

УДК 78.082.2(470)

Романова А. В.

Національна музична академія України
ім. П. І. Чайковського

ПРИНЦИПИ ІМПРОВІЗАЦІЙНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ ВИКОНАВСЬКОГО ПРОЦЕСУ В РОМАНТИЧНОМУ РЕПЕРТУАРІ (НА ПРИКЛАДІ МУЗИКИ ШУМАНА ТА СКРЯБІНА)

Романова А. В. Принципи імпровізаційної організації виконавського процесу в романтичному репертуарі (на прикладі музики Шумана та Скрябіна). Проаналізовано різні аспекти проблеми виконання музики романтичного напрямлення в сучасних умовах. Розглядається творчість Шумана та Скрябіна як кульмінація імпровізаційності у музиці романтизму. Романтична традиція належить культурі, світовідчуття якої не тільки відмінне від сучасного, але й орієнтоване порівняно з ним на зовсім інший статус людини в світі і в мистецтві. Це подекуди призводить до невідповідності ціннісних установок виконавця установкам композитора. Такий дисбаланс пояснюється не лише розривом історичної традиції, але й причинами глобального культурно-соціального плану. Пропонуються методи психологічної організації виконавського процесу, що синтезують імпровізаційний тип інтонування з точною організацією мислення, яка необхідна в сучасному естетичному контексті.

Ключові слова: імпровізаційний, натхнення, романтизм, увага, уява.

Романова А. В. Принципы импровизационной организации исполнительного процесса в романтическом репертуаре (на примере музыки Шумана и Скрябина). Проанализированы различные аспекты проблемы исполнения музыки романтического направления в современных условиях. Рассматривается творчество Шумана и Скрябина как кульминация импровизационности в музыке романтизма. Романтическая традиция принадлежит культуре, мироощущение которой не только отлично от современного, но и ориентировано по сравнению с ним на совершенно иной статус человека в мире и в искусстве. Это порой приводит к несоответствию ценностных установок исполнителя установкам композитора. Такой дисбаланс объясняется не только разрывом исторической традиции, но и причинами глобального культурно-социального плана. Предлагаются методы психологической организации исполнительного процесса, синтезирующие импровизационный тип интонирования с точной организацией мышления, необходимой в современном эстетическом контексте.

Ключевые слова: вдохновение, внимание, воображение, импровизационный, романтизм.

Romanova A. Improvisational organization principles of performing process in romantic repertoire (by giving an example of Schumann's and Scriabin's music). Different aspects of romantic direction music performing problem under present-day conditions are analyzed. Schumann's and Scriabin's creative work is scrutinized as culmination of improvisation in music of Romanticism. The romantic tradition belongs to the culture with world-view, which not only differs from the contemporary one, but, in comparison with it, is oriented to a completely different status of person in the world and in art. This occasionally leads to discrepancy between performer's and composer's value orientation. Such a discrepancy can be explained not only by a break with the historical traditions, but by reasons of global cultural and social kind. Psychological organization methods of performing process are suggested, which synthesize the improvisational type of intoning with the precise mental organization, required in modern aesthetic context.

Keywords: inspiration, attention, imagination, improvisational, romanticism.

Постановка проблеми. Фортепіанне виконавство останніх десятиліть характеризується якісною зміною ціннісних пріоритетів, що дає можливість говорити про новий етап розвитку цього мистецтва в наші дні. У репертуарній сфері має місце парадокс, який можна назвати «атиповою інерцією сприйняття»: репертуар сучасних виконавців ґрунтується значною мірою на матеріалі, створеному в межах класико-романтичної традиції та її відгомнів, тобто створених приблизно до 1950 року (умовний кордон), коли як «звичайна» інерція освоєння нової музики в період 1800–1950 рр. становила приблизно 15–30 років. Інтерес до музики, створеної в рамках нових, авангардних традицій, при всій її значущості, має скоріше характер окремого культурного явища, ніж загальної закономірності. Така музика присутня у фортепіанному виконавстві (взятому в масштабі основних його тенденцій) скоріше в окремих випадках, ніж повсюдно; чим менше спільного з класико-романтичними традиціями має твір, тим рідше він зустрічається у фортепіанному репертуарі.

Іншими словами, має місце певне гальмування природного процесу освоєння нового музичного матеріалу, яке призвело до посилення інерції сприйняття з 15–30 років — до 60–100 років. Умовний кордон цієї інерції — класико-романтична традиція — і нині складає основу фортепіанного виконавства.

Не вдаючись у причини цього явища, що вимагають поглибленого культурного, соціального і філософського аналізу, відзначимо, що основа репертуару сучасного сольного виконавства — класико-романтична традиція — належить епохам, світовідчуття яких не тільки відмінне від сучасного, але й орієнтоване порівняно з ним на зовсім інший статус людини у світі і в мистецтві.

Це часто призводить до ефекту невідповідності ціннісних установок виконавця установкам композитора. Такий дисбаланс пояснюється не лише розривом історичної традиції, але й причинами глобального культурно-соціального плану. Специфіку сучасного фортепіанного виконавства визначають дві основні особливості музичного життя другої половини ХХ — початку ХХІ століття:

- роль звукозапису, що кількісно переважає над такою формою музичного життя, як концерт, та майже витіснив домашнє музикування і читання з листа;
- роль конкурсів в ряду інших виконавських заходів, що визначає репертуарну стратегію середньостатистичного виконавця-конкурсанта і привносить в неї поверховий «універсалізм».

Ці особливості призводять до своєрідної виконавської стандартизації — зростаючого усереднення художніх критеріїв, — а також до абсолютизації критеріїв точності і стабільності. Останні в конкретному інтерпретаційно-стильовому контексті розуміються уніфіковано, утворюючи певну комплексну психологічну установку сучасного піаніста-виконавця, «універсальну» для всіх стилів фортепіанної спадщини. Парадокс полягає в тому, що основа репертуару такого виконавця — музика ХІХ століття — за своєю естетичною специфікою протилежна подібному «універсалізму», адже мистецтво романтизму, що становить певне умовне «ядро» сучасного сольного репертуару, принципово індивідуальне, імпровізаційне та персоналістичне.

Наше звернення до творчості Р. Шумана та О. Скрибіна не випадкове. Їхня музика, незважаючи на відмінності (в рамках спільної естетичної парадигми), дозволяє «наочно» висвітлити дану проблему, бо спадщина цих композиторів в силу деяких особливостей, зазначених далі, трактується автором дослідження як певна кульмінація особистісно-імпровізаційного начала в музиці європейського романтизму.

Зв'язок із науковими та практичними завданнями. Дане дослідження виконувалося згідно з планами науково-дослідної роботи Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (17.00.03) та відповідає темі № 26 «Музичне виконавство: історія та теорія» перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Дослідження проведено в тісному взаємозв'язку з виконавською та педагогічною практикою автора.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У розвитку психології фортепіанного виконавства з часів Шумана і до наших днів простежуються дві тенденції. З одного боку, це — процес поступового зближення художнього образу та виконавських засобів його втілення (від методів механістичного тренування техніки в ХІХ столітті [1: 167] до подальшого «фізіологічного» напрямку в фортепіанній педагогіці, і потім до психотехнічних шкіл [13: 38–66], і нарешті — до системи К. Станіслав-

ського та Л. Баренбойма [2: 3–61] і поглядів Г. Нейгауза). Інша суттєва тенденція полягає в посиленні ролі психологічної організації виконавського процесу, а також фактора його цілісності. Ця тенденція може бути обґрунтована репертуарними накопиченнями та відкриттями в області психології виконавства (зокрема, в таких її галузях, як психологія особистості та психологія музичних здібностей). Найбільш показові в цьому відношенні теорія особистісних типів К. Мартінсена [14: 63], теорія основного ритму Е. Уайтсайда [22] та «технологія натхнення» («підсвідоме через свідоме») К. Станіславського, адаптована Л. Баренбоймом для фортепіанного виконавства [2: 32].

Розглянемо тенденції розвитку цих двох основ фортепіанного виконавства в історичній перспективі виконавських традицій. Проблема стильової відповідності в виконавстві набуває все більшого значення пропорційно ствердженню в фортепіанному репертуарі нових композиторських імен. Звертає на себе увагу двоїстість постановки цієї проблеми як в спеціальних дослідженнях [1; 2; 4; 7; 9; 14; 15], так і у свідцтвах про творчі принципи видатних музикантів [13; 18]: з одного боку, проблема стилю розглядається, як правило, відокремлено від конкретних психологічних механізмів виконавської творчості; з іншого боку — стверджується необхідність обов'язкового орієнтування виконавця на стильові особливості твору. Іншими словами, стилю треба дотримуватися, але психологічний механізм цього дотримання залишається на совісті виконавця.

У цьому плані показово навести висловлювання Г. Нейгауза, що має до цієї проблеми непряме відношення, проте характерне своїм розумінням проблеми стилю: «Один розумний письменник сказав про письменників: “Удосконалити стиль — значить удосконалити думку” <...> Ось правильне розуміння техніки (“стилю”)!» [13: 15]. Тут характерне розуміння стилю як майстерності, тобто — певного прикладного фактору, який функціонує в рівній мірі при зверненні до будь-якої музики будь-якого стилю та епохи.

Метою даного дослідження є обґрунтування певних психологічних установок сучасного виконавця, актуальних для виконання даних стилів. Дана мета визначає *завдання* роботи:

- окреслити виконавську стратегію, оптимальну для інтерпретації романтичної музики в сучасних умовах;
- виявити компоненти практичного втілення такої стратегії;
- проаналізувати механізми психологічного тренінгу, необхідного для такої стратегії.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для визначення оптимальної установки, актуальної для інтерпретації музики Шумана і Скрибіна в сучасних умовах, пропонуємо виходити з традиційного розмежування виконавського процесу на зовнішні і внутрішні фактори.

Під терміном «зовнішні фактори» мається на увазі аспект виконавства, пов'язаний тим чи

іншим чином з композиторським стилем. Термін «внутрішні фактори» характеризує аспект виконавського процесу, що відноситься безпосередньо до особистості виконавця і охоплює всю область психології фортепіанного виконавства.

Що стосується такого найважливішого аспекту виконавської діяльності, як слухачька аудиторія, то він в системі зовнішніх і внутрішніх факторів займає проміжну позицію. Виконуючи, з одного боку, функцію зовнішньої обставини, цей фактор в той же час впливає на формування мислення виконавця, органічно вплітаючись у комунікативну систему «композитор–виконавець–слухач».

Однак, враховуючи специфіку сучасної аудиторії, для якої постійно зростає значення елементів розважальності [11: 33], орієнтування на цей компонент системи не завжди сприяє художній цінності виконання. Основний вектор виконавських пріоритетів має бути спрямований на композиторський стиль; область психології виконавської творчості, яка розглядає свідоме управління психофізичними ресурсами виконавця, має бути найважливішим підґрунтям для цієї установки.

Отже, характеризуючи тенденції розвитку стильових і психологічних установок у фортепіанному виконавстві, ми переходимо до розгляду питання про їх взаємодію. Ці дві сфери протягом усього зазначеного періоду співіснували паралельно — як дві різні галузі фортепіанного виконавства, що відповідають саме за «що» і «як». Питання про їх взаємопроникнення і взаємовплив, як правило, не ставилося: стильове «що» повинно було само собою визначити психологічне «як», а докладні методичні розробки, як правило, не стосувалися питань відповідності психологічних стратегій різним стилям.

Тим часом музика інших композиторів вимагає, крім інтонаційно-мистецької та технологічної відповідності, також і особливих психологічних стратегій, поза якими художні завдання виявляються нездійсненними. Чи не цією обставиною пояснюється схожість незмінно негативних реакцій Р. Шумана та О. Скребіна на будь-які прослухані ними виконання власних творів? Можна вказати на зворотний приклад: чи не пошук «універсальної» психологічної основи виконавського процесу, однаково «ефективної» в усіх стилях і художніх світоглядах, привів в 1960–1970-і роки до проблемної ситуації в виконавстві, названої Н. Драч «виконавським плюралізмом» [7] і окресленої Д. Рабиновичем в роботі «Виконавець та стиль» [15]? Показове в цьому відношенні інтерв'ю зі С. Ріхтером, яке відноситься до цього часу, де він протиставляє різні виконавські підходи до музики різних епох. На питання Я. Мільштейна «як Ви вважаєте, чому зараз рідко виконують музику романтиків?», Ріхтер відповів: «тому що це дуже важко! Її треба серцем грати» (фільм Гунара Пієсіса «Святослав Ріхтер», 1967). Тут формула «серцем грати» виступає вказівкою на необхідність певних психологічних установок в роботі над даним репертуаром.

Такі проблеми сучасного виконавства, як посилення впливу стереотипів (що особливо згубно відбивається на виконанні романтичної музики), помітне зниження тону артистичного переживання, комерціалізація виконавського мислення в цілому, його залежність від смаків публіки у виборі як репертуару, так і конкретних виконавських рішень, — всі ці проблеми є сигналом до пошуку шляхів відповідності та взаємовпливу внутрішніх і зовнішніх факторів виконавства — на противагу звичній моделі їх незалежного співіснування. Подібний пошук найбільш необхідний в музиці романтизму, оскільки, з одного боку, даний репертуар є основою сучасного виконавства, а з іншого боку — загальноприйняті психологічні установки парадоксально не відповідають стильовим вимогам цієї музики.

Наукова новизна даного дослідження продиктована нагальними проблемами сучасного виконавства, і полягає в обґрунтуванні необхідності не тільки зближення, а й гармонійного підпорядкування досягнень психології виконавської творчості та проблеми композиторського стилю.

Далі буде розглянуто прояви певних образно-стильових властивостей музики Р. Шумана і О. Скребіна у психофізичних механізмах виконавського процесу.

Звернемося до особливостей фортепіанного стилю Р. Шумана і О. Скребіна, що обумовлює специфіку управління психофізичними ресурсами виконавця. Багато стильових рис творчості цих композиторів, попри всю їх індивідуальну неповторність, мають загальне психологічне підґрунтя. Не випадково К. Зенкін у своїй книзі «Фортепіанна мініатюра та шляхи музичного романтизму» зазначає, що поєднання елементів ліричного посвячення та гри характерно для образного світу як Шумана [9: 83], так і Скребіна [9: 383].

Для музичного мислення Шумана і Скребіна найбільшою мірою характерні спонтанність та імпровізаційність як прояв особистісного волевиявлення. Ці особливості виражаються у багатьох рисах стилю (від формоутворення до специфіки деталей фортепіанного письма та фактурного мислення).

І. Барсова у дослідженні «Симфонії Г. Малера» визначає специфіку романтичного формоутворення: динаміку, становлення і процес як головні його чинники — на відміну від класичного типу, де визначальним фактором виступає фактор замкнутої архітектоніки цілого і пропорційної заданості кожного з його елементів. Таким чином, для романтичного формоутворення й музичного мислення в цілому характерний момент спонтанного розгортання, імпровізаційності [3: 38]. У фортепіанній музиці, що дає для даного типу мислення більше можливостей порівняно з симфонічною, ці принципи чи не найбільш яскраво втілювалися у творчості Шумана. У Скребіна, при всій класичності його структур, цей принцип втілювався на рівні фактури, якій завжди притаманна спонтанність імпровізаційного розгортання. Ця властивість є виразом основного постула-

ту романтичної естетики в цілому: творчість — вираз особистісного волевиявлення, а не відображення якоїсь об'єктивно заданої моделі світобудови, з її суворим розподілом і узгодженістю частин цілого, як це має місце в класицистській естетиці.

Д. Житомирський зазначає в якості головного принципу шуманівського музичного мислення так звану поємність, притаманну музичним формам Шумана, а також таку особливість мелодики, як зв'язність і протяжність безперервного мелодійного «поток». З цією стильовою рисою пов'язана особливого роду поліфонія. Сам композитор відзначав свою виняткову пристрасність до канонічного викладу: мелодія підхоплюється іншими паралельно виконуваними голосами. Ця особливість, з одного боку, сприяє образному насиченню всієї музичної тканини, і майже повній відсутності в ній нейтральних або проміжних моментів. З іншого боку, вона є необхідною умовою фактурної багатоплановості та психологічної індивідуалізації кожного з планів [8: 49–51].

Подібна ситуація наявна і в музиці О. Скрибіна. В підтвердження тому наведемо висловлювання В. Дельсона з монографії про Скрибіна: «шопенівські прийоми хвилеподібних наростань, з їх напруженою спрямованістю, Скрибін доводить до ступеня нервових екстатичних поривів, а типово шопенівські «мотиви-прагнення» то переосмислює, то збагачує у дусі польоту» [6: 164]. Показово виявляється схожість робіт Дельсона та Житомирського з їх оцінкою шуманівської і скрибінської імпровізаційності та поліфонії. Обидва дослідники акцентують увагу на фактурній та психологічній багатоплановості. Не менш істотно з погляду формування виконавського задуму є також проаналізоване Дельсоном переосмислення характерних для романтизму інтонацій «зітхань» і «стогонів», і зведення їх в ранг «інтонацій томління». Також важлива сприйнята від П. Чайковського динаміка наростання і спаду, що розвинулася в екстатичність. І нарешті, сам новий тип інтонування — короткі, стрімкі, активні мотиви (мотиви «протесту», «відваги», «ствердження») — всі ці фактори вказують на необхідність особливого виконавського підходу [6: 169–171].

А саме, вони припускають запозичення принципів театрального мистецтва, точніше того його різновиду, який К. Станіславський називав «театром переживання». Для «театру переживання» характерно зведення до мінімуму проявів статичності, а також орієнтація на фактор безпосереднього переживання. У виконавстві такий підхід передбачає акцент на імпровізаційності, а також специфічну організацію етапів роботи, що передують сценічному виступу. Метою подібної підготовки є досягнення на сцені стану, необхідного для виявлення всіх перерахованих особливостей музики Шумана і Скрибіна. Скрибін, як відомо, називав цей стан «екстазом», Шуман — «одкровенням». Такий стан передбачає застосування особливої «технології натхнення».

Розглянемо шляхи застосування психічних ресурсів виконавця, які, на нашу думку, забезпечують найбільш повне розкриття потенціалу виразності музики Шумана і Скрибіна.

У цьому відношенні найбільш продуктивним для музичного виконавства є принцип К. Станіславського «робота підсвідомого через свідоме», виражений тріадою психічних функцій: уява, увага, натхнення. Дія цього принципу, за теорією Л. Баренбойма, полягає в тому, що кожна з функцій здатна викликати інші дві, при цьому кожна з них може грати провідну роль [2: 31]. Однак, механізм взаємодоповнення цих функцій, на наш погляд, вимагає подальшої розробки з позицій репертуарної відповідності. Іншими словами, якщо за Баренбоймом основний «імпульс», що викликає до дії ту чи іншу функцію, має суб'єктивне походження і обумовлений специфікою психофізичного апарату виконавця [2: 36], то конкретний репертуар пред'являє до цієї проблеми свої об'єктивні вимоги.

Наша позиція полягає в тому, що в композиції, де переважає архітектонічна узгодженість, роль важеля, що запускає весь механізм виконавського процесу, належить увазі. Однак, якщо у творі домінує, як у Шумана і Скрибіна, принцип імпровізаційності, яка носить характер особистісного волевиявлення, то для виконавця це має бути сигналом до вибору в якості важеля запуску саме функції уяви. Це положення зовсім не означає недооцінки функції уваги в процесі підготовки сценічного виступу.

Схематично весь необхідний тут процес (від ранніх етапів підготовки і до естрадного виступу) можна охарактеризувати так: уява виступає ініціатором творчого пошуку протягом всієї стадії дозрівання виконавського задуму. Завдання уваги — в одночасному контролі над відповідністю результату і поставлених цілей, а також над співвідношенням у виконанні факторів спонтанності й архітектонічної стрункості. Увага також сприяє синтезу різних виконавських намірів, утворюючи комплекси дій, які умовно назвемо автоматизмами.

Якщо у виконанні має місце усвідомлений імпровізаційно-фантазійний підхід, то архітектонічний і синтезуючий компоненти уваги мають відповідну специфіку. Відносно архітектоніки можна сказати, що, оскільки увагу виконавця сконцентровано більше на суб'єктивно-іраціональних першопричинах тієї чи іншої композиційної організації, ніж на зовнішніх закономірностях будови форми, остільки в музиці Шумана і Скрибіна в порівнянні з іншим репертуаром, більшого значення набувають моменти спонтанності.

Що стосується специфіки синтезуючого компонента уваги, то вона полягає насамперед у мінімальному ступені заданості так званих автоматизмів. Це означає, що автоматизації підлягають лише механізми, що узгоджують різні дії. Сам же тонус висловлювання перебуває у стані постійного становлення і піддається тренуванню лише умовно.

Таким чином, на кінцевій стадії дозрівання виконавського задуму виникає необхідність

узгодження та управління всіма виконавськими намірами за допомогою так званих ключів або асоціацій, підпорядкованих уяві. За своєю структурою ці ключі більш стислі в порівнянні з вихідними імпульсами пошуку. Музика Шумана і Скрябіна, з усім властивим їй образно-програмним контекстом (історичним, літературним і філософським) дає в цьому відношенні безмежні можливості для уяви.

Підсумувати сказане можна наступною тезою: структура психічної діяльності виконавця: уява—увага—ключова асоціація — є найбільш відповідною стилістиці Шумана і Скрябіна.

Що стосується музичної пам'яті, то принципово важливим моментом для виконання музики Шумана і Скрябіна (яка вимагає особливої емоційної «присутності», і не терпить навіть мінімального самоусунення), є обсяг утримуваної в пам'яті інформації. Однаково неприйнятні для необхідного сценічного стану як перенасичення конкретними внутрішніми завданнями, так і їх недобір. Їх оптимальна кількість коригується найбільш ефективно в той період дозрівання виконавського задуму, який називають першими сценічними апробаціями. Критерієм для їх оптимізації слугує, з одного боку, обов'язкова присутність орієнтуючої основи дій, вираженої можливо більш конкретизованими установками. З іншого боку, основним об'єктом концентрації на сцені є не команда дії, а безпосередньо сам пафос висловлювання, здійснюваний на основі цієї команди. Тому кількість цих команд має формуватися з розрахунку на їх службову функцію, і не бути занадто великим, щоб уникнути агогічної роздробленості.

Узагальнимо сказане наступними **висновками**.

- 1) Для музичного мислення Шумана і Скрябіна характерні спонтанність і імпровізаційність як вираження особистісного волевиявлення.
- 2) Ці стильові особливості припускають запозичення принципів театрального мистецтва, а саме — того його різновиду, який Станіславський називав «театром переживання». У виконавстві такий підхід передбачає акцент на імпровізаційності.
- 3) Це, в свою чергу, говорить про те, що роль «важеля запуску» тріади «уява—увага—натхнення» повинна належати функції уяви.
- 4) У відношенні ж музичної пам'яті принципово важливим моментом є обсяг утримуваної в ній інформації. Однаково неприйнятні для необхідного сценічного стану як перенасичення конкретними внутрішніми завданнями, так і їх недобір.
- 5) Всі охарактеризовані компоненти психологічної установки виконання є необхідними для організації імпровізаційного ігрового процесу. У певному сенсі вони здатні компенсувати загальноприйняті в сучасній виконавській практиці пріоритети стабільності і точності у своїх нівелюючих проявах.

Перспективи дослідження окресленої теми зумовлені, з одного боку, значним місцем творів Шумана, Скрябіна та інших композиторів-

романтиків в репертуарі сучасних виконавців, а з іншого — необхідністю подолати хронологічну та (відповідно) естетичну дистанцію, що відділяє нас від доби романтизму. Компроміс між першим та другим — нагальна проблема виконавства, що потребує як практичних рішень, так і теоретичного осмислення.

Література:

1. Алексеев А. История фортепианного искусства: в 3 т. / А. Алексеев — М.: Музыка, 1988. — Ч. 1, 2. — 415 с.
2. Баренбойм Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства / Л. Баренбойм. — Л.: Музыка, 1969. — 288 с.
3. Барсова И. Симфонии Густава Малера / И. Барсова. — М.: Советский Композитор, 1975. — 495 с.
4. Бирмак А. О художественной технике пианиста / А. Бирмак — М.: Музыка, 1973. — 140 с.
5. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: очерки / Л. Гаккель. — Л.: Советский композитор, 1990. — 286 с.
6. Дельсон В. Скрябин / В. Дельсон. — М.: Музыка, 1971. — 430 с.
7. Драч Н. Стилевые процессы в отечественном фортепианном исполнительстве второй половины XX века [Электронный ресурс] / Астраханская песня. Государственный фольклорный центр // Научный отдел. Материалы конференций. — Режим доступа: <http://www.astrasong.ru/stilevye-processy-v-otechestvennom-forte-piannom-ispolnitelstve-vtoroy-poloviny-hh-veka.html>.
8. Житомирский Д. Шуман / Д. Житомирский. — М.: Музгиз, 1960. — 87 с.
9. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. Зенкин. — М.: 1997. — 415 с.
10. Корженевский А. До питання про специфіку мислення музиканта-виконавця / Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. — К.: Музична Україна, 1981. — С. 29–40.
11. Лопатина Е. К проблеме встречного движения массовой культуры и академической музыки в условиях современности / Е. Лопатина // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. — 2011. — Вып. 4. — С. 29–34.
12. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации / В. Москаленко. — К.: КГК им. П. Чайковского, 1994. — 157 с.
13. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз — М.: Музгиз, 1961. — 318 с.
14. Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма / А. Николаев. — М.: Музыка, 1980. — 112 с.
15. Рабинович Д. Исполнитель и стиль / Д. Рабинович. — Л.: Сов. композитор, 1979. — 320 с.
16. Романова А. Влияние технокоммерческой эстетики на стилистику академического музыкального исполнительства / Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины. — К., 2008. — Вып. 72. — С. 180–188.
17. Сабанеев Л. А. Н. Скрябин / Л. Сабанеев. — М.: К-во «Скорпион», 1922. — 173 с.
18. Скрябин А. Н. Статьи, воспоминания. Сборник к 25-летию со дня смерти / А. Н. Скрябин. — М.: Музгиз, 1940. — 243 с.
19. Станиславский К. Работа актёра над собой / К. Станиславский. — М.: Искусство, 1989. — 511 с.
20. Теплов Б. Психология музыкальных способностей / Б. Теплов — М.: 2002. — 379 с.
21. Ткач Э. Деякі проблеми теорії музично-педагогічної діагностики / Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. — К.: Музична Україна, 1981. — С. 41–50.
22. Whiteside A. Indispensables of Piano Playing / A. Whiteside. — New York: Charles Scribner's Sons, 1961. — 155 p.