

Научная статья

УДК 7.01

DOI: 10.36871/hon.202504133

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В КОНТЕКСТЕ ФОНОГРАФИИ

Алексей Борисович Подьячев

Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского
620014, Российская Федерация, Екатеринбург, проспект Ленина, 26
alexey.podyachev@yandex.ru, ORCID 0009-0001-5886-2610

Статья посвящена исследованию феномена исполнительской интерпретации в музыкальном искусстве и ее трансформации под влиянием технологий звукозаписи. Анализируется, как изобретение звукозаписи изменило коммуникативную цепочку между композитором, исполнителем и слушателем, добавив в нее новое звено — звукорежиссера, который становится соинтерпретатором музыкального произведения. Проводится сравнительный анализ двух коммуникативных сред — выступления на концерте и исполнения, записанного в студии: если в концертном зале музыкант и слушатель находятся в едином акустическом поле, то звукозапись предполагает перенос информации о первичном звуковом поле в уникальные для каждого слушателя условия вторичного звукового поля. Автором вводятся новые понятия — «интерпретация-идеал» и «интерпретация-результат», отмечаются факторы, способствующие убедительному воплощению исполнительского замысла в условиях звуковой студии. Подчеркивается, что современная студийная работа требует от исполнителя не только владения традиционными выразительными средствами, но и осознанного взаимодействия со звукорежиссером, использования всех возможностей звукозаписи для максимально точной передачи своей интерпретационной концепции слушателю. В результате звукозапись предстает как самостоятельный вид музыкальной коммуникации, расширяющий границы исполнительского творчества и открывающий новые возможности для воплощения художественного замысла.

Ключевые слова: интерпретация, музыкальная коммуникация, звукозапись, звуковой образ, акустическое поле, микрофонная техника

Для цитирования: Подьячев А. Б. Исполнительская интерпретация в контексте фонографии // Художественное образование и наука. 2025. № 4 (45). С. 133–139. <https://doi.org/10.36871/hon.202504133>

Original article

PERFORMERS' INTERPRETATION IN THE CONTEXT OF PHONOGRAPHY

Alexey B. Podyachev

Ural State Conservatoire named after M. P. Mussorgsky
26 prospekt Lenina, Yekaterinburg, 620014, Russian Federation
alexey.podyachev@yandex.ru, ORCID: 0009-0001-5886-2610

This article discusses the issues surrounding the interpretation of musical performances, examining how these have changed due to sound recording technologies. It analyses how the

© Подьячев А. Б., 2025

invention of sound recording has altered the communication chain between composers, performers and listeners by adding a new link — the sound engineer, who became a co-interpret of musical compositions. A comparative analysis of two communicative environments is given — a concert performance and a studio recording. While musicians and listeners in a concert hall share a single acoustic field, sound recording involves converting information about the primary sound field into a secondary sound field unique to each listener. The article introduces the concepts of “ideal interpretation” and “result interpretation”. It notes the factors contributing to the realisation of the performer’s intentions in a sound studio. The author emphasises that modern studio work requires the performer not only to master traditional expressive means, but also to consciously interact with the sound engineer, using all the possibilities of sound recording to convey his interpretative concept to the listener as accurately as possible. As a result, sound recording emerges as an independent form of musical communication, expanding the boundaries of performance art and facilitating the realisation of artistic intent.

Keywords: interpretation, musical communication, sound recording, sound image, acoustic field, microphone technique

For citation: Podyachev A. B. Performers’ Interpretation in the context of Phonography. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2025, no. 4 (45). P. 133–139. <https://doi.org/10.36871/hon.202504133> (In Russian)

Термином «интерпретация» (от лат. *interpretatio* — разъяснение, истолкование) традиционно обозначают «художественное истолкование певцом, инструменталистом, дирижером, камерным ансамблем музыкального произведения в процессе его исполнения, раскрытие идейно-образного содержания музыки выразительными и техническими средствами исполнительского искусства» [6, 550]. Иными словами, интерпретация связана с исполнительской деятельностью самым непосредственным образом и, по сути, неотделима от нее. По справедливому выражению П. Казальса, «исполнитель, хочет он этого или нет, является интерпретатором и воспроизводит сочинение в своем толковании» [1, 90].

Сама проблема трактовки музыкальных произведений возникает на рубеже XVIII–XIX веков, когда в европейской культуре функции композитора и исполнителя были окончательно разделены. «Интерпретация — слово, которое лучше всего подходит к исполнению музыкального произведения, — пишет французский музыкальный критик Л. Эскюдье, по-видимому, один из первых употребивший его в этом значении, — ибо именно артисту надлежит понять мысль музыкантов и передать ее слушателю: именно он должен выразить голосом или на инструменте записанную мысль <...> одним словом, быть интерпретатором намерения композитора» [2, 23].

Стремление композиторов как можно более точно зафиксировать в нотной записи авторский замысел, отразить в партитуре

мельчайшие нюансы исполнения, а также возросшая благодаря этому роль исполнителя как посредника между композитором и слушателем способствуют тому, что «интерпретация произведения становится самоценным актом творчества, равным (или стремящимся к равенству) композиторскому» [5, 29].

На протяжении XVIII–XIX веков музыканты имели возможность делиться своими концепциями исключительно во время публичного исполнения. Концерты, академии, частные музыкальные салоны и гостиные имели лишь внешние отличия, качественно не меняющие форму общения между выступающим и публикой¹. Однако с изобретением звукозаписи в конце XIX века музыкальное искусство естественным образом обретает принципиально новый способ распространения, в котором не только само авторское сочинение, но и его интерпретация, уже доказавшая самостоятельную эстетическую значимость, получает полноценное средство фиксации.

В первые десятилетия своего существования эта «новая фиксирующая система» не рассматривалась музыкальным сообществом всерьез (как исполнители, так и слушатели

¹ Нельзя не упомянуть, что исполнители, подобно композиторам, искали возможность каким-то образом зафиксировать результаты своего творчества задолго до появления звукозаписи, что нашло свое отражение в появлении авторских редакций музыкальных произведений, а также различных транскрипций и переложений.

преимущественно считали первые фонографические устройства всего лишь занятыми техническими диковинками, недалеко ушедшими от музыкальных шкатулок, шарманок и механических пианино). По мере совершенствования технологий в XX веке звукозапись постепенно трансформировалась из прикладного средства распространения в новое средство коммуницирования, сформировав в результате самостоятельную, специфичную область музыкального искусства.

Поскольку интерпретация является неотъемлемой частью любой музыкальной коммуникации, в ситуации, когда она осуществляется с помощью звукозаписи, неизбежным образом встает вопрос о роли звукорежиссера в формировании получившегося звукового образа, а также его влияния на исполнительскую интерпретацию и ее оценку слушателем. Можем ли мы в этом случае рассматривать саму звукозапись как особого рода интерпретацию? И вправе ли мы считать звукорежиссера в определенной степени *соинтерпретатором*? Для ответа на эти вопросы нам необходимо рассмотреть исполнительскую интерпретацию не как раскрытие идей автора произведения исполнителем, а, прежде всего, как реализацию исполнительской концепции в конкретных условиях исполнения и ее восприятие слушателем в конкретных условиях «потребления».

Прежде всего, обозначим отличия живого исполнения от звукозаписи с точки зрения акустических условий. Во время концерта музыканты и слушатели находятся в *едином звуковом пространстве*, в то время как запись и ее последующее воспроизведение подразумевают, что исполнитель и слушатель всегда будут находиться в *разных акустических средах*. Причем каждый отдельный слушатель окажется в уникальных акустических условиях. Чтобы наглядно проиллюстрировать это обстоятельство, рассмотрим процесс звукозаписи с позиции звукорежиссера. Для наиболее полного понимания специфики его работы воспользуемся понятиями первичного и вторичного акустических полей.

Первичное акустическое поле — акустическое поле, формируемое источниками звука в концертном зале и акустическими условиями концертного зала. Зависит от места расположения слушателя / приемника звука.

Вторичное акустическое поле — звуковое поле, сформированное вокруг ко-

нечного слушателя акустической системой воспроизведения и помещением. Будучи сформированным на основе преобразованного в звуковом тракте первичного акустического поля, оно при этом во многом зависит от конкретных акустических условий прослушивания и характеристик звуковоспроизводящего тракта.

По сути, звукозапись представляет собой фиксирование информации о первичном звуковом поле и ее переработку средствами звукового тракта с целью формирования вокруг слушателя необходимого звукового образа во вторичном звуковом поле. То есть мы можем рассматривать звукозапись как процесс переноса информации о первичном звуковом поле, в котором находятся исполнители, во вторичное звуковое поле, в котором находится слушатель².

Важно понимать при этом, что *звукозапись и живое исполнение* — совершенно разные коммуникативные среды, и существенная разница этих коммуникативных сред предполагает и *принципиально разные способы коммуницирования*. Несмотря на то, что для сегодняшнего поколения артистов студия звукозаписи является таким же привычным пространством, как и концертный зал, далеко не всегда музыканты, имеющие заслуженный успех на концертной эстраде, столь же успешны в студийной работе. По справедливому утверждению Н. Корыхаловой «не все исполнители одинаково хорошо “ложатся” на запись. По-видимому, можно говорить о “радиофоничности” одних исполнителей по сравнению с другими. Они по-разному ведут себя в процессе самой записи. Одни не делают попыток приноровиться к новым условиям исполнения; они либо не считают нужным учитывать специфику и играют “как всегда”, либо просто не усматривают никакой особой специфики, полагая, что звукорежиссер обязан точно записать игру. Другие, познав на собственном

² Отметим, что вторичное звуковое поле, создаваемое вокруг слушателя, может кардинальным образом отличаться от вторичного звукового поля, сформированного в контрольной комнате студии. Поэтому получение хорошей «транслируемости», или «переносимости», фонограммы — важнейшая техническая задача для звукоинженера, и далеко не во всех случаях ее удается решить до конца. Строгие требования к акустическим условиям контрольных комнат продиктованы прежде всего необходимостью получения в них максимально нейтрального вторичного звукового поля.

опыте неизбежность некоторой “ретуши”, накладываемой звукорежиссером, извлекают для себя определенные уроки» [3, 125].

И здесь мы подходим к важнейшему вопросу *переноса исполнительской интерпретации из одной коммуникативной среды в другую*. Очевидно, что далеко не во всех случаях этот перенос происходит без потерь.

Классическая формула «живой» музыкальной коммуникации, окончательно сформировавшаяся в начале XIX века, выглядит следующим образом: «*композитор → произведение → исполнитель → слушатель*».

На первый взгляд, кажется абсолютно логичным, что применительно к звукозаписи между исполнителем и слушателем в данной цепочке добавляется еще одно звено — «посредник»: «*композитор → произведение → исполнитель → звукоинженер → слушатель*».

Рассмотрим изменившуюся коммуникативную цепочку исключительно с позиции исполнителя. Допустим, во время записи в студии он сознательно никак не корректирует свое исполнение, не придавая значения изменившимся условиям, а, наоборот, ставит себе задачу играть точно в такой же манере, как и на концерте в переполненном слушателями зале. Как правило, главным аргументом для исполнителя является представление о том, что аудиозапись неизбежно исказит его интерпретацию в той или иной степени и, стало быть, чем ближе его исполнение будет к его изначальному замыслу, тем меньший «процент потерь» будет содержаться в итоговом звучании. К сожалению, именно такая стратегия чаще всего приводит к самым неубедительным результатам (и далее по тексту станут понятны причины). Но ведь исполнитель вправе задаться вопросом: с какой целью он вообще должен что-либо менять в своей интерпретации во время записи? В конце концов, задача музыканта — убедительно представить свое собственное прочтение произведения, раскрыв в своем исполнении авторский замысел наиболее полно. А поиск решений для корректной передачи его исполнительской манеры — задача уже непосредственно студийных работников.

Чтобы наглядно продемонстрировать, в чем состоит принципиальная ошибочность такого подхода, введем применительно к интерпретации два новых понятия: *интерпретация-идеал* и *интерпретация-результат*. В процессе работы над произведением испол-

нитель приходит к тому прочтению, которое максимально соответствует его пониманию образов, заложенных в произведении, и соответствует его внутренним эталонам. Это и есть интерпретация-идеал. Однако, проанализировав разные выступления гастролирующих музыкантов в течение сезона, мы непременно обнаружим, что одна и та же программа каждый раз исполняется ими по-новому: в исполнении может значительно изменяться темп, общее движение, динамика, штрихи, тембр, кульминационный рисунок и т. д. И тем не менее всякий раз это будет звучать для слушателя убедительно и органично. Интересно, что не каждый исполнитель даже отдает себе отчет в том, насколько подчас существенны изменения в его игре. В чем причина такой интерпретационной подвижности, и какая из интерпретаций в этом случае будет считаться идеальной? Не можем же мы объяснить постоянные изменения в трактовке бесконечным творческим поиском артиста.

В действительности мы должны отдавать себе отчет в том, что интерпретация-идеал, являясь некой абстрактной исполнительской концепцией, живет лишь во внутреннем мире музыканта. Если артист в точности переносит в концертный зал то прочтение, к которому пришел в своем «рабочем кабинете», он зачастую обрекает себя на неудачу. Опытный исполнитель практически всегда вынужден адаптировать свою первоначальную трактовку к конкретным внешним обстоятельствам и условиям, выстраивая интерпретацию-результат. Наглядным подтверждением этому служит высказывание Глена Гульда: «Если вы, к примеру, играете в Москве, в зале Чайковского, то вам придется изобретаться, чтобы вас одинаково хорошо слышали и в первых рядах партера, и в задних рядах балкона. Я прекрасно помню, что сам я — в ту пору, когда еще давал концерты — по-разному играл одно и то же произведение, в зависимости от размеров зала, расстояния до верхнего балкона и т. д.» [4, 187]. Помимо акустических характеристик помещения дополнительными внешними условиями могут быть физическая форма артиста, его эмоциональный настрой, текущее состояние музыкального инструмента (если речь идет об органистах и пианистах, то технические возможности предоставленного инструмента) и множество других факторов. Таким образом, любое концертное исполнение должно рассматриваться нами

как некоторый компромисс между замыслом композитора, намерениями исполнителя и возможностями интерпретатора в полной мере передать свою концепцию в конкретных внешних условиях. Поскольку внешние условия всегда будут разными, получившаяся интерпретация-результат также всегда будет формально отклоняться от начальной интерпретации-идеала, но при этом транслировать основную заложенную в исходном прочтении музыкальную мысль.

Оказавшись в студии, музыкант должен попросту проделать ту же самую работу. Ему необходимо оценить внешние обстоятельства, то есть студийные условия и технологические ограничения звукозаписи, чтобы получить в этих специфических условиях интерпретацию-результат, максимально полно отражающую его интерпретацию-идеал.

Специфичность условий в данном случае не ограничивается отличием студийного пространства от концертного зала, тем более что сам зал нередко используется в качестве студийного помещения. Гораздо большим ограничением является другое обстоятельство: во время живого исполнения в концертном зале исполнитель непосредственно слышит свою интерпретацию-результат в реальном времени и может корректировать исполнение, ориентируясь на звучание его голоса или инструмента в данном акустическом пространстве. В ходе студийной сессии исполнитель далеко не всегда имеет полное представление о конечном звуковом образе, интерпретация-результат становится доступна ему уже после обработки и микширования звука звукорежиссером. В данном случае мы действительно вправе провести некоторую аналогию между процессом создания аудиозаписи и технологией получения фотографии с помощью фотопленки. В непосредственный момент съемки фотограф выстраивает композицию кадра, работает с фокусным расстоянием, общей освещенностью, однако итоговый светотеневой рисунок создается им только после проявки негатива, цветокоррекции и печати изображения на фотобумаге. В звукозаписи зафиксированное с помощью микрофонов звучание «проявляется» звукорежиссером с помощью тембральной коррекции, пространственной обработки, изменения акустического баланса между инструментами, стереопанорамирования. Эти манипуляции нередко приводят к тому, что конечная звуковая картина кардинально отличается от той, что слышит

исполнитель во время студийной сессии. Поэтому крайне важно тесное взаимодействие исполнителя со звукорежиссером и совместный поиск итогового звукового образа.

Поскольку итоговая звуковая картина, формируемая вокруг слушателя, является результатом сложных преобразований первичного звукового поля, которое во многом формируется именно исполнителем, логично предположить, что наилучший результат может быть достигнут только тогда, когда исполнитель и звукорежиссер совместно выстраивают звуковую картину. В таком случае коммуникативная цепочка приобретает вид: «композитор → произведение → **исполнитель+звукорежиссер** → слушатель».

Перечислим основные выразительные средства, с помощью которых музыкант создает общий характер звучания: *темпоритм, агогика, штрих, тембр, динамика*. Все эти параметры исполнения при необходимости могут быть скорректированы звукорежиссером. В наименьшей степени это касается агогики и темпоритма (хотя современные средства обработки звука уже позволяют достаточно свободно изменять и ритмический рисунок). Что же касается тембра, штрихов и динамики, этими выразительными средствами современный звукорежиссер пользуется так же свободно, как и исполнитель. В ряде случаев мы можем говорить о звукорежиссере как о полноценном *соинтерпретаторе*, особенно когда степень его вмешательства в звуковую картину весьма существенна. Разумеется, звукорежиссер не в силах сформулировать за исполнителя музыкальную мысль, он может лишь акустически «оформить» высказывание артиста, придав ему законченность.

Приведем наглядный пример ситуации, когда явное вмешательство звукорежиссера в характер звучания будет более чем оправдано. Известно, что фортепианный репертуар включает в себя не только пьесы, написанные непосредственно для рояля современной конструкции, но и произведения, которые до изобретения фортепиано исполнялись на других клавишных инструментах. Предшественники фортепиано имели значительно меньший динамический и частотный диапазон, при этом многие из них обладали более выраженной атакой. Поэтому при исполнении на современном рояле произведений Баха, Скарлатти, французских клавесинистов и другого барочного репертуара нередко возникает естественное желание

облегчить звучание инструмента, сделав его более компактным и в то же время более отчетливым и речитативным.

Пианисты, как правило, добиваются нужного эффекта с помощью штрихов, артикуляции и динамики. Однако, как бы ни старался исполнитель изменить звучание инструмента, в тембре рояля всегда будет присутствовать низкочастотные призвуки, идущие от басовых струн, особенно сильно проявляющиеся во время использования правой педали. Густой нижний регистр чрезвычайно важен при исполнении классико-романтического репертуара, однако он часто бывает избыточен для старинной музыки и стилистически отдаляет звучание инструмента от инструментов барочной эпохи. Звукорежиссер при записи барочного репертуара может пользоваться специфическими микрофонными техниками, существенным образом меняя характер звучания рояля. Выбрав микрофоны с нужными характеристиками и расположив их особым образом, звукорежиссер может практически «выключить» самые нижние регистры рояля и тем самым повысить отчетливость среднего регистра, улучшить артикуляцию и даже скорректировать баланс между левой и правой рукой, если это потребует.

В то же время при записи романтического рояля использование идентичной схемы расстановки микрофонов будет неуместным, поэтому опытный звукорежиссер, вероятнее всего, выберет совершенно иную технику микрофонного съема, которая позволит ему максимально проявить нижний регистр рояля. Мы видим, что звучание одного и того же инструмента может быть передано совершенно по-разному, и в данном случае все определяют вкус и музыкальная эрудиция инженера звукозаписи.

Рассмотрим еще один важнейший для звукорежиссера творческий прием — работу со звуковой перспективой и акустическими планами. Особенно эффективно он может быть использован при записи больших оркестровых составов. От того, на какой высоте перед оркестром расположены микрофоны общего плана, будет зависеть глубина получаемой звуковой перспективы. Чем выше звукорежиссер расположит главную пару микрофонов, тем более отдаленное звучание оркестра он получит, и тем меньше в его звучании будет выражена плановость. При высоком положении микрофонов общая дистанция между микрофонами и источника-

ми звука будет увеличиваться, но при этом пропорциональная разница в расстоянии до микрофонов между ближними и дальними инструментами оркестра будет сокращаться. Для данного технического решения не существует универсальной, единственно верной или заведомо некорректной позиции. Конечный результат будет зависеть от исполняемого репертуара, акустических характеристик зала, рассадки оркестра, исполнительского стиля дирижера и множества других факторов. Найденное техническое решение и будет являться наглядным проявлением того, как звукорежиссер интерпретирует музыкальную мысль дирижера.

При грамотной организации студийной работы появляется возможность устранить (полностью или частично) факторы, влияющие на его интерпретацию-идеал в ситуации концертного исполнения. С одной стороны, прослушав пробные дубли, исполнитель может оценить звучание инструмента с позиции слушателя и внести соответствующие коррективы в свою трактовку. С другой — и звукорежиссер располагает большим арсеналом средств, с помощью которых он может изменять формируемое им виртуальное акустическое поле. Перечислим их.

1. Многие из современных студий обладают моделируемой / изменяемой акустикой, что дает звукорежиссеру возможность создавать акустическую среду соответственно исполняемому материалу и способу его изложения.

2. Рассадка исполнителей в студийном помещении может быть сколь угодно свободной.

3. Выбор микрофонов и способ их установки формируют необходимый акустический баланс между прямыми сигналами от инструментов и реверберацией.

4. Современные алгоритмы моделирования реверберации позволяют создать необходимое пространственное впечатление, получить желаемую звуковую перспективу.

Приведенные аргументы позволяют утверждать, что при осознанной совместной работе у исполнителя и звукорежиссера появляется больше степеней свободы, а значит и больше возможностей для самовыражения.

В свете всех вышеизложенных тезисов и наглядных примеров становится очевидным, что для успешного воплощения творческого замысла в студийной работе современный исполнитель не может не учитывать технологические ограничения, присущие самому процессу звукозаписи, а также изме-

нения, вносимые средствами звукопередачи в формируемый звуковой образ. Не менее важно творчески использовать все преимущества, которые дает музыканту звуковая студия, работая в тесном взаимодействии со

звукорежиссером. Только при соблюдении этих условий концепция исполнителя будет запечатлена с минимальными потерями, а его музыкальная мысль передана слушателю без искажений.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Казальс П. Об интерпретации // Советская музыка. 1956. № 1. С. 88–99.
2. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л. : Музыка. 1979. 208 с.
3. Корыхалова Н. Звукозапись и проблемы музыкального исполнительства // Музыкальное исполнительство. М. : Музыка, 1973. С. 102–137. Вып. 8.
4. Монсенжон Б. Глен Гульд. Нет, я не эксцентрик! М. : ИД Классика–XXI, 2008. 272 с.
5. Орлова И. Предпосылки становления грамзаписи // Рождение звукового образа. Художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио : сборник статей и интервью / ред.-сост. Е. М. Авербах. М. : Искусство, 1985. С. 22–34.
6. Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю. Келдыша : в 6 т. Т. 2. М. : Советский композитор, 1974. 960 с.

REFERENCES

1. Kazals P. On Interpretation. *Sovetskaya muzyka* [*Soviet Music*]. 1956, no. 1. P. 88–99. (In Russian)
2. Korykhalova N. Interpretatsiya muzyki: teoreticheskie problemy muzykal'nogo ispolnitel'stva i kriticheskii analiz ikh razrabotki v sovremennoi burzhuaznoi estetike [Interpretation of Music: Theoretical Problems of Musical Performance and a Critical Analysis of Their Elaboration in Modern Bourgeois Aesthetics]. Leningrad, 1979. 208 p. (In Russian)
3. Korykhalova N. Sound Recording and Problems of Musical Performance. *Muzykal'noe ispolnitel'stvo* [*Musical Performance*]. Moscow, 1973, no. 8. P. 102–137. (In Russian)
4. Monsaingeon B. Glenn Gould. Net, ya ne ekstsentrik! [Glenn Gould. No, I'm Not An Eccentric!]. Moscow, 2008. 272 p. (In Russian)
5. Orlova I. Preconditions for the Formation of Sound Recording. *Averbakh E. M. (ed). Rozhdenie zvukovogo obraza: Khudozhestvennyye problemy zvukozapisi v ekrannykh iskusstvakh i na radio: sbornik statei i interv'yuu* [*The Origin of the Sound Image: Artistic Problems of Sound Recording in the Screen Arts and on Radio : collection of articles and interviews*]. Moscow, 1985. P. 22–34. (In Russian)
6. Keldysh Yu. (ed.) *Muzykal'naya entsiklopediya* [Musical Encyclopedia : in 6 vol.]. Vol. 2. Moscow, 1974. 960 p. (In Russian)

Информация об авторе:

Подьячев А. Б. — аспирант кафедры истории и теории исполнительского искусства

Information about the author:

Podyachev A. B. — Postgraduate student.

Статья поступила в редакцию 12 октября 2025 года; одобрена после рецензирования 12 ноября 2025 года; принята к публикации 14 ноября 2025 года.

The article was submitted October 12, 2025; approved after reviewing November 12, 2025; accepted for publication November 14, 2025.