



И.Р. ХАНАНОВ

*Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки
г. Новосибирск, Россия
ORCID: 0000-0002-1027-9303*

Телесно-сенсорные коды в фактуре Музыкального момента op.16 № 4 С.В. Рахманинова

В статье освещены некоторые особенности фортепианной фактуры С.В. Рахманинова, выявляемые на основании различия в восприятии фактуры слушателем и пианистом-практиком. Для характеристики специфически исполнительского видения фактурных формул текста впервые употребляется термин «телесно-сенсорные коды». Фактурный рисунок понимается не в графическом, а в действенном ключе как совершенно конкретный сигнал к выполнению соответствующих игровых движений (на основании эмпирико-психологических связей, существующих в сознании пианиста-исполнителя). Таким образом, в тексте музыкального сочинения субстратно возникает двигательный, осязательный план, обладающий в своём развитии чертами стадильности.

Наблюдения над фортепианной фактурой Рахманинова основываются на анализе авторских указаний в тексте, в связи с чем акцентируется внимание на тождественной значимости двух ипостасей творческой личности Рахманинова – пианиста и композитора. Анализ фактурных формул, понятых в виде телесно-сенсорных кодов, выявляет определённую композиторскую логику в постановке игровых, пианистических задач.

На примере Музыкального момента op. 16 № 4 рассмотрен важнейший телесно-сенсорный код, являющийся закономерным итогом развития «словаря» романтического пианизма, и предложена предварительная историческая модель его развития.

Ключевые слова: С.В. Рахманинов, фортепианная фактура, романтический пианизм, телесно-сенсорные коды.

Для цитирования / For citation: Хананов И.Р. Телесно-сенсорные коды в фактуре Музыкального момента op. 16 № 4 С.В. Рахманинова // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 142–151. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.1.142-151

ILYAS R. KHANANOV

*M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, Russia
ORCID: 0000-0002-1027-9303*

Bodily-Sensory Codes in the Texture of S.V. Rachmaninoff's Musical Movement op. 16 №4

The article is focused on some of S.V. Rachmaninoff's piano texture peculiarities, which are based on a difference between two types of its perception – by a listener and by an actual piano player. In order to characterize the specifically pianistic sight of a texture units, the new term, “bodily-sensory codes”

is originally used. Figures of texture are not interpreted as pictures, but with an actionable slant, so they are considered to be (based on a whole complex of empirical and psychological connectivity, existing in a pianist's conscious) signals for the relevant movements. Thus, in the text of a musical composition, a motional, tactile plan substratively arises, which in its development has the features of a stageness.

Observing the Rachmaninoff's piano texture is based on the analysis of his own remarks in the text, therefore the attention focuses on the equality between the two identities of Rachmaninoff as an artist – a pianist and a composer. The analysis of texture units considered as a bodily-sensory codes, reveals a certain logic of a composer in realizing pianism tasks.

By the example of the op. 16 № 4 it is analyzed the most important bodily-sensory code, which occurs to be a legitimate result of a romantic pianism "vocabulary", and it is proposed a preliminary historical model of its development.

Keywords: S.V. Rachmaninoff, piano texture, romantic pianism, bodily-sensory codes, Musical Movement, piano technique.

Ф ортепианная фактура представляет собой интереснейшее для современного музыковедческого исследования явление. Замечательной особенностью фактуры как теоретической категории является её, до некоторой степени, рубежное положение: на стыке теоретической мысли и практики музицирования.

Едва ли может подлежать сомнению тот факт, что восприятие фортепианной фактуры слушателем (разной степени активности: «чистым» слушателем или «заинтересованным» – музыковедом-исследователем / композитором¹) и исполнителем-пианистом неодинаково. Это различие, заключающее в себе значительный исследовательский интерес, коренится, с нашей точки зрения, в присутствующем в сознании пианиста *комплексе эмпирико-психологических связей*², обусловленном конкретными³ формами взаимодействия с инструментом и опосредствующим всякое интонирование на уровне двигательного воплощения. Таким образом, характер восприятия фактуры пианистом определяется, прежде всего, фортепианной *техникой*.

Понятие техники в европейской философской традиции имеет длинную историю. В контексте данной статьи ближе её хайдеггеровское понимание как «вида

раскрытия потаённости» [10, с. 225]. Этот подход, прямо наследующий аристотелевской традиции, понимающей технику как «совокупность действий, <...> направленных на господство над природой» [10, с. 420], на наш взгляд, с наибольшей ясностью выявляет тот действенный аспект техники, который составляет сущность исполнительского понимания фортепианной фактуры⁴. Продолжая рассуждать по-хайдеггериански, можем констатировать, что *в фактуре, определяющей исполнение, происходит произведение музыкальной вещи в действительность*⁵, *сочинение выводится в полноту своего бытия, выходит из потаённости*⁶.

Соответственно, фортепианная фактура понимается нами в специальном, отличном от графического, ключе⁷, а те или иные фактурные формулы становятся своего рода условными кодами⁸, «заражающими» восприятие пианиста характером движений, необходимых для их исполнения. В этом смысле исторический процесс развития фортепианной фактуры (достигший высшей точки в позднем романтизме) и усовершенствование исполнительства предстают как два обоюдостимулирующих фактора в эволюции фортепианного искусства. Такие выявляемые

при исполнительски-креативном⁹ анализе фактурных формул текста условные коды мы предлагаем именовать *телесно-сенсорными кодами*.

Прежде чем перейти к анализу телесно-сенсорных кодов в Музыкальном моменте *e-moll* С.В. Рахманинова, необходимо сделать ещё одно важное замечание. Исследование телесно-сенсорных кодов фортепианной фактуры находится в тесной связи с феноменом *медленной игры* и в значительной мере порождается ею.

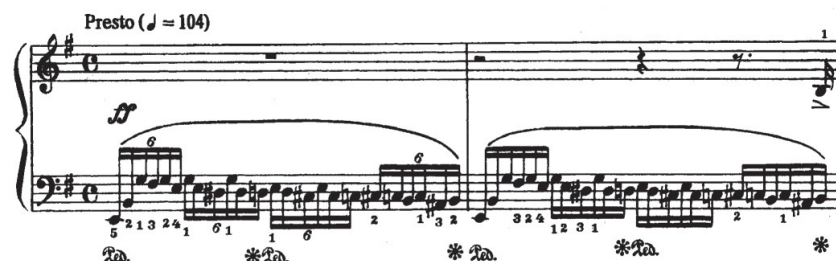
Приведём ряд высказываний о важности медленной игры в работе пианиста. К. Сен-Санс, по словам М. Лонг, говорил: «Работайте медленно, затем очень медленно, а затем ещё более медленно» [5, с. 83]. Г.М. Коган о Рахманинове: «Когда один из преподавателей консерватории привёл к Рахманинову своего ученика, отличавшегося большими техническими способностями, и тот заиграл какую-то пьесу в очень быстром темпе, то Рахманинов, остановив его, попросил сыграть то же самое гораздо медленнее. Тот не сумел этого сделать, и тогда Рахманинов отказался его слушать, сказав, что вся его техника – “фальшивая монета”» (цит. по: [4, с. 137]). К.Н. Игумнов, по словам Я.И. Мильштейна, признавал медленную игру «как средство “особого проявления” музыкальных и пианистических намерений» [7, с. 79–80]. Рассматриваемые нами телесно-сенсорные коды как раз можно отнести к сфере этих намерений, для выявления которых медленная игра становится как бы «увеличительным стеклом, лупой» [там же, с. 80]¹⁰.

Настроив таким образом восприятие, рассмотрим особенности фактуры Музыкального момента *e-moll* op. 16 С.В. Рахма-

нинова. Внешняя структура основной фактурной ячейки партии левой руки, изложенная в первых двух тактах пьесы (пример 1).

С.В. Рахманинов.

Музыкальный момент *e-moll* op. 16



– в указанном темпе (Presto, ♩ = 104) выглядит как череда единых волн¹¹, обладающих громкостным графиком:



Рисунок 1.

При действительно медленной игре (М.М. ♩ ≈ 58, замедление в 4 раза относительно указаний метронома на последней странице, *Prestissimo*, ♩ = 116), однако, выявляется слой более мелкой пульсации¹², организующей сенсорную структуру такта как *чередой движений от первого пальца* (они нам ещё пригодятся), и громкостный график тогда можно представить так:

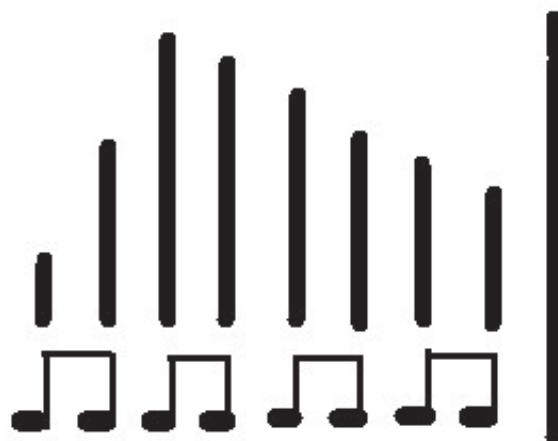


Рисунок 2.

Такая организация, на первый взгляд кажущаяся теоретизированием, на практике оказывается необходимой технической адаптацией текста, с одной стороны, выступая как средство сдерживания темпа внутри такта («обуздания стихии»), с другой – помогая рельефнее выстроить описанный громкостный график.

Приведём в пользу такой трактовки дополнительный, может быть, несколько менее объективный довод. Поскольку статья преследует цель обнажить пианистическую «кухню» рассматриваемого сочинения – в этом смысле несколько обратную установку К.Н. Игумнова [7, с. 100], – нами был предпринят отчасти формальный эксперимент. Имеется в виду искусственное замедление в видеоредакторе до указанного в предыдущем абзаце темпа видеозаписи исполнения Музыкального момента Н. Луганским, в результате чего цепь движений от первого пальца проступила достаточно ясно.

Более объективными, однако, являются собственные указания композитора в тексте сочинения. Так, в 5-м такте Музыкального момента общие на весь такт лиги уступают место лигам по четвертям, обозначая наглядно отдельное движение для группы микромотивов от первого пальца на второй доле такта.

Ещё убедительнее выглядят дополнения ко второму предложению, построенные на развитии начальной фактурной ячейки (пример 2).

В музыкальной ткани, изначально достаточно мелодизированной (в соответствии с принципами романтического фортепианного письма¹³), Рахманинов выписывает надрывные нисходящие секундовые интонации, событийная значи-

Пример 2.

С.В. Рахманинов.

Музыкальный момент *e-moll* op. 16



мость которых диктует необходимость отдельных артикуляционных лиг над ними в партиях обеих рук (первая переключка мотивов обозначена на примере), двигательно утверждая заявленную нами идею микроорганизации на уровне осевого пульса восьмых. Особое значение здесь принадлежит секундовым интонациям в левой руке, на незаинтересованный слух менее заметным (как вследствие тесситурного положения, так и меньшей плотности в сравнении с октавами в правой). В рассматриваемых тактах последование микромотивов от первого пальца превращается в его полноправное соло, для технического обеспечения которого как нельзя лучше подходят вышеозначенные движения¹⁴. Обращаем внимание также и на то, что в фактурном облике второго дополнения (такт 4 примера и далее по тексту) сняты не только октавы, но и отдельные штили верхнего голоса, а соло первого пальца сохранено полностью. В результате предписанное автором *diminuendo*, благодаря уменьшению плотности (звуковой и событийной) в партии правой руки, обеспечивается почти само собой. Это равно свидетельствует как о высочайшем совершенстве рахманиновской фактуры, так и о необходимости её внимательного изучения.

Констатируя тот факт, что сам по себе феномен соло первого пальца в фортепианной литературе мог бы стать объектом отдельного исследования, всё же отметим попутно несколько моментов, с ним связанных.

Тот эксплицитный характер использования первого пальца, который мы видим в рассматриваемом Музыкальном моменте, в первом приближении представляется заключительным этапом в развитии своего рода *топоса первого пальца* в европейской фортепианной литературе:

1. Собственно введение первого пальца в практику клавирного искусства XVI–XVII веков, по существу, ставшее началом большинства современных аппликатурных принципов.

2. Заход (допуск) первого пальца вглубь клавиатуры:

а) освоение «чёрных» тональностей, с большим количеством знаков, связанное с темперацией клавира;

б) первые ростки сольных линий в творчестве представителей раннего романтизма (например, во Втором концерте ор. 85 *a-moll* И.Н. Гуммеля¹⁵) как результат общей тенденции мелодизации фортепианной фактуры;

в) наконец, полноценное и неограниченное применение первого пальца зрелыми романтиками:

в¹) Шопеном (в контексте статьи, в первую очередь, – в гениально с фактурно-сенсорной точки зрения решённом этюде ор. 25 № 2 (пример 3).

Сольная линия образуется ввиду тесситурной обособленности выделенных нот и, как следствие, их

вынужденно конфликтующего взаимодействия с метрическими опорами верхнего голоса, что и составляет значительную координационную трудность. Отметим также и то, что ритмокоординационная идея «6 на 3», с сохранением самостоятельной триоли и двух опорных звуков в шестёрке, идентична в этом этюде и в рассматриваемом нами Музыкальном моменте Рахманинова, для которого она является вторым по значимости телесно-сенсорным кодом (пример 4).

Пример 3.

Ф. Шопен. Этюд ор. 25 № 2



Пример 4.

С.В. Рахманинов.
Музыкальный момент *e-moll* ор. 16



Такая лексема – весьма распространённое явление в романтическом пианизме, например, ту же фактурно-координационную задачу ставит А.Н. Скрябин в этюде ор. 8 № 2. В этом можно видеть одну из связующих нитей между Шопеном и поздними романтиками. Однако в 14-м этюде Шопена данный фактурный принцип гипертрофирован: всё сочинение выдержано в одном изложении);

в²) Листом (в числе прочих нововведений реализовавшим первые пальцы в виде «третьей руки» – например, в Концертном этюде «Un sospiro»).

3. Наконец, поздние романтики, в том числе Рахманинов и Скрябин (у последнего, кроме вышеназванного этюда, конечно, Прелюдия и Ноктюрн ор. 9, Этюд ор. 42 № 5¹⁶).

Возвращаясь к рассмотрению фактуры Музыкального момента, отметим трактовку утверждаемого нами телесно-сенсорного кода, основанного на пульсации восьмых, в репризе пьесы (пример 5).

Движения от первого пальца (и, соответственно, от пятого в правой руке) отмечены артикуляционными лигами и выписанными акцентами над звуками октавы g^1 – g^2 . Так телесно-сенсорный потенциал, заложенный в инициальной фактурной формуле пьесы, раскрывается колокольными ударами (во втором предложении репризы – двойными октавами!), столь органичными для рахманиновской музыки. В связи с этим весьма простой в контексте творчества композитора текст демонстрирует изумительное богатство тонких подробностей, сви-

детельствующих о глубочайшем понимании Рахманиновым-композитором¹⁷ пианистических задач.

Как послесловие отметим ещё одну, может быть, несколько менее значительную деталь. Первое дополнение к репризе, перенесённое на октаву вверх относительно исходного варианта, содержит, кроме того, новую басовую линию, ввести которую Рахманинову позволило освободившееся пространство в середине клавиатуры (пример 6).

В итоге, с одной стороны, композитор избегает буквального повтора, с другой – продолжает процесс мелодизации ткани, вводя в дополнение к соло первого пальца вместо событийно статичного¹⁸ тонического органного пункта басовую линию в полном функциональном обороте.

Таким образом, две равно великие составляющие творческой личности С.В. Рахманинова – пианист и композитор – позволили ему создать сочинение непреходящей художественной ценности

Пример 5.

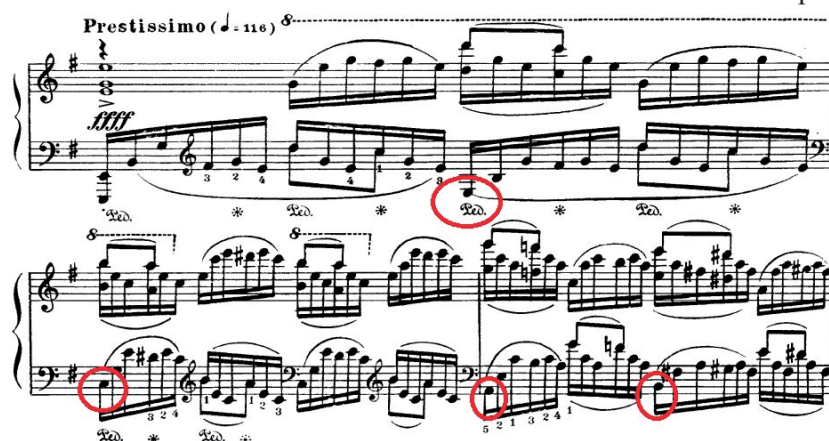
С.В. Рахманинов.

Музыкальный момент *e-moll* op. 16



Пример 6.

С.В. Рахманинов. Музыкальный момент *e-moll* op. 16



путём раскрытия единственной фактурной формулы в многообразии телесно-сенсорных кодов. Потому несомненно, что исполнительское видение фортепианной фактуры как хайдеггера, призывающего к действию, способно раскрыть

в ней бесконечно интересные особенности, а одним из ключей к её подлинному постижению является медленная игра. И бесконечно прав был Лист, говоря: «Я не знаю этой вещи так хорошо, чтобы играть её медленно».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Разумеется, представленное деление абсолютно условно. Активность воспринимающего слушателя зависит от множества факторов, которые необходимо снять при построении модели.

² Такие связи, безусловно, присутствуют и у представителей иных исполнительских специальностей, в каждом отдельном случае – свои.

³ Категория конкретности присутствует в нескольких основополагающих определениях музыкальной фактуры в отечественном музыкознании: Л.А. Мазеля и В.А. Цуккермана (Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм: Учебник. М.: Музыка, 1967. С. 332), Т.С. Бершадской, связывающей фактуру именно с чувственно-конкретным уровнем музыкальной ткани [2, с. 17].

⁴ Ещё одним важным основанием для применения методологии Хайдеггера к анализу музыкального творчества может служить особо трепетное отношение философа к роли руки в процессе мышления, что особенно близко к практике пианизма. Например, в лекционном курсе зимнего семестра 1951–1952 годов, прочитанном во Фрайбургском университете, сказано: «Каждое движение руки в каждой из её работ пронесёт себя сквозь стихию мышления, как-то себя подаёт в стихии мышления. Всякая работа руки покоится в мышлении» [11, с. 96].

⁵ Деление составных частей слов даётся по: [10, с. 225].

⁶ Согласно изложенной мысли, следовало бы строго различать понятия музыкального произведения и музыкального сочинения. Сочинение – это идеальный инвариант, произведение же рождается в звучании.

⁷ В наследии непосредственного наставника Хайдеггера Э. Гуссерля содержится весьма конкретное разделение актов сознания на акты придания (или интенции) значения и на акты осуществления, реализации значения. Соответственно этому происходит различение зрительного облика слова (адекватного графическому рисунку в музыкальной фактуре) и значения, которое посредством него выражается (адекватного реализации фактурного рисунка в живом музицировании): «...В то время как мы растворяемся в реализации интенции значения, а иногда в её осуществлении, весь наш интерес направлен на интендированные в ней и посредством неё названные предметы <...> Функция слова (или, скорее, созерцательного представления слова) заключается как раз в том, чтобы возбуждать в нас смыслопридающий акт и указывать на то, что (курсив мой. – И. Х.) в нём интендировано и, возможно, дано в осуществляющем [интенцию] созерцании» [3, с. 42].

⁸ Ввиду явной принадлежности предлагаемого в статье взгляда на фортепианную фактуру к области «вариантной “периферии”» в художественно-звуковом тексте музыкального произведения [6, с. 19], отмечаемой А.Ю. Кудряшовым, считаем возможным применять к рассматриваемым нами явлениям и кудряшовское понятие условных кодов [там же, с. 13].

⁹ Понятие принадлежит М.А. Аркадьеву [1, с. 152].

¹⁰ Другой пример приходит с неожиданной стороны – из области современной художественной литературы. Эпизод с описанием как важности и долговременности двигательных ощущений, так и применения метода искусственного замедления темпа при разучивании



присутствует в романе С. Кинга «11/22/63» (С. Кинг. 11/22/63: [роман]. М.: АСТ, 2017. С. 132–141). И хотя речь в романе идёт о спортивном танце, суть явления, включаемого Кингом в общую канву повествования, где главной темой является время и его способность к взаимодействию с главными героями, коррелятивна феномену медленной игры в фортепианном искусстве.

¹¹ Употребление слова «волна» и сравнение бурлящей фактуры Музыкального момента с бушующей, величественной водной стихией согласуется с характерной для Рахманинова образной сферой. Так, «океаническую» стихию усматривает М.А. Аркадьев в Элегии оп. 3 № 1 («Мастеркласс online Рахманинов Элегия оп. 3 Rachmaninov Elegie op. 3 Разночтения, педаль, стереофония» //URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XsItGKOYwME&t=1645s> дата обращения: 29.11.2021). К.Н. Игумнов также отмечает в Прелюдии c-moll op. 23: «Это скорее какая-то бушующая стихия: ворчит море, бурлит, журчит по камням река, а не плескание в пруду» [7, с. 66].

¹² О многопорядковой метрической организации фортепианной фактуры романтизма см.: [8, с. 100–103].

¹³ В этом смысле Рахманинов очень близок Шопену, о роли мелодизации в фактуре которого см.: [8, с. 99–100].

¹⁴ Исключительно трудную пианистическую задачу составляет в данном месте сохранение хореического характера лиг, обеспечиваемого за счёт выверенной разницы в глубине движений при опускании первого пальца на клавишу.

¹⁵ В концерте Гуммеля соло первого пальца выписано в партии правой руки.

¹⁶ Особенности фактуры рассматриваемого этюда, в частности, роль соло первого пальца в побочной теме, были освещены автором статьи в рамках доклада на XIV Всероссийской научной конференции студентов и аспирантов «Исследования молодых музыковедов» в 2021 году в Москве.

¹⁷ Музыкальные моменты оп. 16 опубликованы в 1896 году, когда Рахманинову было всего 23 года!

¹⁸ Многократно употреблённое на страницах статьи понятие событийности сформулировано нами исходя из положения Е.М. Тимакина: «С точки зрения исполнительского (курсив автора) слушания нет незначительных элементов – для уха все составные части музыкальной ткани имеют равные права. Во многих случаях для более глубокого и тонкого выражения музыки решающей является способность услышать мельчайшие (как бы “второстепенные”) детали» [9, с. 48]. С нашей точки зрения, всё, что нарушает инерцию восприятия при чтении нотного текста, можно называть событием.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аркадьев М.А. Музыкальное время и опыт Ничто // Бах И.С. Гольдберг-вариации. Синтетический уртекст. Концепция и комментарии Михаила Аркадьева. М.: Композитор, 2002. С. 151–175.
2. Бершадская Т.С. Лекции по гармонии. 2-е изд., доп. Л.: Музыка, 1985. 238 с.
3. Гуссерль Э. Логические исследования. Т. II. Ч. 1: Исследования по феноменологии и теории познания. М.: Академический проект, 2011. 565 с.
4. Карпычев М.Г. Как нужно играть на рояле. Введение. Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 2021. 327 с.
5. Коган Г.М. Работа пианиста. М.: Классика-XXI, 2004. 204 с.
6. Кудряшов А.Ю. Исполнительская интерпретация музыкального произведения в историко-стилевой эволюции. Теория вопроса и анализ исполнений «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1995. 26 с.
7. Мастера советской пианистической школы. Очерки / под ред. А. Николаева. М.: Музгиз, 1961. 240 с.

8. Светлова О.А., Хананов И.Р. Некоторые особенности фортепианного письма Фредерика Шопена (опыт феноменологической характеристики) // Вестник музыкальной науки. 2019. № 3. С. 98–108.
9. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. М.: Сов. композитор, 1984. 128 с.
10. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. 447 с.
11. Хайдеггер М. Что зовётся мышлением? М.: Территория будущего, 2006. 320 с.

Об авторе:

Хананов Ильяс Рашидович, студент 4 курса теоретико-композиторского факультета (музыковедение), Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки (630099, Новосибирск, Россия), преподаватель Новосибирского музыкального колледжа им. А.Ф. Муро́ва; научный руководитель – Е.К. Карелина, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки. **ORCID: 0000-0002-1027-9303**, auditore96@list.ru

REFERENCES

1. Arkad'ev M.A. Muzykal'noe vremya i opyt Nichto [Musical time and experience of Nothing]. *Bakh I.S. Gol'dberg-variatsii. Sinteticheskiy urtekst. Kontseptsiya i kommentarii Mikhaila Arkad'eva* [Goldberg-variations. "Synthetic urtext"]. Moscow: Kompozitor, 2002, pp. 151–175.
2. Bershadskaya T.S. *Leksii po garmonii* [Lectures on harmony]. 2nd revised edition. Leningrad: Muzyka, 1985. 238 p.
3. Gusserl' E. *Logicheskie issledovaniya. Tom I. Chast' 1: Issledovaniya po fenomenologii i teorii poznaniya* [Logical investigations. Vol. 2. Part 1: Investigations on phenomenology and on a theory of knowledge]. Moscow: Akademicheskii proekt, 2011. 565 p.
4. Karpichev M.G. *Kak nuzhno igrat' na royale. Vvedenie* [How it should be done to play the piano. The Introduction]. Novosibirsk: Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M.I. Glinki, 2021. 327 p.
5. Kogan G.M. *Rabota pianist* [The work of a pianist]. Moscow: Klassika-XXI, 2004. 204 p.
6. Kudryashov A.Yu. *Ispolnitel'skaya interpretatsiya muzykal'nogo proizvedeniya v istoriko-stilevoy evolyutsii. Teoriya voprosa i analiz ispolneniy «Khorosho temperirovannogo klavira» I.S. Bakha: avtoreferat dissertatsii ... kand. Iskusstvovedeniya* [Performer's interpretation of a musical piece in a historical-stylistic evolution. A theory of subject and the analysis of interpretations of a "Well-tempered clavier" by J.S. Bach. Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 1995. 26 p.
7. *Mastera sovetskoy pianisticheskoy shkoly. Ocherki* [Masters of a soviet piano school. Essays]. Edited by A. Nikolaev. Moscow: Muzgiz, 1961. 240 p.
8. Svetlova O.A., Khananov I.R. Nekotorye osobennosti fortepiannogo pis'ma Friderika Shopena (opyt fenomenologicheskoy kharakteristiki) [Some peculiarities of a Frederic Chopin's piano writing (a try of a phenomenological characteristic)]. *Vestnik muzykal'noy nauki* [Bulletin of Musical Science]. 2019. No. 3. pp. 98–108.
9. Timakin E.M. *Vospitanie pianista* [The Education of a pianist]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1984. 128 p.



10. Khaydegger M. *Vremya i bytie: Stat'i i vystupleniya* [Time and being: articles and speeches]. Moscow: Respublika, 1993. 447 p.

11. Khaydegger M. *Chto zovetsya myshleniem?* [What is called thinking?]. Moscow: Territoriya budushchego, 2006. 320 p.

About the author:

Ilyas R. Khananov, the 4th year Student at the Theory and Composition (Musicology) Department, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Lecture in Novosibirsk Music College named after A.F. Murov (630099, Novosibirsk, Russia); Scientific supervisor – E.K. Karelina? DrSci (Art), Professor of the Department of Music History of the Novosibirsk State Conservatory named after M.I. Glinka. **ORCID: 0000-0002-1027-9303**, auditore96@list.ru

