

## Типологія інтерпретаційного мислення у виконавсько-стильовому контексті

Інтерпретаційне мислення, як і будь-яке інше мислення, представляє собою складний процес, результатом якого стає створення певного виконавського стилю. Мисленнєві процеси, в свою чергу, обумовлені індивідуальними властивостями особистості, рисами її характеру. В залежності від цих індивідуальних властивостей, виконавці по-різному сприймають інформацію про оточуючу дійсність і по-різному вибудовують свою інформаційну взаємодію зі слухачами. Велика кількість дослідників, створюючи власну типологію виконавських стилів, побіжно торкалися питань специфіки інтерпретаційного мислення та відповідності його процесів певному виконавському стилю. На вплив суб'єктивних факторів у створенні індивідуального виконавського стилю і формування специфіки інтерпретаційного мислення вказував і Д. Рабинович. Так, дослідник наголошує на тому, що психофізіологічні особливості особистості артиста є постійним та об'єктивним фактором, що визначає його стильові прагнення [13]. Тому Д. Рабинович зазначає, що саме психофізіологічні властивості можуть стати об'єктивною науковою основою для створення типології індивідуальних виконавських стилів.

Спираючись на власні спостереження і психофізіологічну теорію про різницю темпераментів, Д. Рабинович здійснює поділ на чотири виконавських типи: віртуозний, емоційний, раціональний та інтелектуальний. Аналізуючи творчість знаменитих виконавців другої половини ХХ ст., Рабинович приходить до висновку про створення нового, п'ятого виконавського стилю, названого ним самим «ліричним інтелектуалізмом». Звичайно, що кожний з цих типів безпосередньо взаємодіє з певним виконавським стилем своєї доби. Я. Мільштейн, наголошуючи на ідейно-художній спрямованості та соціальній обумовленості виконавського стилю, також зауважує, що особистість музиканта є визначальним фактором у виконавському мистецтві [10]. Водночас, індивідуальний виконавський стиль знаходиться у прямій залежності від низки об'єктивних факторів: смаків епохи і країни, композиторського стилю, середовища творчості піаніста тощо. Я. Мільштейн висуває думку про стильову логіку, притаманну певному виконавському стилю. Саме тут він торкається проблем інтерпретаційного мислення як логічного процесу діяльності виконавця. Специфіка інтерпретаційного мислення в межах одного виконавського стилю призводить до взаємовпливу і взаємопроникнення стильових тенденцій, яке дослідник називає стильовими дифузіями.

Б. Асаф'єв, створюючи типологію виконавців (рівно як і слухачів, композиторів), спирається на розрізнення двох типів звукоспоглядання – *чуттєво-зорового*, в якому домінують пластичні чуттєві звукові образи, зорове планування звукової архітекτονіки і *слухового* (внутрішнього, органічного), в якому переважає відчуття часової природи музики, її пульсація, енергії, напруження [цит. 16, с. 146]. А. Торопова відзначає, що в представлених підходах відображено вплив індивідуально-психологічних рис на **якісну своєрідність музикальності**, музичної свідомості творчих особистостей. Типологічні відмінності тут фіксуються або за **домінуючою модальністю чуттєвої тканини свідомості** («кінестетики», «аудіали», «візуали» чи змішані типи), або за провідною тканиною будови музичної свідомості в цілому («інтелектуали» з домінуючим когнітивно-рефлексивним полем свідомості, «емоціонали» – з чуттєво-афективним) [16, с. 146].

Цікаву виконавську типологію знаходимо у А. Малинковської. Дослідниця феномену фортепіанного інтонування бачить у ньому спосіб прояву музичної індивідуальності виконавця і розрізняє у цьому зв'язку *чотири типи виконавської інтонації*: 1) ігрова інтонація, 2) інтонація музикування, 3) імпровізаційна інтонація і 4) авторська, яка проявляється у виконанні композитором власних творів [9, с. 273].

Ігрова інтонація виявляється, за А. Малинковською, в музиці Моцарта, Ліста, Шумана, Прокоф'єва, Стравінського, Дебюссі, Ліста: в ній – «свобода і насолода свободою, легкість і психологічна і тілесно-рухова; безпосередня радість дії, майже завжди з залученням слухачів, залученням за допомогою акторства, <...> тут широка амплітуда для самовираження особистості: від зловісної «мефісто» до піднесеної «гри в бісер», від дитячої безпосередньої до ритуально опосередкованої шаманської «ігротехніки» [цит. за 16, с. 155]. Загальною рисою такого стану музичної свідомості виконавця, – коментує А. Торопова, – «є його фізична, емоційна та інтелектуальна мобільність, мінливість» [16, с. 155].

*Інтонація музикування*, як «позиція самозаглиблення, медитування, «публічної самотності» (К. Станіславський) [9, с. 283], «спілкування через музику, перед усім, із самим собою» (А. Торопова) властива, на думку А. Малинковської, А. Шнабелю, В. Клайберну, пізньому С. Ріхтеру. В *імпровізаційній інтонації* проступає відчуття «неперервності розвитку-оформлення музичної думки», «вільно-пошукової плинності щомоментно породжуваних зв'язків» [9, с. 287].

Незважаючи на те, що усі вище вказані дослідники не використовують терміну «інтерпретаційне мислення», вони здебільшого наголошують на

процесуальності у створенні виконавських стилів та логічності процесу діяльності виконавця.

Розкриваючи типологію характерів творчих особистостей, Г. Ципін виділяє *чуттєвий, інтелектуальний та вольовий* типи.

До *вольового* типу музикантів дослідник відносить С. Рахманінова, Е. Гілельса, М. Плетньова, серед диригентів – А. Тосканіні, Г. Караяна. «Їх воля як деміург творчого процесу породжує особливий тип музикальності, визначає особливий характер виконавської експресії... В грі таких музикантів вже з підліткового віку... проглядається чіткий виконавський намір, свого роду творче визначення. <...> Стійкість темпів, пружність і підкреслена визначеність ритмічних рисунків, стверджувально-владна манера інтонування, добротна зробленість музичних формоструктур, завидне сценічне самовладання... Жодна нервовість, жодні капризи... не завадять їм здійснити задумане» [12, с. 55].

До *емоційного* типу Г. Ципін відносить К. Ігумнова, В. Софроницького, Г. Нейгауза та ін. Таким музикантам властиве «безпосереднє, імпульсивне, капризно-перемінливе музичне переживання – ...«крихке», яке не відрізняється почасти ні особливою міцністю, ні стійкістю» [12, с. 56]. Як зауважує А. Торопова, такий тип виконавців викликає найбільше співчуття, емпатію слухачів [16, с. 145].

*Інтелектуальний* тип характеризується організованістю, стриманістю, закритістю, йому не властива непередбачуваність. Він прагне «донести до слухача думку, ідею, естетичну форму» [12]. За С. Савшинським, інтелектуальний тип виконання сприймається як об'єктивний [14, с. 57]. До виконавців інтелектуального типу Г. Ципін відносить С. Ріхтера, Б. Бенедетті-Мікеланджелі тощо. Як зазначає С. Савшинський, музиканти такого складу вміло доносять до слухача «думку, ідею твору та естетичні якості форми. З граничною ясністю і красою в їх виконанні подано усе, що стосується «смислу», звукової тканини і структури твору. Таке виконання буває цікавим. Воно може дивувати і захоплювати своєю досконалістю. Воно збагачує думку, іноді уяву, але не почуття. При посередній якості виконання приходить говорити про його розсудливість, формальність, тому що виконавець не здатний, а можливо, і не бажає проникнути за звукову оболонку музики, і змістом виконання стає «роблення» звукової форми» [14, с. 57].

Розмірковуючи над процесами інтерпретаційного мислення у музикантів-«інтелектуалів», Г. Ципін відштовхується твід загальновідомого порівняння музики з архітектурою, а музикантів – з архітекторами. Саме «інтелектуали» найближчі до архітекторів за своєю творчою методологією.

«Вони ніби вибудовують музичні композиції, зводять звукові структури і просторі і часі. Іноді в їх трактовках дійсно домінує конструктивний елемент, свого роду музично-виконавський «структуралізм». Проте, такий підхід тут досить закономірний і виправданий: у ньому виражається певний естетичний принцип» [12, с. 58]. Однак, одразу постає питання про відповідність цього естетичного принципу стилю композитора. Всі дослідники наголошують на підкресленій об'єктивності інтерпретацій виконавців інтелектуального типу. «Виконавський суб'єктивізм, свавілля відкидаються ними з принципових міркувань. Автор музичного твору, взятого в роботу, авторський задум, втілений в нотному тексті, для музикантів, що представляють інтелектуальне крило в виконавстві, – «альфа і омега» інтерпретаторського процесу. Це єдиний шлях до вирішення всіх виникаючих тут художньо-творчих проблем» [12, с. 58]. Окрема, саме цим принципом керується інтерпретаційне мислення С. Ріхтера та Б. Бенедетті-Мікаленджелі.

При спробі створити авторську типологію інтерпретаційного мислення будуть враховані погляди на індивідуальні виконавські стилі і виконавські типи усіх вище перерахованих науковців. Проте, створюючи власну типологію інтерпретаційного мислення у контексті стильового виконавства, перш за все, автор спирається, з однієї сторони, на класифікацію типів особистостей, представлену Карлом Юнгом і прийняту соціонікою, а з іншої – на власну типологію фортепіанно-виконавських стилів, в якій виділяються риторизований, раціоналізований, емоціоналізований та сенсуалізований стилі.

Ґрунтом для визначення типів інтерпретаційного мислення став аналіз наявних записів виконавських інтерпретацій найвідоміших піаністів ХХ ст., які є представниками різних фортепіанно-виконавських стилів (М. Юдіної, Е. Гілельса, Л. Оборіна, С. Ріхтера, Г. Нейгауза, А. Корто, А. Бенедетті Мікеланджелі, Г. Гульда, В. Софроніцького та В. Горовця).

Карл Густав Юнг у ґрунтовному дослідженні «Психологічні типи» [19] виявив певні яскраві характеристики, які є провідними у прояві особистості та поведінці людини. На думку дослідника, психічними процесами керують чотири характеристики:

- екстраверт-інтроверт – характеристика, що визначає спосіб співставлення людиною зовнішнього і внутрішнього світу;
- сенсорик-інтуїт – характеристика, що визначає спосіб пізнання та отримання інформації;
- логік-етик – характеристика за перевагою об'єктивних закономірностей або міжособистісних відносин;

- раціонал-ірраціонал – характеристика, що відображає перевагу ситуативної чи стратегічної реакції на зміни оточуючого світу [19].

На перетині цих чотирьох характеристик Юнг вибудовує деякі особистісні типи, проте сам наголошує на тому, що кожна людина є носієм індивідуальних, притаманних виключно їй властивостей. Створюючи типологію інтерпретаційного мислення, неодмінно слід враховувати саме це положення про індивідуальність, особливо при її застосуванні щодо творчих особистостей.

Першу характеристику – екстраверсія-інтроверсія К.Г. Юнг вважає провідною. Ці дві діаметрально протилежні установки здатні поділити людей на дві групи, всередині яких кожна особистість отримує можливість високо диференційованої індивідуальності.

Екстраверсія обумовлюється бажанням демонстрації власне себе, активної взаємодії з оточуючим середовищем, умінням отримувати насолоду від такого спілкування, інтересом до подій зовнішнього світу. Людина-екстраверт просто випромінює заряд позитивізму та оптимізму. Мисленню екстраверта притаманний принцип «життя в інших і через інших», небажання розмірковувати про власну персону. Життєва етика людини екстравертного спрямування базується на високо колективістській природі з великою схильністю до альтруїзму.

Інтроверсія спрямовує особистість у сторону віддалення від суспільного життя, небажання активної комунікації, скрупульозності, педантичності, поміркованості та передбачуваності. Інтровертному світогляду властиві песимізм і занепокоєність,

Порівнюючи найзагальніші характеристики екстраверта та інтроверта, Юнг наголошує, що для першого вже апіорі цікавим є саме об'єкт, а для другого – суб'єкт або психічна реальність. Для даного факту дослідник використовує поняття «номінального акценту», під яким розуміє, що для екстраверта якість позитивного смислу, важливості і цінності закріплюється саме за об'єктом і відіграє визначальну роль у всіх психічних процесах від самого початку (і навпаки – для інтроверта). В екстраполяції цього твердження до виконавської інтерпретації можна говорити про два фундаментальних підходи у виконанні музичних творів: при одному з них цінністю виступає власне музичний твір як носій певної авторської змістовності, а при другому – особистість митця, а сам музичний твір, в першу чергу, стає способом його самовираження і самореалізації.

У доповнення до поділу екстраверт-інтроверт як характеристики способу співставлення людиною зовнішнього і внутрішнього світу при

визначенні певного психічного типу, К.Г. Юнг додає так звану «свідому функцію», якою головним чином користується певний індивід у процесі знайомства і сприйняття об'єктивної реальності. Таких функцій дослідник виділяє чотири: *мислення, почуття, відчуття та інтуїція*. Функціональна сутність *відчуття* – встановлення того, що дещо існує, *мислення* – що це дещо означає, *почуття* – яка його цінність, а *інтуїції* – припущення, звідки воно з'явилося і куди прямує. Відчуття та інтуїція є функціями ірраціональними, а мислення і почуття – раціональними. В інтерпретаційному мисленні як компоненті мислення художнього певні з цих функцій можуть виступати домінуючими, такими, що керують процесом і створюють специфіку його результату – виконавського стилю.

Отже, у діяльності кожної окремої особистості в межах характеристики екстраверт-інтроверт номінальний акцент може припадати на одну певну функцію, завдяки якій він буде сприймати певні факти. У контексті нашого дослідження фактом виступатиме конкретний музичний твір, а його сприйняттям – обраний тип його інтерпретації. Так, якщо номінальний акцент концентрується на відчутті, то особистість орієнтується на реальність, факт, події, а почуття, інтуїція та інтелектуальне судження відступають на другий план. При акцентуації мислення – судження базується на пошуку того, якого значення набувають певні факти. В залежності від визначення ролі і значення фактів залежить спосіб їх сприймання та опрацювання. За умов номінальності почуття сприйняття певного факту цілком залежить від його чуттєвої оцінки. У випадку, коли номінальний акцент припадає на інтуїцію, то існуюча реальність береться до уваги лише у тій мірі, в якій вона втілює потенційні можливості, що стають головною рушійною силою незалежно від способу представлення реальних речей.

Локалізація номінального акценту дає поштовх чотирьом функціональним типам. Звичайно, здебільшого, кожна особистість, особливо творча, містить індивідуальну комбінацію характеристик під кутом екстраверсії-інтроверсії, тому й функції також проявляються у своєму екстравертному або інтровертному варіанті. Загалом, комбінація екстравертної та інтровертної характеристики з представленими чотирма функціями утворює, за Юнгом, вісім основних типів:

- мисленнєвий (логічний) екстравертний;
- мисленнєвий (логічний) інтровертний;
- емоціональний (почуттєвий) екстравертний;
- емоціональний (почуттєвий) інтровертний;
- сенсорний (відчуттєвий) екстравертний;
- сенсорний (відчуттєвий) інтровертний;

- інтуїтивний екстравертний;
- інтуїтивний інтровертний.

У спробі типологізації інтерпретаційного мислення доцільним буде й використання поняття *інформаційного метаболізму*, запропонованого представником соціоніки А. Кемпінським. Польський психіатр вдається до уподібнення інформаційній взаємодії людини і світу з біологічними процесами обміну речовин. Під інформаційним метаболізмом дослідник розуміє процес засвоєння, обробки і передачі інформації психікою людини. Сама інформація сприймається певними каналами людської психіки, засвоюється, накопичується, зберігається, перетворюється і частково виводиться зовні для взаємодії з зовнішнім світом, а її інша частина залишається всередині та утворює внутрішній світ людини. У кожній людині цей процес протікає індивідуально і залежить саме від її психологічного типу. Інтерпретаційне мислення стає творчим наслідком інформаційного метаболізму та безпосередньо пов'язане зі специфікою функціональних типів особистості.

Приступаючи до створення типології інтерпретаційного мислення, відштовхуємося від гіпотези про те, що представники одного і того ж самого виконавського стилю мають і спільні риси психотипів, і спільні ознаки власне процесу інтерпретаційного мислення, що проявляються у схожості номінальних акцентів.

Риторизований фортепіанно-виконавський стиль спирається на афектність як спосіб мислення, раціоналізований – на логічність, емоціоналізований – на почуттєвість, а сенсуалізований – на відверту чуттєвість, своєрідний «музичний еротизм», що яскраво проявляється у виконавстві К. Дебюссі. Виходячи з цього твердження, можна припустити, що в межах кожного фортепіанно-виконавського стилю в інтерпретаціях його представників в екстравертному або інтровертному вигляді локалізуються номінальні акценти *мислення, почуття, відчуття та інтуїції*.

До представників *риторизованого* фортепіанно-виконавського стилю ми віднесемо інтерпретації Ф. Бузоні, М. Юдіної, Г. Гульда, в яких три сторони музичного змісту мають рівномірно високий рівень прояву. Риторизований фортепіанно-виконавський стиль базується на втіленні афектності, безпосередньо пов'язаної з мовною інтонацією та пошуками виразних прийомів музичного інтонування. Динаміка, темп, характер руху, принципи мелодичної та ритмічної орнаменталізації, специфіка артикуляції виступають у ньому визначальними.

Пристрасний і неприборканий темперамент Марії Юдіної безпосередньо проявляється в її інтерпретаційному мисленні. В інтерпретаціях російської

піаністки на перший план висувається крайня форма почуття, що проявляється в яскравій афектності виконання. Аналіз її виконання фортепіанних сонат Бетховена свідчить про надання переваги уповільненим темпам, зосередження на проникливо-драматичному та наспівному началах. Головним засобом виразності для М.Юдіної стає темп, зокрема використання його крайніх станів. Це свідчить про те, що у процесі інформаційного метаболізму номінальний акцент припадає на почуття. Саме з його акцентуацією ми пов'язуємо вільне поводження виконавиці з авторським текстом, граничне тлумачення динамічних відтінків. Недарма новаторський підхід Юдіної до виконавської практики отримав визначення як «піанізм крайнощів». Проте ці крайнощі походить з бажання висловити адекватно зміст музики. Виконавське мистецтво М. Юдіної влучно охарактеризував Г. Коган, наголошуючи, що в її інтерпретаціях не залишалось місця невизначеності, салонній витонченості та сентиментальності. «Юдіна любила граничні темпи, грала повільні місця повільніше, швидкі – швидше звичайних...завжди йшла до кінця, доходила до межі; її гра завжди була владною, переконаною, рішучою... За строгістю ліній, монументальністю, масштабністю її трактувань відчувалася міць думки, величезне душевне напруження, що надавали її мистецтву духовну силу і значущість, які знали мало рівних собі на концертній естраді» [7, с. 429–432]. Водночас, інтерпретаційне мислення М. Юдіної володіло рисами відвертої епічності.

Номінальний акцент самої особистості М. Юдіної також припадає на почуття, а її тип ми відносимо до емоціонального екстравертного. Спогади сучасників змальовують нам образ М. Юдіної як особистості, що не сприймає напівтонів у соціальному житті, відвертої і безстрашної, відкритої до дискусії та діалогу. Демократизм її натури проявився і в демократичності її виконавства, що часто супроводжувалось усним спілкуванням зі слухачами, створенням коментарів до музики, що виконується. Вербальна діалогічність втілювалась і в діалогічності інтерпретаційного мислення. Водночас, ці властивості особистості свідчать про те, що важливою складовою інформаційного метаболізму в інтерпретаційному мисленні М. Юдіної відіграє і мисленнєва функція. На думку автора дослідження, вона є рівнозначною з почуттєвою. За спогадами сучасників, виконавиця завжди підкреслювала важливість змістовної сторони музичних творів, що і спонукало її до їх вербального тлумачення перед виконанням, декламуванню під час концертів віршів, образи яких видавались співзвучними музичним. Згодом такі коментарі переростали у доповіді та цикли лекцій. Таким чином, музична афектність інтерпретаційного мислення М. Юдіної базувалась на



раціональному ґрунті, що і дозволяє назвати її виконання «одухотвореною символікою» (вираз Б. Яворського).

Рівнозначне поєднання почуттєвої і мисленнєвої функції в інтерпретаційному мисленні М. Юдіної спонукає до постановки проблеми діалектики суб'єктивного та об'єктивного в інтерпретації. Цікавими видаються міркування самої піаністки, яка з усім притаманним їй інтерпретаційним новаторством часто порушує звичні уявлення про традиційні темпи, динаміку, артикуляцію. На думку самої виконавиці, помиляються ті, хто шукає суб'єктивізм в образному і символічному виконанні. «Про суб'єктивізм згадують, коли виконавець порушує «правила» – зазначає М. Юдіна в статті «Думки про музичне виконавство». – Проте ці удавані «порушення» підкорюються своїй найвищій логіці і в результаті складають струнку і строге художнє ціле. Виконавець, творець використовує одну з можливих ліній почуттєвого проникнення, що відповідають його тлумаченню життєвих явищ і подій» [18, с. 302]. Таким чином твориться «одухотворена символіка» інтерпретацій Юдіної.

На символічності суб'єктивної складової у творчості виконавиці наголошував П. Флоренський, сучасник і друг М. Юдіної. Взагалі, російський філософ-богослов у своїх працях відмічав особливу роль у досягненні правдивості, істинності в мистецтві саме суб'єктивності. Прояв у мистецтві істинної правди, життєвості філософ також, як і піаністка, бачив у відхиленні від «правил»: «Флоренський говорить про те, що «правильні» мистецькі творіння здаються холодними, неживими і менше всього пов'язаними із реальністю. «Правильність» зовсім не забезпечує життєвості творіння, а часто і суперечить їй. Уявна суб'єктивність мислення стверджує реальну множинність реальності, в той час як прагнення до єдино можливого «правильного» трактування є особливо мертвим, метафізичним» [18, с. 303]. На думку П. Флоренського, суб'єктивність інтерпретаційного мислення пов'язана з тим, що виконавець, як і митець, зображає не річ, а життя речі за своїм враженням від неї [17, с. 82]. Його ж сприймання визначається життєвим ставленням до дійсності. Богослов наголошує, що художнє бачення є досить складний психічний процес злиття психічних елементів. Цей процес «супроводжується психічним обертонами: на відтворюваному в дусі образі нарастають спогади, емоційні відгуки на внутрішній рух, і навкруги порошинок даного чуттєво кристалізується наявний психічний зміст особистості художника. Цей згусток виростає і має свій ритм – останнім і виражається відгук художника на зображувану ним дійсність» [17, с. 84]. Усі приведені міркування вкотре свідчать про домінуючу єдність мисленнєвої і почуттєвої функцій у процесі інтерпретаційного мислення М. Юдіної. Тому

перший тип інтерпретаційного мислення у цієї представниці риторизованого фортепіанно-виконавського стилю ми визначаємо як *емоціонально-логічний екстравертного спрямування*.

Інтерпретаційне мислення іншого представника риторизованого фортепіанно-виконавського стилю – Глена Гульда – багато в чому є подібним до мислення М. Юдіної. Проте, на нашу думку, сам психотип митця тяжіє до інтровертності, адже для нього здебільшого суб'єкт, тобто він сам в інтерпретації певного музичного твору, набуває найвищої цінності. Своєрідний піанізм канадського музиканта базується на сплаві багатьох, зокрема класичних і романтичних, традицій. Г. Коган характеризує інтерпретацію Гульда як сповнену напруженою думкою і волею, вражаючи рельєфною за ритмом, фразуванням і динамічним співвідношенням [7]. Дослідник вважає її виразність підкреслено експресивною і, водночас, аскетичною. Вражає «зосередженість, з якою піаніст «відсторонюється» від оточуючого, заглиблюється в музику, енергія, з якою він виражає і «нав'язує» аудиторії свої виконавські наміри. Наміри ці дещо, можливо, і дискусійні; проте не можна не віддати належне імпонуючій переконливості виконавця, не можна не захоплюватися впевненістю, ясністю, визначеністю їх втілення, точною і бездоганною піаністичною майстерністю – такою рівною звуковою лінією (особливо в піано і піаніссімо), такими чіткими пасажами, такою мережною, наскрізь «проглядаємою» поліфонією» [5, с.222]. Екстравагантність і норавливість його характеру була спричинена іншими, ніж у М. Юдіної, факторами, що свідчать про особливе ставлення піаніста до самого себе як до митця.

Ми схильні віднести інтерпретаційне мислення Г. Гульда також до *емоціонально-логічного, проте інтровертного спрямування*. Рівнозначність почуттєвої і мисленнєвої функцій в інтерпретаційному мисленні виконавця очевидні. Логіка Г. Гульда спрямована на те, щоб виконання максимально наблизити до творчого акту. Саме тому експериментаторство і творче осмислення виконуваної музики стають керівними принципами в інтерпретаційному мисленні Г. Гульда. Імпровізаційний дух риторизованого фортепіанно-виконавського стилю виявився найбільш доречним для піаніста, чие вільне відношення до нотного тексту іноді настільки вражало, що він сам сприймався його творцем. Проте, іноді творчий потенціал особистості суперечив самому характеру музики, що створювало ефект інтерпретаційної непереконливості. В такому випадку перемагало саме інтровертне спрямування інтерпретаційного мислення, в якому суб'єктивність художнього бачення домінувала.

Загалом, у результаті визначення основних принципів інтерпретаційного мислення Г. Гульда і М. Юдіної, можна прийти дійти до висновку, що представникам риторизованого фортепіанно-виконавського стилю найбільше відповідає *емоціонально-логічний тип інтерпретаційного мислення*, який полягає у домінантній рівнозначності почуттєвої та мисленнєвої функцій і призводить до виразної ефектності та «одухотвореної символіки» фортепіанного виконання.

Фортепіанні інтерпретації Г. Бюлова, М. Рубінштейна, Й. Гофмана, А. Корто, А. Шнабеля, Л. Оборіна, Е. Гілельса, А. Бенедетто Мікеланджелі належать до *раціоналізованого типу фортепіанно-виконавської інтерпретації*.

Ознакою цього виконавського стилю стає провідна роль емоції, яка часто проявляється через спів на фортепіано. Раціоналізований фортепіанно-виконавський стиль характеризується ясністю і дотриманням пропорційності, простотою і художньою доступністю. В його основі – логічне й послідовне інтерпретаційне мислення, прагнення гранично точно й адекватно втілити авторський задум. Всі виконавські «втручання» у текст представниками цього типу фортепіанної інтерпретації раціонально виважені і спрямовані на відтворення гармонічної врівноваженості складових музичної форми.

Більшість музичних критиків відносили інтерпретації Льва Оборіна до «класичного» («аполонічного») або «романтичного» типу. Вже з такого суперечливого визначення стає зрозумілим, що інтерпретації піаніста не вписуються у чітко окреслені рамки. Водночас, всі інші піаністи і критики відзначали гармонічність, оптимістичність та ясність інтерпретаційного мислення Оборіна. У Другому розділі, аналізуючи його виконання Третьої сонати Ф. Шопена, ми звертали увагу на керівну роль принципів раціоналізму та інтелектуально-філософського підходу до тлумачення авторського тексту та прагнення до об'єктивізму. Кантілена, ліричність, простота, задушевність, спілкувальність – об'єктивні властивості інтерпретацій Оборіна, які дозволяють віднести їх до раціоналізованого типу.

Одна з особливостей інтерпретаційного мислення Л. Оборіна полягає в умінні раціонально поєднати протилежні начала. Інтерпретаційне мислення Оборіна було позбавлене перебільшення в усьому: «пом'якшеність не переходила у розслабленість або чутливість, емоційний підйом – в екстаз; ретельне зовнішнє оздоблення не призводило до прикрашальності, а чудова техніка була вільною від віртуозних надлишків» [там саме]. Струнке відчуття форми, уміння передати процесуальність розвитку дозволяли піаністу вибудовувати чітку архітектоніку музичних інтерпретацій. Всі ці якості свідчать про номінальну акцентуацію

мисленнєвої функції в інтерпретаціях Оборіна, а сам тип його інтерпретаційного мислення визначаємо як *логіко-почуттєвий екстравертного спрямування*.

Логічний тип інтерпретаційного мислення притаманний і виконавським інтерпретаціям Еміля Гілельса, якого Г. Ципін відносить до вольового типу виконавців. У результаті аналізу виконання піаністом зразків великих форм Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Ліста, Й. Брамса, П. Чайковського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, П. Чайковського та ін. можна цілковито погодитись з твердженням Я. Мільштейна про те, що інтерпретаційному мисленню Гілельса притаманні «мужність і вольова напруженість гри. Виконанню його абсолютно чужими є сентиментальність, манірність, зніженість. Мужність підкорює у Гілельса не лише у місцях підйому, але й у похмурих, меланхолійних епізодах, завжди у нього дещо суворих і підкреслено стриманих. Художнє мислення Гілельса не знає екзальтації та надмірності. У всьому відчувається надлишок здорової енергії, що природно витікає з його натури... Це мистецтво реалістичне, життєстверджувальне, мистецтво крупного плану, енергійних ліній і кольорів» [цит. за 5]. Слід також відмітити надзвичайну простоту та ясність його виконавських концепцій, що ще раз засвідчує належність інтерпретаційного мислення Гілельса до *логічного типу екстравертного спрямування*. Вказаний вольовий аспект мислення виконавства Гілельса надає його інтерпретаціям рис монументальної величі.

На відміну від Л. Оборіна, Е. Гілельс як представник раціоналізованого фортепіанно-виконавського стилю та інтерпретаційного мислення логічного типу на першій стадії роботи над музичним твором надає перевагу опорі на реальне звучання музики. Саме тому знайомство з нотним текстом Е. Гілельс розпочинав з безпосереднього його програвання. «Спочатку я стараюсь грати, як можу, але у справжньому темпі. Можливо це є шкідливим, але я все ж стараюсь це зробити. Я охоплюю всю річ цілком, хочу ніби надягнути на неї обруч... Дуже важливо відчути всю річ в цілому. Якщо я відчуваю річ в цілому, тоді я можу щось робити і з окремими уривками. Є ще такі речі, які я не можу відчути в цілому; тоді я не можу вчити й окремі уривки» [цит. за 1, с. 22]. Таким чином і Е. Гілельс у процесі інтерпретаційного мислення спирається на раціональне, логічне осмислення нотного тексту. Висловлене нами підкреслює і дослідження Л. Баренбойма [1], у результаті якого він робить висновки, що підтверджують належність інтерпретаційного мислення піаніста до *логічного типу екстравертного спрямування*.

По-перше, дослідник наголошує на цілісності відчуття музичної форми, яка досягається найрізноманітнішими доцільними у кожному конкретному

випадку засобами (інтенсивністю висловлювання, диригентським укрупненням метричних ланок, темпоритмом, збереженням накопиченої енергії, гальмуванням і затримкою у розвитку матеріалу, майстерним розподіленням у музичних структурах різної тривалості різного рівня кульмінаційних крапок тощо).

По-друге, Л. Баренбойм вказує на особливе благородне почуття мірі і стрункості : «думка упорядковує силу почуттів, захопленість і пристрасність не виходять з-під контролю розуму, могутній темперамент стримується могутньою волею. Усюди панує гармонія – між стихійним і свідомим, між об'єктивним і суб'єктивним, між задумом та його піаністичним втіленням» [цит. за 1, с. 163]. Завдяки гармонійному поєднанню протилежностей в інтерпретаціях Е. Гілельса створюють рельєфні музичні характеристики.

По-третє, для всіх інтерпретацій Е. Гілельса характерні ясність задуму, чіткість, простота і закінченість. Ці якості Г. Нейгауз називає правдивістю виконання, характеризуючи творчість піаніста як таку, що ґрунтується на справжній художній базі. Далі піаніст-педагог зауважує, що «розумно продуманої, глибоко відчутної основи виконання не замінить жодна «надчуттєвість»» [11, с. 162]. Г. Нейгауз наголошує, також, у першу чергу, на тому, що Е. Гілельс здатний проникнути у саму суть змісту музики. Таким чином він вказує на уомінальну акцентуацію мисленнєвої функції в його інтерпретаціях. Проте, він зауважує, що «змістовна сторона музики не може бути розкритою без таких якостей, як темперамент, воля, пристрасність, тонкість слуху і почуття, цільність концепції, нарешті, без віртуозності в її самому широкому і повному розумінні» [11, с. 265].

У творчості С. Ріхтера раціоналізований тип фортепіанної інтерпретації виступає у вигляді *об'єктивно-споглядального підвиду*. Піаніст ніби зовсім відмовляється від ролі співавтора композитора, всі свої зусилля спрямовуючи на певне «відсторонення» у своєму раціоналізованому та інтелектуалізованому підході до виконавської інтерпретації. Таке виконавство Г. Ципін відносить до інтелектуального типу, якому не притаманна непередбачуваність, а на перший план виступають організованість, стриманість та закритість. В інтерпретаційному мисленні С. Ріхтера, на нашу думку, виступає один важливий чинник, який скеровує його в певне русло. Мова йде про виховну спрямованість виконавства піаніста. Для Ріхтера творча діяльність інтерпретатора, в першу чергу, виконує не стільки естетичну, скільки етичну функцію, а сам виконавець на сцені стає педагогом і в своїй співтворчості ніби повністю розчиняється у волі автора. Етичне начало виступало керівним і у життєвих принципах піаніста, який відзначався надзвичайною вимогливістю до самого себе, іноді

навіть безкомпромісністю у пошуках істини. Етичне і логічне у виконавстві Ріхтера, помножене на блискучу техніку зробило його універсальним митцем. «Йому допомагає і аналітичний розум, що мислить логічно струнко і ясно, і безмежні технічні можливості, і відомі лише йому секрети звуковидобування, і всебічна освіченість, ... і безпомилковий смак, і безодня фантазії. Йому є близькою і зрозумілою культура різних людських цивілізацій, від володіє відчуттям, що дозволяє вловити пульс часу, причому не лише своєї епохи. Йому підкоряються усі стилі – класика, романтика, сучасна музика» [3]. Як стверджує В. Дельсон «сила інтерпретаторського мислення Ріхтера обумовлена, перш за все, його надзвичайною здібністю до узагальнення, цілісності вираження. Звідси і його здатністю до передачі єдиного цілого великих циклічних форм, тобто, врешті решт, монументальність виконання» [6, с. 165].

Інтерпретаційна свобода С. Ріхтера базується на його розвинутому аналітичному і синтетичному мисленні, його здатності до абстрактного і конкретного мислення. На етапі підготовки та засвоєння музичного матеріалу піаніст використовує дедуктивні та індуктивні методи пізнання, а в момент представлення музики слухачу – повністю віддається своїй артистичній свободі, яка знаходиться під постійним контролем інтелектуального мислення.

Сутність інтерпретаційного мислення С. Ріхтера влучно висловив Яків Зак після одного з його концертів, а занотував його думку педагог піаніста Генріх Нейгауз: «Є на світі музика первозданна, піднесена і чиста, проста і ясна, як природа; прийшли люди і стали її розмальовувати, писати на ній усілякі узорі, натягати на неї різні маски і плаття, всіляко спотворювати її зміст. Та ось з'явився Святослав і ніби одним порухом руки зняв з неї усі ці нарости, і музика знову стала ясною, простою і чистою...» [11, с. 190]. Підґрунтя такого мислення складає особливий інтелектуалізм піаніста, його майже енциклопедичні знання та інтереси. Саме це спричинило достоїнство художнього спрямування С. Ріхтера, яке Г. Нейгауз вбачає «в його класичності та об'єктивності, у відсутності будь-яких деталей естетичного, емоційного або технічного порядку, які б могли загрожувати цілісності музичного образу» [там саме]. Своєрідна простота інтерпретаційного мислення С. Ріхтера, що природно витікає з ясності музичної мови, поєднується широтою кругозору і смаку піаніста, який здатний був виконувати «буквально всю музичну літературу – від її витоків до наших днів» [11, с. 190].

Створені піаністом музичні образи позбавлені випадкових сторонніх елементів і подаються з усією простотою та ясністю, а постать

інтерпретатора виявляється ніби відстороненою від власного бачення музики. Таким чином, виконавство С. Ріхтера також демонструє *логіко-почуттєвий тип інтерпретаційного мислення, проте, інтровертного спрямування*. У випадку російського піаніста це не є самозаглибленням у власне «я», а його ототожнення з «я» автора, переживання авторського задуму у самому собі як глибоко власного.

Незважаючи на несхожість темпераментів і характерів, виконавських підходів до музичних творів, в інтерпретаційному мисленні Артуро Бенедетті Мікеланджелі і Святослава Ріхтера можна віднайти риси типологічної подібності. Недарма Г. Ципін й італійського виконавця визначає як піаніста інтелектуального типу. Повага до автора – ключ до розуміння інтерпретаційного мислення піаніста. Ретельно вивіреним виконавським задумом, який полягає в адекватному донесенні змісту музики, ніби позбавляє інтерпретації А. Бенедетті Мікеланджелі духу імпровізаційності та несподіваності, спонтанності та стихійності. Слухач відчуває, що музика не твориться під руками піаніста, а є вже бездоганно вивіреною логічною конструкцією, що причаровує стрункністю архітектоніки. За влучним висловленням Г. Нейгауза, Бенедетті Мікеланджелі «ніколи не виконує себе, він виконує автора, і як виконує!...Так грати може лише виконавець, до глибини опанувавши розумом і серцем закони музики і мистецтва» [11, с. 295]. Виконавська інтерпретація італійського піаніста стає актом відкритого музичного мислення, за яким спостерігає слухач.

Більшість музичних критиків, характеризуючи виконавство А. Бенедетті Мікеланджелі і створені ним «логічні конструкції», використовували термін «досконалість» – «досконалість, яка не припускає жодної випадковості, коливань хвилини, ніяких відхилень від одного разу визнаного ним, встановленого ним і напрацьованого велетенською подвижницькою працею ідеалу виконання. Досконалість, гармонія в усьому – у загальній концепції твору, у техніці, у звуці, у найменшій деталі як і в цілому» [11, с. 294].

Усе вище сказане свідчить про те, що *логіко-почуттєвий тип інтерпретаційного мислення інтровертного спрямування* притаманний і виконавському мистецтву Артуро Бенедетті Мікеланджелі

Виконавську манеру С. Рахманінова, Г. Нейгауза, С. Нейгауза, Д. Мацуєва відносимо до *емоціоналізованого фортепіанно-виконавського стилю* в якому на перший план висувається стихійне начало, експресивність, підвищена емоційна виразність, новий підйом виражальності і зображальності. «Укрупнення» техніки, фрескова манера, оркестрово-кolorистичне розуміння фортепіанного тембру спрямовані на об'єктивно-артистичний спосіб представлення музики. Емоціоналізовані фортепіанно-

виконавський стиль володіє рисами відвертої комунікативності. Тому вже апріорі можна говорити про яскраве екстравертне спрямування інтерпретаційного мислення представників цього фортепіанно-виконавського стилю.

Одним із найяскравіших представників так званого романтичного виконавства ХХ ст. був Генріх Нейгауз. Екстравертна спрямованість психотипу піаніста зробила його відкритим до усього нового в музичному мистецтві. Відверта емоційність його виконання, особливо вражаюча в інтерпретаціях романтичної музики. Прикладом може слугувати виконання Г. Нейгаузом творів Шопена, Шуберта, Шумана, Ліста, Скрябіна. Так, в інтерпретації Фортепіанного концерту О. Скрябіна відчувається суворо вивірена емоційність, що стала наслідком великої раціональної роботи з нотним текстом. За слушним зауваженням В. Дельсона, «виконавська концепція цього концертного циклу в цілому – велике наростання від романтично-схвильованої, то ніжної, то патетичної лірики першої частини до енергійно-вольового, активного натхнення фіналу. Нейгауз підкреслював найважливішу відмінність першої частини концерту – специфічну ліричність її головної партії; але, у той самий час і те, що ця лірика була ніби загострена елементами незадоволеності. Окрім того, Нейгаузу вдалося досить випукло розкрити багатогранність першої частини концерту – тісне переплетіння в ній елементів камерно-інтимних і напружено-драматичних. Саме максимальне розкриття напруженості всередині ліричної основи є найбільш важливою особливістю її трактовки піаністом» [6, с. 137]. В характеристиці інтерпретації першої частини концерту В. Дельсон наголошує не тому, що ми називаємо номінальною акцентуацією емоціональної функції у виконавському мисленні піаніста. Це дозволяє дати визначення типу інтерпретаційного мислення, представленому у виконавстві Г. Нейгауза, як *почуттєвого (емоціонального) з екстравертним спрямуванням*. Такий тип відчутний вже у самому підході піаніста до виконання музичного твору. Він розрізняв домашнє і публічне виконання: «Коли я граю вдома, я можу поводити себе «непристойно», іноді занадто похвилюватись, можу навіть поплакати...не від своєї гри, звичайно, а від музики. На естраді я, зрозуміло, не стану цього робити. Вдома іноді так захопишся, що все забудеш, а іноді, навпаки, граєш, щоб вчити, вивчати...» [цит. за 14, с. 67]. Г. Нейгауз сам наголошував і на ролі почуття у створенні художнього образу, що є кінцевим результатом інтерпретаційного мислення: «Я весь час говорю зараз про одну сторону роботи над річчю, проте є інша сторона – це вже не стільки роботи, скільки *переживання* (курсив наш) твору: іноді абсолютно довільно виникають найдивніші асоціації, дуже мало виправдані...Цілий світ якихось



асоціацій – поетичних, художніх, життєвих, пов'язаних з твором. Іноді бувають такі дивні асоціації, які навіть не опишеш точно...» [там саме].

*Сенсуалізований* фортепіанно-виконавський стиль, біля витоків якого стояв піанізм Ф. Шопена, прагне до колористичного тлумачення інструменту. Найяскравіше він проявився в інтерпретаціях К. Дебюссі, в яких сенсуалізований стиль оформлюється у своєрідний *медитативний, гіпнозуючий підвид*. Яскраві тенденції сенсуалізованого стилю відчутні в інтерпретаціях В. Софроніцького і В. Горовця. Звичайно, кропітка робота над звуковидобуванням є основою загальної виконавської музикальності і будь-якого фортепіанно-виконавського стилю, але особливе відчуття сенсорики, притаманне цим виконавцям, дозволяє говорити про значні тенденції сенсуалізованого стилю в їх творчості. Виконавство В. Софроніцького і В. Горовця можна назвати своєрідним *чуттєвим, салонним підвидом* сенсуалізованого фортепіанно-виконавського стилю.

У відображенні музичного змісту у сенсуалізованому фортепіанно-виконавському стилі на перше місце висувається поетично витончена зображальність. Виконавська чуттєвість базується на камерності, вишуканості і філігранності у поєднанні з феноменальним артистизмом. Замість класико-романтичного співу на фортепіано імпресіонізм з'являється фортепіанний живопис, а специфічною формою відображення емоції в музиці стає чуттєвість. В інтерпретаційному мисленні представників сенсуалізованого фортепіанно-виконавського стилю номінальної акцентуації набуває функція відчуття як встановлення того, що дещо існує. Водночас, не рівнозначною, але дуже важливою стає і функція інтуїції як припущення, звідки це дещо з'явилося і куди воно прямує. Номінальна акцентуація сенсорної функції призводить до великого рівня індивідуалізації виконавства, суб'єктивності музичної інтерпретації. Виконавець цілковито зосереджується на собі у музичному творі, що спричинює інтровертивне спрямування його творчості.

Яскравим прикладом такого інтерпретаційного мислення стала творчість Володимира Софроніцького, що характеризується високим рівнем суб'єктивності та індивідуалізації музичного образу у процесі його виконавства. Характеризуючи інтерпретації Софроніцького, Г. Нейгауз відносить його до митців, що володіють даром своєрідної «імпровізації» (слово використано як синонім натхненню, постійної мінливості у залежності від конкретної виконавської ситуації). «У таких митців, – зауважує Нейгауз, – природно, бувають підйоми і падіння, вони не такі «рівні», як митці «стандартизованого» типу. Проте, якщо у перших на місце натхнення іноді приходять деяка прострація, то у других високий стандарт іноді переходить у

звичайнісінький штамп. У Софронницького ніколи не буває штампу» [11, с. 154]. Відсутність штампу призводить до того, що «як не можна двічі вступити в одну ту саму річку, так двічі неможливо почути від Софронницького один і той самий твір» [11, с. 154]. У відсутності штампів та індивідуальному підході відповідно до конкретної виконавської ситуації полягає свідомий принцип В. Софронницького. Загалом, можна прийти до висновку про те, що інтерпретаційне мислення В. Софронницького належить до *сенсорно-відчуттєвого типу інтровертного спрямування*.

Подібним є й інтерпретаційне мислення Володимира Горовіца. Як і виконавство Софронницького, творчість Горовіца характеризується умінням створювати яскраві музичні образи і витонченою віртуозністю. Навіть репертуарні смаки цих піаністів є подібними: при великій різноманітності репертуару найбільшу увагу Горовіц приділяв музиці романтиків (Шуберта, Шопена, Шумана, Брамса, Ліста, Рахманінова, Чайковського, Скрябіна). Зрілий період творчості піаніста засвідчує, що і в його інтерпретаціях ніколи не буває штампів і повторів. Як і В. Софронницький, Горовіц заставляє слухача бути свідком процесу його інтерпретаційного мислення, під час якого щоразу народжувався новий музичний образ. Проте, к самій творчій постаті американського виконавця можна віднайти риси екстравертного спрямування, а його інтерпретації мають риси активної комунікативності. Усе сказане дозволяє інтерпретаційне мислення і цього піаніста віднести до *сенсорно-відчуттєвого типу, проте, екстравертного спрямування*.

На основі аналізу особливостей інтерпретаційного мислення представників риторизованого, раціоналізованого, емоціоналізованого та сенсуалізованого виконавських стилів, застосовуючи систематику К. Юнга та А. Аугустінавічуте, можна прийти до висновку про відповідність кожному з цих стилів номінальної акцентуації певної функції – мислення, почуття, відчуття та інтуїції. *Чотирьом музично-виконавським стилям відповідають і чотири загальні типи музично-інтерпретаційного мислення – емоціонально-логічний, логіко-почуттєвий (мисленнєво-емоційний), почуттєво-інтуїтивний та сенсорно-відчуттєвий*. В залежності від специфіки психотипу виконавця ці типи *можуть бути екстравертного та інтровертного спрямування*. Водночас, визначення типів музично-інтерпретаційного мислення є актом досить умовним, адже самі процеси мислення протікають з граничною мірою індивідуалізованості. Тому можемо типізувати інтерпретаційне мислення лише за його кінцевим результатом – виконаним музичним твором, в інтерпретації якого можна виділити, яка з чотирьох функцій виступає у мисленні музиканта провідною.

У представників риторизованого фортепіанно-виконавського стилю на першому плані – рівнозначна активність функцій емоції та мислення, якій відповідає *емоціонально-логічний тип інтерпретаційного мислення з рівнозначністю емоційно-почуттєвої ірраціональної та мисленнєвої раціонально-логічної функцій*. В залежності від особистісних рис виконавців, цей інтерпретаційний тип може бути як екстравертного (М. Юдіна), так і інтровертного (Г. Гульд) спрямування.

Раціоналізований фортепіанно-виконавський стиль спирається на сувору логічність усвідомленого інтерпретаційного мислення, вихідним стимулом якого є прагнення гранично точно й адекватно втілити авторський задум. Тому й тип інтерпретаційного мислення ми визначили як *переважно логічний – логіко-почуттєвий*. Йому притаманні увага до організаційних параметрів музичної форми, почуття міри і стрункості композиції, ясність задуму, чіткість, простота і завершеність. Логіко-почуттєвий тип інтерпретаційного мислення також може бути екстравертного (Л. Оборін, Е. Гілельс, А. Корто) та інтровертного (С. Ріхтер, А.Б. Мікеланджелі) спрямування. При номінальній акцентуації логічної функції в інтерпретаційному мисленні представників цього типу велику роль відіграють емоціональна (проте вона не стає рівнозначною з мисленнєвою) та інтуїтивна функції.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн / Л.А. Баренбойм. – Л.: Музгиз, 1957 - 413 с.
2. Башкиров Д. Безграничность ощущения музыки. – Режим доступа : <http://www.sviatoslavrichter.ru/articles.php?show=42>. – Назва з екрану.
3. Бохонов Ю. «...Образ мира в звуке явленный...». – Режим доступа [HTTP://WWW.SVIATOSLAVRICHTER.RU/ARTICLES.PHP?SHOW=36](http://www.sviatoslavrichter.ru/articles.php?show=36). – НАЗВА З ЕКРАНУ
4. Горностаева В. Интерпретируя романтиков / В. Горностаева // Советская музыка. – 1974. – № 7. – С. 63 - 66
5. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты: [сб. крат. биограф.] / Л. Григорьев, Я. Платек. – М.: Сов. композитор, 1990. – 463 с.
6. Дельсон, В. Святослав Рихтер / В. Дельсон. – М.: Музыка. 1961. – 243 с.
7. Коган Г. Вопросы пианизма / Г. Коган. – М.: Советский композитор, 1968. – 491 с.
8. Кулова Е. Черты современности в исполнительском творчестве Л. Н. Оборина / Е. Кулова // Музыкальное исполнительство и современность: [сб. статей / сост. М.А. Смирнов]. – М.: Музыка, 1988. – Вып. 1. – С. 271 - 301.
9. Малинковская А. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования: [учеб. пос. для студентов вузов] / А. Малинковская. – М.: ВЛАДОС, 2005. – 381 с.

10. Мильштейн Я. Генрих Нейгауз / Я.И. Мильштейн // Г. Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. – С. 273 - 318
11. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога / Г.Г. Нейгауз. – М.: Музыка, 1988. – 240 с.
12. Психология музыкальной деятельности: теория и практика: [ учеб. пос./ ред. Г.М. Цыпина]. – М., Академия, 2003. - 368 с.
13. Рабинович Д. Исполнитель и стиль: [избр. ст. : [в 2 вып.] / Д.А. Рабинович. – М. : Советский композитор, 1981. – Вып. 2 : Критико-публицистические этюды. – 229 с.
14. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением / С. Савшинский. – М.: Классика-XXI, 2004. – 192 с.
15. Скорбященская О. Гульдманство как миф / О. Скорбященская // АудиоМагазин. – 2000. – №3 (32). – С. 89 - 92.
16. Торопова А. Homo-musikus в зеркале музыкально-психологической и музыкально-педагогической антропологии.: [монография] / А.В. Торопова – М.: Граф-Пресс. – 288 с.
17. Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П.А. Флоренский священник // Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / П.А. Флоренский – М.: Мысль, 2000. – С. 79 – 421.
18. Юдина М. Статьи, воспоминания, материалы / М.В. Юдина. – М.: Советский композитор, 1978. – 416 с.
19. Юнг К. Психологические типы / К.Г. Юнг [пер. София Лорие (под ред. В. Зеленского)] . – Спб.: Азбука, 2001. – 452 с.