используя подголоски, компенсации и контрапункты.

При рассмотрении организационной функции ИЖ организация понимается нами в узком смысле как построение системы соответствий между параметрическими атрибутами¹⁴ звучащего текста и целесообразно соответствующими двигательными воплощениями исполнителя.

Звуковой континуум произведения музыкант может расчленять в аспектах идеальной

качественной специфики и материальной манифестации. В первом случае важно, какие качества через мышление и слух музыкант различает в потоке звучания. Звуковые объекты композиции по каждому из средств выразительности музыки (мелодической линейности, метроритме, гармонии и т. д.) могут быть сопоставлены со специфическими структурами, например попевками, мелодическими фигурами, линейными циклами (мелодическая линейность), ритмическими рисунками, внутритактовыми стопами, численными рядами (ритм). Свойства этих структур можно измерить числами: найти количество долей, выразить величину интервалов в полутонах. В результате складывается система параметров – сопоставленных звуковым объектам (структурам) атрибутируемых качеств, изменение которых во времени исчисляется определенным образом и порождает системы значений. Примеры значений параметров – «хореическая внутритактовая стопа», «нижний тетрахорд мажора». Человек может воспринять музыкальную композицию как изменение значений параметров составляющих ее звуковых объектов.

Исполнитель ментально осваивает значения параметров, хотя и не всегда осознанно, и создает свою систему двигательных воплощений этих значений. Систему значений параметров «мотив вздоха» часто исполняют примерно так. Плечо и локоть двигаются вниз и в сторону. Первый звук попевки извлекается в момент достижения контакта пальца с «дном» клавиши и передачи контролируемого веса руки. После этого разгибающее движение в лучезапястном суставе (иногда при участии разгибающего движения в пястно-фаланговом суставе) начинает «обгонять» движение более крупных отделов руки, выгибая запястье к клавиатуре. Далее в координации рука поднимается в локте и / или плече, а лучезапястный сустав сгибается и с большей, нежели плечо и / или локоть, скоростью движется от клавиатуры, извлекая второй, «слабый» звук. Пианисты иногда называют описанный комплекс движений «игра на снятии».

В данном случае иллюстрируется связь параметрических значений звукового объекта с ИЖ, необходимыми для интонирования. Конечно, при игре исполнитель не строит сложные, быстро сменяющиеся ментальные планы своей моторной деятельности. В процессе обучения путем подражания и воплощения комплексных двигательных метафор из их все более расширяющегося «словаря» пианист вырабатывает множественные двигательные автоматизмы. В интерпретации исполнитель неосознанно адаптирует выученные двигательные «слова»

к актуальной ситуации. Однако если текущее движение не приводит к удовлетворяющему исполнителя единству интонации и психофизиологического состояния, музыкант может преднамеренно запустить механизм осознания и коррекции своих ИЖ.

В Организации исполнителя в процессе интерпретации важна адаптация ИЖ к образной и звуковой ситуации, основанная на принципах эргономики. В фортепианной педагогической литературе данный вопрос широко обсуждается¹⁵, и некоторые из этих принципов мы формулируем следующим образом:

- соответствие поз и движений исполнителя желаемым звуковым результатам;
- подобие траектории исполнительского движения актуальному эмоциональному содержанию, рисунку музыкально-звукового жеста;
- естественность исполнительских поз и движений для психофизиологии человека;

– минимизация исполнительской энергии по величине и времени ее проявления;

– ситуационно целесообразное сочетание рационального контроля и неосознанных автоматизмов;

– стандартизация движений, мышление техническими «модулями» при сохранении вариативности в выполнении «модулей».

В реальной интерпретации музыкант может осознанно нарушать данные принципы во имя более выразительного, точного интонирования. Представим, например, определенное сопротивление разгибателей пальцев сгибательному движению при звукоизвлечении в условиях интонирования эмоционально насыщенной кантилены. «Нерациональное напряжение» при рассмотрении осознается как построение икононического подобия эмоционального содержания и распределения потенциальной энергии тела исполнителя.

• ПРИМЕЧАНИЯ •

¹ Т. Ким считает, что «среди основных форм невербальной коммуникации можно отметить кинесику, гаптику, сенсорику, проксемику и хронемикку» [6, с. 398]. Гаптика – «тактильное поведение» [Там же]; сенсорику – «чувственное восприятие, включающее процесс приема и преобразования информации» [Там же]; проксемика – «пространственные отношения» [Там же, с. 399]; хронемика – «временная форма коммуникации» [Там же].

² Пантомимика оказывается важной в хореографии, театре, которые могут влиять на музыку в области ИЖ. Д. Ивачева полагает, что «в исполнительском искусстве к внешним факторам театральности относятся мимика и исполнительский жест игрового аппарата исполнителя» [7, с. 31].

³ Риторика здесь понимается как практика публичного произнесения речи.

⁴ Педагогику мы понимаем как практический раздел науки, преобразующий собственно человека.

⁵ Пионер – первооткрыватель, первопроходец.

⁶ В условиях традиционного фортепианного исполнительства не предполагается изменение исполнителем концертной среды. Разумеется, такое могло бы случиться и случается в перформативных практиках, которые в данной статье не рассматриваются.

⁷ См. деление искусств М. Каганом на пространственные, пространственно-временные и временные [8, с. 272].

⁸ В процессе работы над пьесой пение вместе с игрой (и вместо нее) – обычный прием.

⁹ Подобное параинтонирование мы часто слышим в джазе – у О. Питерсона, К. Джарретта и других. Возможно, таким образом во время импровизации усиливается и ускоряется координация между внутренней интонацией и ее моторным воплощением.

¹⁰ Ю. Кристева пишет: «...вокруг поэтического означаемого складывается множественное текстовое пространство, элементы которого отображаются в конкретном поэтическом тексте. Мы будем называть такое пространство интертекстуальным» [9, с. 169]. Для нас интертекстуальность – универсальный принцип культурного диалога текстов.

¹¹ Примеры видеозаписей: (1) «CZIFFRA – JAZZ & IMPROVISATION (1978) 1/3!!!». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FdfCsJuldE> (дата обращения: 07.05.2023); (2) «Tatum and Georges Cziffra». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yAic1CgWbwA> (дата обращения: 07.08.2023).

¹² Данная запись: «Heart of the Keys. 1Min, 10Min, 1Hour Challenge: Schumann Toccata Op. 7». URL: https://www.youtube.com/watch?v=O_PPt-YzhL8 (дата обращения: 07.08.2023).

¹³ Мы согласны с мнением Фейнберга: «Пианист делает целый ряд сложных и выразительных движений, в которых трудно отличить необходимые и целесообразные приемы звукоизвлечения от наглядно выразительных и субъективно настраивающих...» [1, с. 185].

¹⁴ Атрибуция – мыслительная операция, в ходе которой люди в контексте исследования приписывают его объектам свои качества, полагаемые существенными.

¹⁵ Из многочисленных источников укажем: [10; 11; 12; 13; 14].

ЛИТЕРАТУРА

1. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1969. 608 с.
2. Меркулов А. М. Мимика и жестикуляция пианиста в системе исполнительских выразительных средств (статья 2) // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2014. № 2. С. 22–48.
3. Зенкин К. В. Музыкальный смысл и исполнительский жест // Музыка в системе культуры: Научный вестник УГК им. М. П. Мусоргского. 2022. Вып. 31. С. 29–39.
4. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 320 с.
5. Холопова В. Н. Три стороны музыкального содержания // Музыкальное содержание: наука и педагогика: материалы Первой Российской науч.-практ. конф. Уфа: УГИИ, 2002. С. 55–76.
6. Ким Т. Кинесика как форма проявления невербальной коммуникации в исполнительской практике пианиста // Исследования молодых музыковедов: материалы XII Международной науч. конф. М.: РАМ им. Гнесиных, 2019. С. 397–406.
7. Ивачева Д. А. Театральность в фортепианном искусстве // Вестник музыкальной науки (Новосибирск). 2019. № 4. С. 30–35.
8. Коган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л.: Искусство, 1972. 440 с.
9. Кристева Ю. Семиотика: Исследования по семиотическому анализу. М.: Академический проект, 2013. 285 с.
10. Корто А. Рациональные принципы фортепианной техники. М.: Музыка, 1966. 108 с.
11. Либерман Е. Я. Работа над фортепианной техникой. М.: Классика-XXI, 2003. 148 с.
12. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. М.: Музыка, 1988. 240 с.
13. Савшинский С. И. Пианист и его работа. М.: Классика-XXI, 2002. 244 с.
14. Шмидт-Шкловская А. А. О воспитании пианистических навыков. Л.: Музыка, 1985. 70 с.

REFERENCES

1. Feinberg S. Pianizm kak iskusstvo [Pianism as an Art]. Moscow: Muzyka, 1969. 608 p.
2. Merkulov A. Mimika i zhestikulyatsiya pianista v sisteme ispolnitel'skikh vyrazitel'nykh sredstv (stat'ya 2) [Facial expressions and gestures of a pianist in the system of performing expressive means (article 2)]. In: Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh [Research Transactions of Gnessins Russian Academy of Music]. 2014. No. 2. Pp. 22–48.
3. Zenkin K. Muzykal'nyy smysl i ispolnitel'skiy zhest [Musical meaning and performing gesture]. In: Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy gosudarstvennoy konservatorii im. M. P. Mussorgskogo [Music in the system of culture: Research Bulletin of M. Mussorgsky Ural Conservatory]. 2022. Issue 31. Pp. 29–39.
4. Nazaykinskiy E. Logika muzykal'noy kompozitsii [The logic of musical composition]. Moscow: Muzyka, 1982. 320 p.
5. Kholopova V. Tri storony muzykal'nogo sodержaniya [Three aspects of musical content]. In: Muzykal'noe sodержanie: nauka i pedagogika [Musical content: scholarship and pedagogy]: materials of the 1st Russian research and practical conference. Ufa: Ufa State Institute of Arts, 2002. Pp. 55–76.
6. Kim T. Kinesika kak forma proyavleniya neverbal'noy kommunikatsii v ispolnitel'skoy praktike pianista [Kinesika as a form of manifestation of non-verbal communication in the performing practice of a pianist]. In: Issledovaniya molodykh muzykovedov [Studies of young musicologists]: materials of the 12th International research conference. Moscow: Gnessins Russian Academy of Music, 2019. Pp. 397–406.
7. Ivacheva D. Teatral'nost' v fortepiannom iskusstve [Theatricality in piano art]. In: Vestnik muzykal'noy nauki (Novosibirsk) [Bulletin of Musical Scholarship (Novosibirsk)]. 2019. No. 4. Pp. 30–35.
8. Kogan M. Morfologiya iskusstva: Istoriko-teoreticheskoye issledovaniye vnutrennego stroeniya mira iskusstv [Morphology of Art: Historical and theoretical research of the internal structure of the Arts world]. Leningrad: Iskusstvo, 1972. 440 p.
9. Kristeva Yu. Semiotika: Issledovaniya po semioticheskomu analizu [Semiotics: Studies in semiotic analysis]. Moscow: Akademicheskii proyekt, 2013. 285 p.

10. Korto A. Ratsional'nye printsipy fortepiannoy tekhniki [Rational principles of piano technique]. Moscow: Muzyka, 1966. 108 p.
11. Liberman E. Rabota nad fortepiannoy tekhnikoy [Work on piano technique]. Moscow: Klassika-XXI, 2003. 148 p.
12. Neygauz G. Ob iskusstve fortepiannoy igry: Zapiski pedagoga [About the art of piano playing: Notes of a pedagogue], Moscow: Muzyka, 1988. 240 p.
13. Savshinskiy S. Pianist i ego rabota [Pianist and his work]. Moscow: Klassika-XXI, 2002. 244 p.
14. Schmidt-Shklovskaya A. O vospitanii pianisticheskikh navykov [On the education of pianistic skills]. Leningrad: Muzyka, 1985. 70 p.

Фуксман Михаил Адольфович

кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
mfuchsmann@mail.ru
ORCID: 0000-0001-6125-8783

Mikhail A. Fuksman

Ph. D. (Art), Associate Professor at Music Theory and Composition Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
mfuchsmann@mail.ru
ORCID: 0000-0001-6125-8783

Бугаян Софья Мироновна

доцент кафедры специального фортепиано
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
sofia_bug@mail.ru
ORCID: 0009-0006-9601-6921

Sofia M. Bugayan

Associate Professor at Special Piano Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
sofia_bug@mail.ru
ORCID: 0009-0006-9601-6921