

Інтерпретаційне мислення як відображення творчої особистості

Інтерпретаційне мислення спрямоване у сторону донесення до слухача авторського задуму, адже, згідно загальновідомому визначенню М. Арановського, «найвищою і кінцевою метою будь-якого художнього твору є передача ставлення до оточуючого світу» [1, с. 121], яке автор передає через систему ідей, комплекс емоцій, чуттєвих ознак цього зовнішнього світу, втілених засобами художньої виразності. Російський дослідник вводить до наукового обігу поняття екстрамузичного стимулу, під яким розуміє будь-який психічний імпульс, що спонукає до появи творчого настрою, готовності до творчості і викликає сам процес творення. Таким чином, під екстрамузичним стимулом М. Арановський розуміє складові творчої активності композитора, куди входить комплекс ідей, настроїв, асоціацій тощо. Музикознавець наголошує на тому, що екстрамузичний стимул є найвищим функціональним рівнем у структурі музичного мислення як складного процесу трансформації художньої ідеї в суто музичну. Відносно виконавця-інтерпретатора також можна говорити про наявність екстрамузичних стимулів, проте їх дія, на думку автора дисертації, спрямована у зворотному напрямі: за участі цих стимулів як необхідної складової інтерпретаційного мислення суто музична ідея, навпаки, трансформується в ідею художню.

У формуванні ж самого екстрамузичного стимулу інтерпретаційного мислення рушійну роль відіграє світогляд виконавця. Згідно концепції В. Медушевського, усі механізми музичного мислення походять з єдиного джерела, яким стає сам логос життя, «що відкривається нам як протистояння істини та омани, як певне над часове начало у потоці життя, що охоплюється не чорно-білою безінтонаційною думкою, а всім серцем і душею людини, всією сукупністю її сутнісних сил, провадить композитора, виконавця і слухача до краси духовного пізнання, до осягнення істини у формі краси, що складає суть, вищий предмет і властивість художнього мислення» [8, с. 7]. Дослідник чітко вказує на те, що він вважає рушійною силою мислення –

«світоглядний зміст як згорнута нескінченність» [там само]. Саме він, завдяки специфічним засобам виразності та особливостям інтерпретації конкретизується у музичному творі.

Спираючись на вище вказані концепції М. Арановського, В. Медушевського та інших музикознавців-дослідників, а також на власне визначення музично-виконавської інтерпретації як загальної та внутрішньо-притаманної закономірності музично-виконавського мистецтва, що виникає на перетині об'єктивних і суб'єктивних чинників та передбачає низку властивостей особистості виконавця (глибоке і різнобічне осмислення тексту, усвідомлення художнього контексту тощо), можна стверджувати про нероздільну єдність музичного та позамузичного у процесі інтонаційного мислення. Ця єдність виступає настільки міцною, що, на думку М. Михайлова, «ніякі музичні уявлення (чи то у вигляді слухового сприйняття, чи внутрішньо-слухових образів) неможливі поза такою єдністю, як би сильно не виступала на перший план специфічна музично-формальна сторона мистецтва. З іншого боку, які б екстрамузичні джерела не стимулювали творче мислення і не знаходили б у ньому відображення, все одно вони неминуче переломлюються крізь призму інтрамузичних закономірностей» [9, с. 127]. Отже, як виконавська інтерпретація, так і безпосереднє інтерпретаційне мислення формуються на перетині не лише об'єктивних суб'єктивних, але й екстрамузичних та інтрамузичних чинників.

Структуруючи об'єкт музичної інтерпретації, Т. Сирятська виділяє у ньому шість рівнів, які певною мірою перегукуються з авторською позицією:

1) *рівень «звукових структур»*, «які є увиразненням композиторського задуму, втіленням авторської концепції твору»;

2) *рівень історично-усталених виконавських традицій*, на досвід яких спирається інтерпретатор, *та опосередкованих традицій виконавства*, що «є відбитком пам'яті тих людей, які безпосередньо спілкувались із автором»;

3) *рівень наукових знань*, що «є неодмінним компонентом виконавської інтерпретації, особливо в випадках звернення до музики віддалених епох, „жива” традиція виконання яких вже перервана»;

4) *рівень особистості інтерпретатора*, що «обумовлює психологічні уявлення та переживання образного строю твору»;

5) *рівень власне музичного інструменту*, зміни в конструкції якого призводять до нових виразних можливостей і «до метаморфоз в естетичному тлумаченні звукових ідей та ідеалів певної доби»;

б) *рівень умов буття* музичного виконавства, під яким розуміються «особливості концертного залу, в якому відбувається артефакт, чи аудіо- та відеостудії, склад слухацької аудиторії» тощо [13, с.4-5].

Саме четвертий рівень, за структуруванням Т.Сирятської, є глибинним рівнем комунікативної системи виконавського процесу. Від специфіки особистості інтерпретатора залежать особливості психологічних уявлень та переживань образного строю твору. «Завдяки спостереженням за природними якостями психічних процесів у різних музикантів-артистів усвідомлюється закон співпадання (конгруентності) психологічної структури особистості виконавця з семантичною „програмою” музичного твору: тобто власну концепцію він вибудовує з тих психічно-енергетичних процесів, які несуть на собі відбиток його досвіду: інтелекту, емоційності, темпераменту та характеру, світогляду, волі, професійної культури. Отже, виконавець інтерпретує не стільки „іншого” (за М. Бахтіним), скільки самого себе як особистість» [13, с. 4]. У визначенні способів інтерпретації музики різних стильових епох та класифікації на риторизований, раціоналізований, емоціоналізований та сенсуалізований фортепіанно-виконавські стилі також закладено уявлення і про тлумачення «іншого», і про тлумачення себе як особистості у процесі інтерпретації музики.

Кожний виконавець, незважаючи на рівень його наукових знань про музичний твір, досить суб’єктивно сприймає його образний зміст, адже на це сприймання безпосередньо впливає його психічна організація. Різноманітні

сторони музичного образу трансформуються психікою виконавця, у результаті чого кожний інтерпретатор акцентує різні його грані, створюючи такий звуковий образ, який найбільше відповідає музично-слуховим уявленням виконавця та відображає риси його індивідуальності. Емоційна насиченість музичного твору є похідною від світогляду, темпераменту виконавця та особливостей його мислення. Таким чином, специфіка особистості інтерпретатора безпосередньо впливає на досягнення авторського уявлення про художній образ музичного твору.

Психологічними особливостями виконавця обумовлена і специфіка його роботи над музичним твором, в якій безпосередньо проявляються сутнісні властивості його інтерпретаційного мислення. На основі власних спостережень та аналізу висловлювань десяти найвідоміших російських піаністів ХХ ст. (Е. Гілельса, Г. Гінзбурга, М. Грінберг, Я. Зака, К. Ігумнова, А. Йохелеса, Г. Нейгауза, Л. Оборіна, С. Ріхтера, Я. Флієра) О. Віцинський виділяє два принципово різних типи роботи, що характеризують загальну структуру роботи піаніста над музичним твором [4]. При першому типі роботи над музичним твором процес роботи піаніста чітко членується на три етапи: 1) етап первинного уявлення музичного образу в цілому; 2) етап розв'язання суто технічних завдань, пов'язаних з автоматизацією; 3) етап остаточного створення музично-виконавського образу як синтез двох попередніх етапів. У представників другого типу роботи над музичним твором процес не членується на окремі етапи і тоді розв'язання суто технічних завдань здійснюється паралельно з досягненням художньої мети у створенні музичного образу. До першого типу роботи дослідник відносить творчість Гілельса, Гінзбурга, Грінберг, Зака, Йохелеса, Оборіна і Флієра, а до другого – Ігумнова, Нейгауза і Ріхтера. О. Віцинський підсумовує свої спостереження над психологією інтерпретаційного мислення і зазначає, що «піаністи, які відносяться за характером роботи до першого типу, утворюють дві групи за способом розумового уявлення музичного образу на першому етапі. Одні програють річ в цілому, стараючись уявити майбутній образ крізь

недосконале звучання. Другі прочитують музичний образ у нотному тексті, не вдаючись до програвання» [4, с. 71]. На другому етапі роботи також існує два способи діяльності і досягнення автоматизації рухів: шляхом гри у повільному темпі і шляхом гри у темпі, максимально наближеному до справжнього.

У типології О. Віцинського велика увага приділяється творчій уяві музикантів-виконавців. Так, «спосіб створення первинного образу у процесі програвання вказує на такий різновид відтворюючої уяви: уявлення ідеального звучання на основі недосконалого звучання» [4, с. 72]. Сама ж уява виконавця у процесі програвання музичного твору вимагає опору не лише на звучання, але й на дотиково-рухливе сприйняття гри. Навіть при дії виключно «чистої» уяви, тобто внутрішнього, уявного програвання музики, інтерпретаційний піаністичний образ буде містити у собі елементи рухливих уявлень. І на третьому етапі ця явище проступає з особливою виразністю. На цьому ж етапі найяскравіше проявляється і специфіка інтерпретаційного мислення виконавця.

При умові, якщо процес роботи піаніста над музичним твором не розкладається на окремі етапи, функціонує особлива уява, що включається у цілісний процес створення образу. Для таких виконавців уява співпадає з розумінням музики у безпосередньому процесі гри.

На етапність, а точніше, стадіальність роботи піаніста над музичним твором вказує і С. Савшинський. Проте, цей процес він розкладає на чотири стадії: 1) перша знайомство з твором і «ввігрування» в нього; 2) вивчення об'єктивних даних (безпосередній аналіз нотного тексту, теоретичний аналіз, знайомство з історичними відомостями тощо); 3) технічне опанування музичним твором (подолання технічних труднощів); 4) повторне народження твору у процесі публічного та концертно-естрадного виконання [12, с. 70]. Водночас, дослідник зазначає, що «у повсякденній практиці всі стадії взаємно проникають одна в одну: проробка тексту твору та інших об'єктивних даних – є ніщо інше, як осмислення, відчування музики, вона

включає формування попереднього виконавського замислу; технічна робота – не тільки пристосування організму до втілення задуму на інструменті, але й конкретизація музичних образів, що уявляються» [там саме].

Досить поетично вказує на стадіальність роботи над музичним твором А. Корто, порівнюючи інтерпретатора у пошуках художньої правди з авіатором, що оглядає місцевість з висоти польоту, і водночас мандрівником, пішоходом, що бачить найбільш мілкі деталі та особливості місцевості. «У роботі над твором інтерпретатор повинен виконати три дії. Спочатку підняти вгору, щоб побачити місцевість, її рельєф, загальні контури, потім спуститись і пройти вздовж і поперек місцевість, щоби побачити, відчуті і запам'ятати, і, нарешті, знову підняти догори, щоб у момент передачі твору, втілюючи загальну картину, виконати найбільш мілкі характерні особливості твору. Деталі займають інтерпретатора лише на другій стадії роботи. На початку і наприкінці роботи – охоплення цілого» [7, с. 209].

Загалом, і О. Віцинський, і С. Савшинський, і А. Корто вказують на два важливі положення, необхідні для усвідомлення специфіки інтерпретаційного мислення. По-перше, піаністи-дослідники підкреслюють процесуальність як важливу характеристику не лише роботи над музичним твором, але й головну якість інтерпретаційного мислення. По-друге, фактично стверджують, що у процесі інтерпретаційного мислення нерозривно пов'язуються дві функції – аналізу і синтезу – дія яких призводить до створення художнього образу музичного твору.

Визначаючи особливості інтерпретаційного мислення представників риторизованого, раціоналізованого, емоціоналізованого та сенсуалізованого фортепіанно-виконавських стилів, відштовхуємося також і від твердження про те, що між характером особистості виконавця та результатом його інтерпретування музики існує обґрунтована взаємообумовленість. Досліджуючи психологічні відмінності особистості виконавця, що впливають на характер інтерпретацій як кінцевий результат його виконавської творчості, Т. Сирятська вводить до наукового обігу поняття «артистичної енергії», під

якою у широкому сенсі «слід розуміти феномен *особистісно-психічного впливу* виконавця на слухача. Саме особистість виконавця є творцем нової художньої реальності; власне виконавська енергія здатна піднести інтерпретацію музиканта-артиста до справжнього одкровення» [13, с. 6]. У вузькому спеціальному розумінні артистична енергія виступає феноменом «*волевиявлення виконавця під час гри через увиразнення сили його темпераменту та духовного впливу на Іншого (реципієнта)*. Тож виконавська енергія скерована темпераментом – ось чому вона здатна виступати мірою змістовності тої чи іншої виконавської інтерпретації (ширше – діяльності)» [13, с.7]. Якщо процес інтерпретації музичного твору сприймати як спосіб спілкування виконавця з автором музики, з однієї сторони, і слухачем, з іншої сторони, то у цьому комунікаційному трикутнику метою виконавця виступає донесення до слухача не лише авторської концепції музичного твору, але й інформації про самого себе. «Інакше кажучи, особистості інтерпретатора притаманні певні психологічні властивості та ознаки, які відбиваються у творчості та характеризують її: темперамент, акцентуації характеру, енергетичний вплив» [13, с. 7]. Фактором формування змісту виконавської інтерпретації виступає саме вказана вище артистична енергія.

При розв'язанні ключових питань виконавської форми і шляхів її реалізації В. Григор'єв наголошує на єдності у виконавському мисленні технологічного володіння інструментом, типових формул музичного розвитку та навичок художньо-концептуального розгортання змісту і форми твору [6, с. 74]. Досліджуючи теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста, М. Давидов виділяє образний, теоретичний, інтерпретаторський та психотехнічний аспекти музичного мислення. В. Ражников пропонує використовувати поняття «неогенезу» – своєрідного «сходження» у процесі музично-виконавського мислення з наступних рівнів – духовно-універсального, рівня розгортання форми, модально-образного, емоційно-естетичного, аксіологічного та семіотичного [11]. Проте, і ці рівні

«вкладаються» єдину трикомпонентну систему художньо-образного, музично-феноменологічного та виконавсько-технологічного мислення.

В. Білоус наголошує на інтегральності музично-виконавської майстерності та її оформлення у структуру, що складається з теоретичного, технічного, художнього та суспільно-психологічного (комунікаційного) рівнів. Теоретичний і технічний компоненти музично-виконавської майстерності діють на рівні музично-феноменологічного і виконавсько-технологічного компонентів музично-виконавського мислення. Теоретичний компонент виконавської майстерності відображає ступінь музичної грамотності виконавця. Перш за все, музична грамотність проявляється в якості музичного мовлення – інтонування як особливої форми мислення музикою, що підпорядковане внутрішнім об'єктивним закономірностям музичного розвитку і формотворення. Також теоретичний компонент музичної грамотності, на нашу думку, пов'язаний з умінням творення виконавської форми, усвідомленим керуванням виконавським часом як визначальними якостями художньої творчої техніки виконавця.

Технічний компонент В. Білоус характеризує як «точність, швидкість, пластичність, лабільність, пристосованість та енергійність виконуваних музично-ігрових рухів, рівень володіння специфічно інструментальними прийомами з урахуванням акустичних можливостей інструмента та перцептивних властивостей виконавця, які дозволяють йому максимально виразне втілення музично-образної системи у виконуваному творі. Рівень сформованості цього компонента визначає віртуозність гри музиканта-інструменталіста» [2, с. 4]. Таким чином, під технічним компонентом розуміємо найвищий ступінь якості виконавсько-технологічного рівня музично-виконавського мислення.

Найвищим ступенем розвитку художньо-концептуального рівня музично-виконавського мислення стає художній компонент виконавської майстерності, який «дозволяє музиканту не тільки самою грою, а й рухами, мімікою, жестами, позою представляти художню цінність музичного твору,

передавати слухачеві його емоційний зміст, викликати адекватні почуття, які прагне передати виконавець, створюючи інтерпретаторську концепцію музичного твору відповідно із задумами композитора» [2, с.4]. На такому ступені розвитку теоретичний і технічний компоненти майстерності починають функціонувати на рівні набутого автоматизму, що дозволяє на повну силу «ввімкнутись» власне музично-інтерпретаційному мисленню виконавця. Таким чином, художній компонент музично-виконавської майстерності є головним, адже саме він спрямований на те, щоб викликати у слухача певні переживання і робить музику універсальним засобом спілкування. *Інтерпретаційне мислення представляє такий рівень розвитку художнього компонента виконавської майстерності, при якому осмисленість виконавського інтонування мікро-макроструктури і динаміки музичного твору, драматургії цілісної музичної форми виконуваного твору набуває власної визначеної форми.*

Інтерпретаційне мислення певною мірою проявляється і в суспільно-психологічному (комунікаційному) компоненті музично-виконавської майстерності. «Суть та значення цього компонента полягає в спілкуванні зі слухачем за допомогою “мови тіла” (міміки, жестів, музично-ігрових рухів, пози, ін.). Поведінка артиста на естраді – це не тільки передавання слухачам змісту музичного твору, створеного композитором, але і процес його спілкування з публікою в концертному залі. Артист презентує себе не тільки грою, але також зовнішнім виглядом, поведінкою, своєю особистістю» [2, с. 4]. Комунікаційний компонент стає складовою **стилеобразу** виконавця-інтерпретатора і від його якості також залежить характер інтерпретаційного мислення.

Специфіка інтерпретаційного мислення та стильові особливості виконавської інтерпретації розкриваються при близькому знайомстві з художньою індивідуальністю музиканта, його «творчим образом» як людини-митця. Дослідницьким матеріалом, що дозволяє наблизитись до розкриття стилюобразу виконавця, стають, окрім записів виконань, спогади

сучасників, епістолярні матеріали, інтерв'ю, власні музикознавчі публікації. Важливими «індикаторами» стильових рис виступають естетичні погляди, художньо-стильові, музичні, в тому числі, репертуарні переваги тощо. Досить часто сам зовнішній образ виконавця співзвучний його інтерпретації. Так, у в епістолярній спадщині Мошелеса можна віднайти записи про те, що інтерпретації Шопена повністю відповідали його зовнішньому образу – витонченому і мрійливому: «Його «піано» було таким ніжним, що для отримання бажаних контрастів йому не було необхідності користуватися сильним «форте» [12, с. 37]. На делікатність шопенівського виконання вказував і К. Мікулі [9]. У Другому розділі, на основі аналізу спогадів сучасників, ми віднесли інтерпретації Ф. Шопена до створеного ним самим сенсуалізованого стилю, що демонструє чуттєвість як спосіб виконавського мислення. Там же й було зазначено, що витoki сенсуалізованого фортепіанно-виконавського стилю походять зі своєрідного “дендізму” Ф. Шопена, складовою якого був і зовнішній образ митця, його шарм, елегантність і природність.

Іншим прикладом співзвучності інтерпретаційного мислення, що проявляється у виконавському стилі, та зовнішнього образу митця може слугувати фортепіанне виконавство В. Софроніцького. В спогадах М. Юдіної В. Софроніцький постає справжнім романтиком: «Він весь – в прагненні до безкінечного і в повній байдужості до життєвого моря і повній безпорадності в ньому» [14, с. 252]. У Другому розділі роботи автор дисертації також зараховувала Володимира Софроніцького до митців сенсуалізованого спрямування, незважаючи на те, що саме романтична музика складала основу його виконавського репертуару. Найпершим засобом виразності піаніста стає сам звук, через який він передає відверту чуттєвість і витончену приховану емоційність. М. Юдіна відмічала особливу прихильність піаніста до творчості Скрябіна і виказувала жалкування з приводу його недостатньої любові до Моцарта [14, с. 248]. В інтерпретації музики Скрябіна В. Софроніцький постійно підкреслював пристрасність і

чуттєвість, які поєднувались з мовленнєвою виразністю його гри. Проте, слід повторити вже сказане у Другому розділі дисертації: стосовно цього піаніста доцільніше стверджувати про провідні тенденції сенсуалізованого стилю, які часто поєднуються з принципами емоціоналізованого виконавського стилю. Також нами було зазначено, що виконання Ф. Шопена та В. Софроніцького більше відноситься до чуттєвого, салонного підвиду сенсуалізованого фортепіанно-виконавського стилю. На риси спільності стилеобразу цих двох композиторів вказувала і М. Юдіна: «Мені думається, образ Софроніцького найближче всього до Шопена: сила, яскравість, правда, задушевність, елегічність, але й елегантність – все це ніби загальні для Мистецтва якості. Проте і в Шопена, і в Софроніцького поміщені вони в певному гранично напруженому розрізі, «не на життя, а на смерть», всерйоз, в сльозах, що заливають лице, руки, життя або аскетично проковтнутих...» [14, с. 251-252]. Про особливу, ні з ким не зрівняну манеру гри В. Софроніцького розмірковує і Б. Березовський: «Ті, хто його чув наживо, розповідали про магію його звука, про звукову хвилю, емоційне накалювання, про його нестандартні рішення» [15]. Піаніст зізнавався, що при бажанні міг би скопіювати гру Мікеланджелі, Гульда, проте гра самого В. Софроніцького була настільки витончено своєрідна, що скопіювати її неможливо.

У зв'язку з тим, що інтерпретаційне мислення, *як найвищий у своїй майстерності прояв художньо-концептуального рівня музично-виконавського мислення*, у значній мірі стає незалежним від зосередження над завданнями музично-феноменологічного і музично-технологічного рівнів, воно позначено рисами динамізму, що й спричиняє динамічний характер стилю інтерпретації. Отже, індивідуальний виконавський стиль є динамічним феноменом, що розвивається впродовж усього життєвого шляху митця. Існує цілий ряд свідчень того, що інтерпретація музичного твору змінювалась в різні періоди життя виконавця, а це означає й зміни у процесі інтерпретаційного мислення. С. Савшинський згадує трактування С. Рахманіновим Концерту для фортепіано з оркестром c-moll: з домінуючим

ліризмом – безпосередньо після його написання (за твердженням Л. Ніколаєва), і драматичний – у більш пізній період творчості [12]. Можна стверджувати і про динамічність процесів інтерпретаційного мислення у творчості С. Ріхтера, у виконавському стилі якого досить помітно за характером різняться ранні і пізні інтерпретації одних і тих самих музичних творів.

Динамізм інтерпретаційного мислення, на нашу думку, пов'язаний і з психологічним розвитком емоційного світу інтерпретатора. За слушним зауваженням М. Юдіної, «музика не копіює емоцію, не «подвоює» її, вона (як певний символ) вказує на неї!... Справжній натхненний артист не наслідує емоцію, а творить її символ, і його емоційність є, в суті своїй, прийомом символічної виразності» [14, с. 302]. Таким чином, від рівня розвитку емоційності виконавця залежить символічна виразність його інтерпретації.

Визначивши сутність цілої низки феноменів, пов'язаних з різними сторонами музичної інтерпретації, підсумуємо головні положення, пов'язані з процесами інтерпретаційного мислення.

По-перше, інтерпретаційне мислення є різновидом мислення художнього і реалізується у конкретному художньому результаті – виконавському стилі. Саме ж художнє мислення, за твердженням М. Бонфельда, об'єднане у творі мистецтва з **художнім мовленням**, здійснюється у неопосередкованій вербальною мовою галузі людського мислення [3].

По-друге, інтерпретаційне мислення є найвищим якісним ступенем загального прояву мислення музично-виконавського як різновиду мислення континуального.

По-третє, поміж трьох компонентів музично-виконавського мислення, інтерпретаційне мислення є найвищим проявом саме його художньо-концептуального аспекту, пов'язаним, у першу чергу, з відтворенням художнього світосприйняття.

По-четверте, інтерпретаційне мислення спрямоване у сторону донесення до слухача авторського задуму.

По-п'яте, у процесі інтерпретаційного мислення теоретичний і технічний компоненти музично-виконавської майстерності функціонують вже на рівні набутого автоматизму.

Література

1. Арановский М. Мышление, язык, семантика / М.Т. Арановский // Проблемы музыкального мышления: [сб. ст. / общ. ред. М. Арановского]. – М.: Музыка, 1974. – С. 90 - 128.
2. Білоус В. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / В.П. Білоус; Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. – К., 2005. – 16 с.
3. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление: Опыт системного исследования музыкального искусства. – Режим доступа: [http://www. booksite. ru / ralltext / bon / fel / bonfeld / 01.htm](http://www.booksite.ru/ralltext/bonfel/bonfeld/01.htm). – Назва з екрану
4. Вицинский А. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением: психологический анализ / А.В. Вицинский – М.: Классика-XXI, 2004. – 100 с.
5. Волков С. формировании представлений в образно-художественном мышлении музыканта-исполнителя / С.О. Волков // Вопросы теории и эстетики музыки: [сб. ст.]. – Л.: Музыка, 1972.- Вып.11. – С. 184 - 200.
6. Григорьев В. Вопросы исполнительской формы и пути её реализации / В. Григорьев // Музыкальное исполнительство и современность: [сб. ст. / сост. М.А. Смирнов]. – М.: Музыка, 1988.- Вып.1. - С. 69 - 86.
7. Корто А. О фортепианном искусстве : [статьи, материалы, документы] / А. Корто – М.: Классика – XXI, 2005. – 252 с.
8. Медушевский В. Музыкальное мышление и логос жизни / В. Медушевский // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: [сб. статей] / сост. Л.И. Дыс]. – К.: Музична Україна, 1989. – С. 18 - 27.
9. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке: Статьи и фрагменты / М.К. Михайлов. – Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1990. – 288 с.
10. Михаловский А. Как играл Фридерик Шопен? / А. Михайловский // Как исполнять Шопена: [учебно-методическое издание / сост. А.В. Зосимова]. – М.: КЛАССИКА-XXI, 2005. – С. 137 - 143.
11. Ражников В. Динамика художественного сознания в музыкальном обучении: дисс. ... докт. психол. наук в форме научн. докл.: 13.00.02, 19.00.07 / В.Г. Ражников ; МГПИ им. В.И. Ленина. – М., 1993. – 70 с.
12. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением / С. Савшинский. – М.: Классика-XXI, 2004. – 192 с.
13. Сирятська Т. Виконавська інтерпретація в аспекті психології музиканта-артиста: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03/ Т.О. Сирятська ; Харківський державний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. – Харків, 2008. - 18 с.
14. Юдина М. Статьи, воспоминания, материалы / М.В. Юдина. – М.: Советский композитор, 1978. – 416 с.