

© Бажанов, Н.С., 2024

УДК 781.2

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-45-53

ФИНАЛЬНАЯ ФОРМА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Н.С. Бажанов¹

¹ Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Целью статьи является описание системы обобщенных форм музыкального произведения, обеспечивающих его существование в исполнительском искусстве. Музыкальное произведение мыслится только лишь в динамическом варианте, в процессе исполнения, как произведение совершенное и законченное (*opus perfectum et absolutum*) в момент его «становления» во времени. Известная система общих форм произведения – композитор – исполнитель – слушатель – ограничена исполнительской частью. Эта часть состоит из четырех форм музыкального произведения: нотный текст → интонационная форма исполнителя → форма игровых движений на инструменте → звуковая форма произведения. В исполнительских формах вводится системное понятие «финальность», в логике которой рассматриваются свойства музыкального произведения. Финальность представляет собой нарастание качественных значений рядоположных частей системы по мере приближения к заключительной части. Возможен рост информации, событийности, содержательности, взаимосвязей, влияния частей на успешность реализации основных функций системы и т.д. На стадии финальности произведения наиболее обоснованным становится единство трех форм музыкального произведения. Не может быть финальности как завершенности произведения вне музыкального сознания исполнителя, вне игровых движений на инструменте и вне его звучания. Таким образом, возникает финальность как триединство *а) интонационной, б) игровой (движения исполнительского аппарата) и в) акустической исполнительских форм.* Финальность музыкального произведения обеспечивается саморазвитием системы его общих форм на основе включенности музыкально-художественного сознания исполнителя, поддерживается антропоцентризмом системы общих форм, всеми видами музыкального знания, конкуренцией исполнителей и движением произведения к законченности, высочайшему совершенству и содержательности. Относительно теории формы музыкального произведения существует проблема, – в какой мере «музыкально-мыслительные операции», «музыкальное мышление», «преобразования» музыкального сознания образуют интонационную форму произведения на последнем, финальном этапе ее существования.

Ключевые слова: музыкальное произведение, финальность, интонационная форма, музыкально-художественное сознание

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Бажанов Н.С. Финальная форма музыкального произведения // *Вестник музыкальной науки.* 2024. Т. 12, № 1. С. 45–53. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-45-53.

THE FINAL FORM OF A PIECE OF MUSIC

N.S. Bazhanov¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The purpose of the article is to describe a system of generalized forms of a musical work that ensure the existence of a work in the performing arts. A musical work is thought of only in a dynamic version, in the process of performance, as a perfect and complete work (*opus perfectum et absolutum*) at the moment of its "formation" in time. The well-known system of general forms of the work – composer – performer – listener – is limited to the performing part. This part consists of four forms of a musical composition: musical notation → intonation

form of the performer → form of playing movements on the instrument → sound form of the work. In performing forms, the systemic concept of "finality" is introduced, in the logic of which the properties of a musical work are considered. Finality is an increase in the qualitative values of the successive parts of the system as we approach the final part. There may be an increase in information, eventfulness, content, relationships, the influence of parts on the success of the implementation of the main functions of the system, etc. At the stage of finality of the work, the unity of the three forms of a musical work becomes the most justified. There can be no finality as the completeness of a work outside the musical consciousness of the performer, outside the playing movements on the instrument and outside its sound. Thus, finality arises as a trinity of a) intonation, b) game (movements of the performing apparatus) and c) acoustic performance forms. The finality of a musical work is ensured by the self-development of a system of its general forms based on the inclusion of the musical and artistic consciousness of the performer, supported by the anthropocentrism of the system of general forms, all kinds of musical knowledge, competition of performers and the movement of the work towards completeness, the highest perfection and content. Regarding the theory of the form of a musical work, there is a problem – to what extent "musical-thinking operations", "musical thinking", "transformations" of musical consciousness form the intonation form of a work at the last, final stage of its existence.

Keywords: piece of music, finality, intonation form, musically artistic consciousness

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Bazhanov, N.S. (2024), "The final form of a piece of music", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 1, pp. 45–53. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-45-53.

Во всем мире, и в России, и за рубежом, во всех учебных классах музыкальных заведений, незримо присутствует важнейший персонаж нашей деятельности – музыкальное произведение. В одних классах ученики совершенствуют исполнение музыкального произведения, в других аудиториях анализируют его строение, учатся сочинять новые произведения, изучают историю шедевров композиторского творчества. В обобщенном смысле, мы все профессиональные музыканты работаем в различных филиалах «Мирового института по освоению музыкального произведения». Вот почему, теория формы музыкального произведения является базовой и универсальной.

Полная система общих форм музыкального произведения состоит из шести элементов. Перечислим их последовательность:

1. *Интонационная форма композитора* – это итоговый «беловой» вариант звучания произведения в сфере музыкально-художественного сознания композитора.

2. *Нотный текст произведения* – графическая форма фиксации произведения в форме нотного издания. Предполагается что в сфере компози-

торского творчества, в упрощенном, схематичном варианте, звучание (интонирование) произведения в сознании автора *предшествует* его записи.

3. *Интонационная форма исполнителя* – представление звучания произведения (в совершенном и законченном виде) в сфере музыкально-художественного сознания исполнителя, опережающее на несколько мгновений соответствующие игровые движения и звук инструмента.

4. *Форма исполнительских игровых движений* – уникальный вид произведения, в виде сложнейших, совершенных движений игрового аппарата, неразрывно взаимосвязанных с инструментом.

5. *Акустическая форма музыкального произведения* – звучание произведения в концертном зале как акустический феномен. Эта форма является исходным оригиналом для множества видов звукозаписи.

6. *Интонационная форма слушателя* – форма соинтонирования музыкального произведения слушателем в собственном музыкально-художественном сознании.

Все названные выше формы произведения относятся *к одной и той же пьесе*. Благодаря совпадению, изоморфизму, тождественности общих форм на уров-

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

не элементарных единиц, произведение остается стабильным, идентичным самому себе, во всех деталях и может выполнять свои функции в музыкальном искусстве. Существует значительный дефицит знаний об интонационных формах произведения в сфере сознания композитора, исполнителя, слушателя. Каким образом узнать, как сочиняет композитор, как интонирует произведение великий музыкант-исполнитель, **как он думает музыкальным образом в контексте исполнения произведения?**

В статье рассматривается система произведения, ограниченная исполнительской частью из четырех общих форм: *нотный текст произведения; интонационная форма исполнителя; форма исполнительских игровых движений; акустическая форма музыкального произведения.*

Интонационная форма, по авторству принадлежащая одновременно композитору и исполнителю, существует в виде динамического процесса появления (становления) музыкального произведения в потоке времени и пространстве всех выразительных средств инструмента. Об этом оригинально пишет Р. Ингарден: «В пространстве реального мира, можно сказать определенно, никакие музыкальные произведения не существуют, особенно когда их никто не исполняет и никто их не слушает» (1962, с. 405–406). Тем самым Р. Ингарден, посредством «минус приема» указывает на необходимость включения преобразующего сознания человека в состав музыкального произведения.

Так появляется проблема, каким образом *музыкально-художественное сознание человека* (Коляденко Н., 2005) включено в состав произведения? Какую конфигурацию имеет музыкальное произведение в единстве своего акустического звучания, интонируемого человеком музыкальным (*Homo musicus*)? Интонацион-

ная форма исполнителя, пожалуй, самая малоисследованная форма произведения. Возможно, что по количеству неизведанного ей не уступает форма произведения в виде игровых движений исполнителя, которая не имеет даже исследовательских текстов. Единственная попытка фиксации траектории движения пальцев пианиста оптическим образом дана в работе Н. Бернштейна и Т. Поповой (1925, с. 4).

Безусловно прав швейцарский музыковед Эрнст Курт в рассуждении об интонации, что «существенный момент всякой мелодики лежит не в тонах, а между ними, в их связи, – наглядно говоря, в той части мелодической линии, которая в нотной записи представляет собою полое пространство между тонами, в этих кажущихся пробелах, “разрывах” (“Lücken”)» (1931, с. 13). Курт предельно ясно называет связи между мелодическими тонами как основное свойство интонации. Так возникает важнейшая задача изучения интонации как **формы музыкального сознания человека.**

Дальнейшее развитие теория интонации получает в работах В.В. Медушевского (1980, 1985) и его монографии «Интонационная форма музыки» (1993). Уточняя мысль Эрнста Курта, В.В. Медушевский характеризует музыкальные тона и отношения между ними как дискретность и континуальность: «Во фразе, сыгранной пианистом, мы одновременно воспринимаем и интервальное последование дискретных ступеней и просвечивающую в них непрерывность линии – без нее немислима интонация и невозможно интонирование» (1993, с. 15).

В данном случае Курт и Медушевский говорят лишь об одном преобразовании произведения в интонационной форме, когда два тона мелодии порождают три мелодические сущности – два тона и интервал между ними. Называя отношение тонов «полым пространством», Э. Курт

как бы подчеркивает ограниченность, схематичность нотного текста по отношению к форме интонации в сознании человека.

В. Медушевский в монографии не ставит задачей обсуждение отношения музыкального произведения и музыкально-художественного сознания, но опосредованно постоянно пишет об этом в иной терминологии и в родственных понятиях музыкознания: «Суть творчества – в динамике преобразования. Вспыхивающее в душе композитора предчувствие произведения стремительно проносится сквозь интонационные пространства культуры, в мгновение ока соединяет все ее слои и стороны в новой, неповторимой комбинации» (1993, с. 157).

Существуют еще более веские основания считать преобразования тонов в интервалы фундаментальным свойством динамической, т.е. процессуальной интонационной формы. Это двойственность интонационной природы формы, которая в акустическом смысле – непрерывный процесс становления произведения, а в сознании исполнителя, слушателя (которое принципиально дискретно) состоит из «квантов» *распознавания* элементов выразительных средств.

Чтобы существовали все возможные выразительные соотношения тонов в «полом пространстве» (Э. Курт) (между нот) необходим еще один компонент. В случае соединения двух мелодических тонов, сыгранных на стаккато, когда при начале звучания второго, первый тон уже не звучит, выразительные отношения тонов возможны только при наличии памяти, памяти человека. Этот пример иллюстрирует важнейший переход интонационного бытия и формы произведения из акустической действительности в действительность интонационного сознания музыканта. В этом случае все прозвучавшие тона минимальной структуры,

фразы (вне зависимости от исполнения) *зависают*, образуя кластер, уходящий в музыкальную память.

Запомнить процесс возможно лишь одним способом, – запоминая его части, элемент за элементом, один за другим, и когда цепочка будет достаточной длины, – свернуть ее сознанием в целостную структуру. Поскольку тонов в интонации немного (сакральное число от 3 до 5, иначе дробление на две интонации), они запоминаются вместе с уровнями выразительных средств, принадлежащих им, иначе говоря, в контексте выразительных значений.

Подобные интонационные преобразования Л.Г. Ушакова относит к музыкальному мышлению, используя термин «музыкально-мыслительные операции» (2012, с. 49). Как утверждает Э. Ганслик, «мыслить значит соотносить, сопоставлять то, что звучит в данный момент, с тем, что уже отзвучало. А по возможности и с тем, что должно будет прозвучать в дальнейшем, по ходу развития музыкальных идей» (цит. по: (Ушакова Л., 2012, с. 49)).

Можно сделать подборку подобных суждений. Здесь берет начало полемика и дискурс о регистрах времени, – прошлое, настоящее, будущее, в которых располагается музыкальное произведение. Понятно, что адекватно природе произведения решить подобную проблему можно только на основе включения музыкально-художественного сознания человека в состав произведения. То, что невозможно было в физической действительности произведения, становилось легко доступным для преобразований музыкального сознания. Такие действия в трех регистрах времени получили названия – предслышания, постслышания, слышания музыкального произведения.

В интонационных формах композитора, исполнителя, слушателя происходят метаморфозы минимальных смысло-

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

образующих единиц. Звук окружающего мира сменяется *тоном* – звуком со стабильной высотой, он превращается в «интон» – тон взаимосвязанный с другими, пропеваемый, интонируемый человеком. В этой цепочки метаморфоз: звук – тон – интон, упорядоченность главного образующего элемента возрастает с каждым переходом. «Тон» – более упорядочен, чем «звук», а «интон» более соупорядочен, чем «тон». Возрастание порядка, музыкального космоса происходит только в одном направлении, к последнему самому главному элементу.

Так мы сталкиваемся с *проявлением финальности* общих форм произведения – направленности структур в одном направлении от простого к сложному. Происходит развитие интонационности от хаотичности к упорядоченности, от единичности и отделенности к системному единству множественных форм, от отдельности лишь объективного или субъективного к сложнейшему единству объектно-субъектных отношений в интонационных формах музыкального произведения.

Интонационная форма произведения давно подразумевалась в теории музыки, но именно В.В. Медушевский подводит ее вплотную к музыкальному сознанию и мышлению человека. Каждому тону звучащего произведения здесь соответствует психический эквивалент. Пропевая тон в сфере внутреннего слуха, музыкант не только «соизмеряет» музыку с самим собой, но приобретает произведение в личном опыте его интонирования и познания как музыкальной действительности. Интонационная форма длится во времени столько, сколько длится звуковая форма, имеет начало и конец, совпадающие с началом и окончанием звучания музыки.

Произведение в форме *событий психической действительности сознания музыканта* находится в строгом соответствии

с последовательностью событий предшествующих, эквивалентных общих форм произведения. Более того, идентичность произведения позволяет разделить события психической действительности на те, что относятся к произведению, или на те, что уже не являются произведением, а образуют его многочисленные экстрамузыкальные контексты.

В музыкальной науке понятие «финальность» используется во множестве различных значений. В монографии Т.В. Чередниченко понятие финальности связано с конфигурацией окончания тона, выразительность которого базируется на акустическом естественном затухании или «обрыве» звука посредством демпфера или специального приема (2002, с. 339). Здесь финальность понимается как часть артикуляции, выразительного средства, основанного на соотношении тона и цезуры в составе длительности.

О.В. Шмакова рассматривает финальность как феномен музыкального содержания, «извечного вопроса об итоге жизни человека в циклической смене форм бытия, о смысле смерти – финала жизни»¹. На уровне жанрового содержания она называет такие финальные формы, как постлюдию, эпилог. Следовательно, существуют жанровые финальные формы, в том числе и финалы циклических произведений.

Понятие «финальность» пришло в музыковедение из методологии теории общих систем и сводится к проявлению следующих функций: *завершение предыдущих форм, итог, обобщение, результативность*. Сложное состоит из частей, которые взаимодействуют между собой. Один из множества вариантов взаимодействия этих частей сводится к их последовательному, рядоположному *подчинению* последней, финальной части системы. В частях, выстроенных в ряд, их значение возрастает по мере приближения

к последней, финальной. Последняя часть самая главная, итоговая, определяющая успешность работы всей системы.

Под это описание системных отношений могло бы подойти большое множество примеров деятельности человека и явлений культуры, где главное – это последняя завершающая стадия бытия системы: театр, спортивные состязания, инженерия, строительство, опытно-конструкторские разработки и т.д.

Существует еще одно важное проявление финальности музыкального произведения, это *финальное качество интерпретации*. Среди интерпретаций шедевров прошлого репертуара каждая интерпретация современности автоматически становится в ряд последних. В зависимости от класса исполнителя она может стать не только самой современной, но и самой содержательной, – последним, *финальным* шедевром современного прочтения известного музыкального произведения. Это качество будет сохраняться до тех пор, пока другой исполнитель, спустя какое-то время, не превзойдет уровень его интерпретации и содержательности.

Процессуальность формы произведения и отношения с регистрами времени – один из важнейших атрибутов финальности. В плане темпоральности музыкальное произведение существует как процесс, находящийся на грани перехода будущего в настоящее. Отсюда любая исполнительская общая форма произведения содержит отчасти *неизвестный результат*, обусловленный неопределенностью будущего. В контексте этих свойств произведение музыки есть то, что «случается некоторое время». Произведение может получиться, но всегда есть вероятность неудачи или ограниченности результата. Это важнейшее свойство процессуальности музыкального произведения.

Грань «между прошлым и будущим» и переживание процесса их взаимопогло-

щения входят в состав исполнительских финальных форм произведения. В таком контексте подготовка произведения есть единственный способ свести отрицательную случайность к минимуму.

Мысль древнегреческого философа Протагора: «Человек есть мера всех вещей, существующих, что они существуют, и несуществующих, что они не существуют» (Лосев А., 1990, с. 67) стала основой антропоцентризма в современной науке. Развитие концепций восприятия музыки привело к пониманию, что финальный пункт движения музыкального произведения находится в музыкально-художественном сознании человека. Именно здесь заканчивалось онтологическое движение произведения в социуме. Используя ресурсы *музыкально-художественного сознания человека*, финальная форма произведения подчиняла себе все предыдущие виды. Она была центром устремления всей системы общих форм музыкального произведения.

Объектно-субъектные отношения. Музыкант-исполнитель участвует в процессе становления произведения, привнося в его состав известные и еще сокрытые особенности исполнения, интонирования, современного понимания. Исполнитель творит процессуальный текст произведения и одновременно сам является частью этого текста. Именно здесь берет начало дискурс об антропоцентризме музыкальных форм произведения.

«Не все звучащее улавливается слухом и не все слышимое – звучит» (Фейнберг С., 1969, с. 219). Удивительное высказывание С.Е. Фейнберга носит фундаментальный методологический характер. Разделим цитату С. Фейнберга на две части. «Не все звучащее улавливается слухом». К этой части относятся акустические вибрации тона по высоте, громкости, но воспринимаемые музыкантами как стабильные качества тона. Сюда же относятся так

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

называемые «мертвые интервалы», образованные тонами из соседних, но разных структур формы. Также соседние слова, последнее слово предыдущего предложения и первое последующего не взаимодействуют в образовании смыслов.

Гораздо интереснее то «слышимое, что не звучит». Незвучающий материал произведения существует в трех видах: а) тот, что интонируется, осознается и ощущается музыкантом, но реально вообще не существует и не существовал никогда на протяжении данного произведения (например, тональные, грамматические разметки выразительных средств, ладовые тяготения, обобщенные темповые зоны и т.д.); б) тот материал, который реально существовал в прошлом или прогнозируется слухом музыканта в будущем в звуковой форме произведения; в) тот, что существует как материал для преобразования из единичного звучания множества интонационных смыслов. Сюда относятся нерядоположные взаимосвязи тонов, образующие множество интонационных слоев в одноголосной мелодии и т.д.

Подобные «факты» музыкальной формы обусловлены важнейшей функцией музыкального сознания – *памятью* и непрерывным *сопоставлением элементов и частей* произведения между собой в музыкальном мышлении. Как пример, можно вспомнить пророческое высказывание С.И. Савшинского о взаимодействии исполнительских движений и интонирования произведения: «Итак, мы видим, что рука пианиста – не только слышащая, но и переживающая, выразительно жестикулирующая, “говорящая” рука» (2002, с. 139).

Следовательно, наиболее обоснованным становится триединство форм произведения на стадии финальности его

существования. Не может быть вершины формы музыкального произведения вне звучания, вне инструмента и вне музыкального сознания исполнителя. Таким образом, *финальность возникает как триединство исполнительских форм – интонационной, игровой и акустической.*

Суммируем смыслы приведенных выше цитат (см. выше по тексту). Р. Ингарден: «Произведения не существуют... когда их никто... не слушает», Э. Курт: «Существенный момент всякой мелодики лежит не в тонах, а между ними, в их связи», В. Медушевский: «Суть творчества... преобразование», Э. Ганслик: «Мыслить значит соотносить... что звучит в данный момент, с тем, что уже отзвучало», С. Фейнберг: «Не все слышимое – звучит». В продолжении этих смыслов возможен главный вопрос относительно формы музыкального произведения. В какой мере «музыкально-мыслительные операции» (Л.Г. Ушакова) «музыкальное мышление», «преобразования» составляют и образуют форму произведения на последнем финальном этапе ее существования?

Выводы. Финальным компонентом системы произведения являются три исполнительские формы: интонационная, форма игровых движений, акустическая (звучание произведения). Благодаря участию исполнителя и сложнейшим формам произведения с участием его сознания, интонационная форма произведения пребывает одновременно в трех регистрах времени в прошлом, настоящем и будущем.

Финальность музыкального произведения обеспечивается саморазвитием системы общих форм произведения, антропоцентризмом интонационной формы, движением формы к законченности, высочайшему совершенству и содержательности.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Шмакова О.В. Финальность как содержательный феномен в музыке. URL: [https://gnesin-](https://gnesin-academy.ru/wpcontent/documents/nauka/muz_forum/Shmakova.pdf)

[academy.ru/wpcontent/documents/nauka/muz_forum/Shmakova.pdf](https://gnesin-academy.ru/wpcontent/documents/nauka/muz_forum/Shmakova.pdf) (дата обращения: 30.09.2023).

ЛИТЕРАТУРА

Бернштейн Н., Попова Т. Стерео-циклограммы траекторий суставов пианиста. Совместное исследование фортепианного туше / ГИМН и ЦИТ. М., 1925. URL: https://asmir.info/articles/GenerationZ_Polytech.pdf (дата обращения: 30.09.2023).

Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: Изд-во иностр. лит., 1962. 572 с.

Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века): Моногр. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2005. 392 с.

Курт Э. Основы линейного контрапункта: Мелодическая полифония Баха. М.: Музгиз, 1931. 304 с.

Лосев А.Ф. Основной вопрос философии музыки // Советская музыка. 1990. № 11. С. 64–74.

Медушевский В.В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки // Восприятие музыки: Сб. ст. М.: Музыка, 1980. С. 178–194.

Медушевский В. Интонационная теория в исторической перспективе // Советская музыка. 1985. № 7. С. 66–70.

Медушевский В. Интонационная форма музыки: Исслед. М.: Композитор, 1993. 262 с.

Савшинский С. Пианист и его работа. М.: Классика-XXI, 2002. 244 с.

Ушакова Л.Г. Музыкальное мышление: становление представлений, взглядов, теорий // Психология. Историко-критические обзоры и современные исследования. 2012. № 5-6. С. 47–62.

Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. 2-е изд., доп. М.: Музыка, 1969. 598 с.

Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.

REFERENCES

Bernshtein, N., Popova, T. (1925), *Stereo-tsiklogrammy traektorii sustavov pianista. Sovmestnoe issledovanie fortepiannogo tushe* [Stereo-cyclograms of the pianist's joint trajectories. Joint study of piano mascara], Moscow, Available at: https://asmir.info/articles/GenerationZ_Polytech.pdf (Accessed 30 September 2023). (in Russ.)

Cherednichenko, T. (2002), *Muzykal'nyi zapas. 70-e. Problemy. Portrety. Sluchai* [Musical stock. 70s. Problems. Portraits. Cases], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, 592 p. (in Russ.)

Feinberg, S.E. (1969), *Pianizm kak iskusstvo* [Pianism as art], 2nd ed., Muzyka, Moscow, 598 p. (in Russ.)

Ingarden, R. (1962), *Issledovaniya po estetike* [Aesthetics studies], Izdatel'stvo inostrannoi literatury, Moscow, 572 p. (in Russ.)

Kolyadenko, N.P. (2005), *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya (na materiale iskusstva XX veka)* [Synesthetics of musical and artistic consciousness: on the material of art of the XX century]. Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 392 p. (in Russ.)

Kurt, E. (1931), *Osnovy linearnogo kontrapunkta: Melodicheskaya polifoniya Bakha* [Fundamentals of linear counterpoint: Bach's melodic polyphony], Muzyka, Moscow, 304 p. (in Russ.)

Losev, A.F. (1990), "The main question of the philosophy of music". *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 11, pp. 64–74. (in Russ.)

Medushevskii, V.V. (1980), "The duality of musical form and music perception", *Vospriyatie muzyki* [Music perception], Muzyka, Moscow, pp. 178–194. (in Russ.)

Medushevskii, V. (1985), "Intonation theory in historical perspective", *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 7, pp. 66–70. (in Russ.)

Medushevskii, V. (1993), *Intonatsionnaya forma muzyki: issledovanie* [Intonation form in music: research], Kompozitor, Moscow, 262 p. (in Russ.)

Savshinskii, S. (2002), *Pianist i ego rabota* [Pianist and his work], Klassika-XXI, Moscow, 244 p. (in Russ.)

Ushakova, L.G. (2012), "Musical thinking: the formation of ideas, views, theories", *Psikhologiya. Istoriko-kriticheskie obzory i sovremennyye issledovaniya* [Psychology. Historical critical reviews and contemporary research], no. 5-6, pp. 47–62. (in Russ.)

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Сведения об авторе

Бажанов Николай Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: bazhanov_nikolaj@mail.ru

Author Information

Nikolai S. Bazhanov, D. Sc. (Art Criticism), Full Professor at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: bazhanov_nikolaj@mail.ru

Поступила в редакцию 09.11.2023

После доработки 19.02.2024

Принята к публикации 21.02.2024

Received 09.11.2023

Revised 19.02.2024

Accepted for publication 21.02.2024