

УДК 786

Потоцька О. В.

Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки

ТИПОЛОГІЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОГО МИСЛЕННЯ У ПРАЦЯХ ДОСЛІДНИКІВ: ДО ПИТАННЯ ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ

Потоцька О. В. Типологія інтерпретаційного мислення у працях дослідників: до питання постановки проблеми. Спираючись на існуючі дослідження у різних галузях знання, автор статті дає визначення самого поняття «інтерпретаційне мислення» та здійснює аналіз наукових підходів до створення типології інтерпретаційного мислення. Під інтерпретаційним мисленням розуміється найвищий рівень прояву мислення музично-виконавського, що виступає різновидом мислення художнього. Розглянуто підходи до інтерпретаційного мислення, представлені у працях Н. Корихалової, Я. Мільштейна, Д. Рабиновича, А. Малинковської, Г. Ципіна та інших дослідників. Наголошено на певній умовності визначення типів інтерпретаційного мислення.

Ключові слова: інтерпретаційне мислення, музично-мисленнєвий процес, виконавські типи, виконавська інтонація.

Потоцкая Е. В. Типология интерпретационного мышления в работах исследователей: к вопросу постановки проблемы. Опираясь на существующие исследования в различных областях знания, автор статьи дает определение самого понятия «интерпретационного мышления» и осуществляет анализ научных подходов к созданию типологии интерпретационного мышления. Под интерпретационным мышлением понимается высокий уровень проявления мышления музыкально-исполнительского, что выступает разновидностью мышления художественного. Рассмотрены подходы интерпретационного мышления, представленные в трудах Н. Корихаловой, Я. Мильштейна, Д. Рабиновича, А. Малинковской, Г. Ципина и других исследователей. Отмечено определенные условности определения типов интерпретационного мышления.

Ключевые слова: интерпретационное мышление, музыкально-мыслительный процесс, исполнительские типы, исполнительская интонация.

Pototskaya O. Typology of interpretive thinking in the works of researchers: to question about staying of the problem. Drawing on the existing research in various fields of knowledge, the author defines the concept of

“interpretative thinking” and carries out the analysis of scientific approaches to the creation of a typology of ways of interpretative thinking. Under the interpretative thinking we understand a high level of musical and performing thinking that serves as a kind of artistic thinking. The approaches to studying the interpretative thinking are present in the works of N. Korikhalova, Ya. Milshtein, D. Rabinovich, A. Malinkovska, G. Tsyypin and other researchers. Special conventions determining the types of interpretative thinking are also noted in the article.

Born in the depths of philosophical knowledge and connected with the theory of hermeneutics, the theory of interpretation studies almost all areas of human activity. Despite the fact that there exists a number of academic literature dedicated to the problems of music interpretation, the psychological component of interpretation, and interpretative thinking in particular, it has not received appropriate research, which makes the problem of studying the interpretative thinking and developing its universal typology topical.

Drawing on existing research in various fields of knowledge, the author aims to define the concept of “interpretative thinking” and analyse the scientific approaches to the creation of a typology of the ways of interpretative thinking.

The interpretation of a musical piece is a complex musical and thinking process that leads to a concrete performing result. Interpretative thinking is the highest manifestation of musical and performing thinking that is a variety of artistic thinking. The specificity of artistic thinking is manifested in the fact that the object of its display is not the reality as it is but the reality transformed through the artistic work.

Interpretative thinking is the highest expression of artistic and aesthetic aspects of musical thinking associated with reproduction of artistic perception of the world. Interpretative thinking is directed towards conveying the author’s intention to the listener.

The performing style a pianist chooses in the interpretation of a music style belonging to a particular era is critically dependent on the specific psychological features of his or her personality. The content of the interpretation of a musical piece is revealed in the organic unity of many factors that make up the specificity of musical and artistic activity of each individual performer. Thus, N. Korikhalova notes that the interpretation of a piece of music is constructed at the intersection of the manifestations of the individuality of a performer and the evolution of musical styles leading to restructuring of the intonational thinking. In the manifestation of the personal traits of a performer an important role belongs to his or her musical talent.

Interpretative thinking, like any other way of thinking, is a complex process, the result of which is the creation of a particular performing style. Thinking processes, in their turn, are caused by individual personal traits of the performer’s character. Depending on these individual characteristics, the performers have a different perception of reality and different ways of transferring of this to the audience. A number of researchers, who create their own typology of performing styles, have briefly addressed the issues of the specificity of interpretative thinking and the correspondence process of determining its compliance with the performing style. For example, N. Korikhalova notes that the interpreta-

tion of music is determined by the personality of the performer in conjunction with the changing conditions of functioning of the musical art. The researcher points out that the evolution of musical styles encourages the restructuring of intonational thinking. D. Rabinovich also noted the influence of subjective factors in creating an individual performing style and formation of the specificity of interpretative thinking. The researcher emphasizes that the individual psychophysiological characteristics of a performer are a regular and objective factor in determining the style of his intentions. Therefore, D. Rabinovich points out that it is the psychophysiological characteristics that may be the scientific basis for creation of a typology of individual performing styles.

An interesting performing typology is suggested by A. Malinkovska. The researcher of the phenomenon of the piano intoning sees it as a way to display the performer's musical personality and distinguishes four types of performing intonation in this regard: 1) playing intonation, 2) music-making intonation, 3) improvisational tone, and 4) the author's tone, which is evident in the composer's performing of their own works.

Playing intonation, according to A. Malinkovska, is present in the music of Mozart, Liszt, Schumann, Prokofiev, Stravinsky, and Debussy. A common feature of this state of consciousness of a performer is his physical, emotional and intellectual mobility and variability.

The music-making intonation as "a position of introspection, meditation" is inherent, according to A. Malinkovska, in the performing styles of A. Shnabel, V. Cliburn, and late S. Richter. The improvisational intonation shows a sense of "continuity of designing of a musical thought."

Despite the fact that all of the abovementioned researchers did not use the term "interpretative thinking", they mostly emphasize the processuality in the creation of performing styles and consistency of the performing activity.

Expanding the typology of characters of creative personalities, G. Tsypin highlights sensual, intellectual and volitional types.

Summing up the reflections on the problem of creating a typology of interpretive thinking, it should be noted that the determination of its types is quite an arbitrary act, as the thinking processes themselves take place with the utmost degree of individualization. Therefore, modern musicology suggests typifying interpretative thinking only by the final result — a performed musical piece. The attempt to create a universal typology of interpretative thinking certainly raises a number of issues that need to be studied in future scientific research.

Keywords: interpretative thinking, musical thinking process, performing styles, performing intonation.

Постановка проблеми. Питання виконавського мистецтва постійно знаходились у центрі уваги досліджень багатьох науковців з часу, коли виконавство почало сприйматись самостійним видом художньої творчості. Створена на сьогодні теорія виконавства розробила низку самостійних наукових концепцій, присвячених питанням інтерпретації творів, їх стильового аналізу, проблемам теоретичного узагальнення і систематизації практичних

спостережень. Вивчення проблем виконавської інтерпретації музики у ХХ–ХХІ ст. часто знаходиться не у музикознавчій, а філософській і психологічній площинах знання. Науковий рівень прояву інтерпретації проявився у виникненні герменевтики, що стала методологічною основою сучасного гуманітарного знання. Ключовими поняттями цієї науки стали смисл, розуміння та інтерпретація. У межах герменевтики інтерпретація сприймається будь-яким проявом функціонування твору, у зв'язку з чим будь-яка інтерпретація має право на існування.

Таким чином, зародившись у надрах філософського знання у зв'язку з теорією герменевтики, теорія інтерпретації вивчає практично усі галузі діяльності людини. Не зважаючи на достатню кількість наукової літератури, присвяченої питанням інтерпретації музики, психологічна складова інтерпретації, зокрема — інтерпретаційне мислення, — не отримала свого різнобічного дослідження, що й актуалізує проблему дослідження інтерпретаційного мислення і створення його універсальної типології.

Зв'язок з науковими або практичними завданнями. Дослідження проведено згідно з темою «Актуальні проблеми інтерпретації художнього образу музичного твору», затвердженої на засіданні Вченої ради Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки (протокол № 10 від 25.06.2015).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасній герменевтиці можна виокремити декілька ключових напрямів, в межах яких теорія інтерпретації отримала найширший свій розвиток:

- філософська герменевтика Х.-Г. Гадамера, П. Рікера, М. Гайдегера, яка вважає інтерпретацію розумінням смислу;
- структуралізм Р. Барта, К. Леві-Строса, Ю. Лотмана, В. Топорова, Б. Успенського, в якому інтерпретація виступає дешифровкою текстового коду;
- філологічна герменевтика Ф. Шлейєрмахера, що розглядає інтерпретацію як переклад;
- філософія мови В. Гумбольдта, що досліджує інтерпретативний характер мовної свідомості;
- рецептивна естетика Ф. Брентано, Е. Гуссерля, Р. Інгардена, в якій інтерпретація є конструюванням змісту читачем;
- психологічна герменевтика А. Брудного з її розумінням інтерпретації як висловленої рефлексії.

Мета статті. Спираючись на існуючі дослідження у різних галузях знання, автор статті своєю метою вбачає визначення самого поняття «інтерпретаційне мислення» та здійснення аналізу наукових підходів до створення типології інтерпретаційного мислення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Специфіку інтерпретації музичних творів є доцільним розглядати у колі численних об'єктивно-суб'єктивних чинників. Ці чинники формують і забезпечують існування різних виконавських сти-

лів. Об'єктивними чинниками виконавської інтерпретації є загальний стан сучасної йому музичної культури, виконавсько-естетичні тенденції певного історичного періоду написання твору або його інтерпретації, а суб'єктивними — сама виконавська індивідуальність, особистісні риси інтерпретатора, що утворюють складний комплекс світоглядних принципів, психологічних особливостей, виконавських можливостей, властивостей загально музичної підготовки, специфіки протікання головних психічних процесів кожного окремого виконавця.

Інтерпретація музичного твору — складний музично-мисленнєвий процес, що призводить до конкретного виконавського результату. Під мисленням сучасна наука розуміє найвищий ступінь процесу пізнання оточуючої дійсності, який призводить до усвідомлення тих об'єктів і предметів реальності, що не можуть бути досягнутими на чуттєвому рівні. Інтерпретаційне мислення є певним (найвищим) рівнем прояву мислення музично-виконавського, яке, в свою чергу, виступає різновидом мислення художнього. Специфіка ж художнього мислення проявляється у тому, що об'єкт його відображення — не безпосередньо реальна дійсність, а вже перетворена у художній творчості. За слушним зауваженням М. Бонфельда, художня дійсність у музиці посідає особливе місце, «пронизуючи музичну тканину в усіх вимірах і часто опиняючись єдиною ланкою між субзнаковим шаром музичного мовлення і реальним, позамузичним змістом» [2]. Один з важливих аспектів музичного мислення — художньо-естетичний, який має два ракурси прояву: «як (1) позамузичний компонент у змісті музичного мислення і (2) його визначальна якість як різновиду художнього. Перше пов'язане з його умовною структурною організацією як музично-творчого процесу, друге — з особливостями художнього світосприйняття, вираженого у музичному матеріалі» [3: 81]. Виходячи з цього твердження, можна прийти до висновку, що інтерпретаційне мислення є найвищим проявом художньо-естетичного аспекту музичного мислення, пов'язаним, у першу чергу, з відтворенням художнього світосприйняття. Проте, аспект структурної організації як музично-творчого процесу також присутній і інтерпретаційному мисленні, але він є вже похідним від власне художнього мислення. 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: 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.

Виконавський стиль, який обирає піаніст в інтерпретації музики певної стильової епохи, у вирішальній мірі залежить від специфічних психологічних властивостей його особистості. Зміст інтерпретації музичного твору розкривається в органічній єдності багатьох факторів, що утворюють специфіку музично-артистичної діяльності кожного окремого виконавця. Так, Н. Корихалова наголошує на тому, що інтерпретація музичного твору будується на перетині проявів особистості виконавця, мінливості «об'єктивних умов побутування музичного мистецтва» та еволюції музичних стилів, що призводять до перебудови інтонаційного мислення [5: 168]. У прояві особистісних властивостей виконавця величезну роль відіграють його музичні здібності. Взятши за основу поділ Н. Жайворонок [4] на техніко-виконавські і художньо-виконавські здібності, автор вважає, що саме останні стали важливим чинником формування специфіки інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця.

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. Наприклад, Н. Корихалова наголошує на тому, що інтерпретацію музики визначає сама особистість виконавця у поєднанні з змінними умовами функціонування музичного мистецтва. Дослідниця наголошує, що еволюція музичних стилів спонукає до перебудови інтонаційного мислення [5: 168]. 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 постій-

ним та об'єктивним фактором, що визначає його стильові прагнення [9]. 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 [7]. 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 дифузійми.

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. за: 11: 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) [11: 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 [6: 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: 11: 155]. Загальною рисою такого стану музичної свідомості виконавця, — коментує А. Торопова, — «є його фізична, емоційна та інтелектуальна мобільність, мінливість» [11: 155].

Інтонація музикування, як «позиція самозаглиблення, медитування, «публічної самотності» (К. Станіславський) [6: 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» [6: 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. Гігельса, 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 вишуканість ритмічних рисунків, стверджувально-владна манера інтонування, добротна зробленість музичних формоструктур, завидне сценічне самовладання... Жодна нервовість, жодні капризи... не завадять їм здійснити задумане» [8: 55].

До *емоційного* типу Г. Ципін відносить К. Ігумнова, В. Софроніцького, Г. Нейгауза та ін. Таким музикантам властиве «безпосереднє, імпульсивне, капризно-перемінливе музичне переживання — ...“крихке”, яке не відрізняється почасти ні особливою міцністю, ні стійкістю» [8: 56]. Як зауважує А. Торопова, такий тип виконавців викликає найбільше співчуття, емпатію слухачів [11: 145].

Інтелектуальний тип характеризується організованістю, стриманістю, закритістю, йому не властива непередбачуваність. Він прагне «донести до слухача думку, ідею, естетичну форму» [8]. За С. Савшинським, інтелектуальний тип виконання

сприймається як об'єктивний [10: 57]. До виконавців інтелектуального типу Г. Ципін відносить С. Ріхтера, Б. Бенедетті-Мікеланджелі тощо. Як зазначає С. Савшинський, музиканти такого складу вмело 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 приходиться говорити про його розсудливість, формальність, тому що виконавець не здатний, а можливо, і не бажає проникнути за звукову оболонку музики, і змістом виконання стає «дроблення» звукової форми» [10: 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» [8: 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 принципів 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» [8: 58]. Зокрема, саме цим принципом керується інтерпретаційне мислення С. Ріхтера та Б. Бенедетті-Мікаленджелі.

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 ча-

стина залишається всередині та утворює внутрішній світ людини. У кожній людини 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.

Висновки. Підсумовуючи міркування над проблемою створення типології інтерпретаційного мислення, слід зауважити, що визначення його типів є актом досить умовним, адже самі процеси мислення протікають з граничною мірою індивідуалізованості. Тому й сучасне музикознавство пропонує типізувати інтерпретаційне мислення лише за його кінцевим результатом — виконаним музичним твором. Спроба ж створення універсальної типології інтерпретаційного мислення обов'язково ставить низку проблем, що потребують свого вивчення у **подальших наукових розробках.**

Література:

1. Арановский М. Т. Мышление, язык, семантика / М. Т. Арановский // Проблемы музыкального мышления: [сб. ст.] / [Под общ. ред. М. Арановского]. — М.: Музыка, 1974. — С. 90–128.
2. Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление: Опыт системного исследования музыкального искусства [Электронный ресурс] / М. Ш. Бонфельд. — Режим доступа: www.booksite.ru/ralltext/bon/fel/bonfeld/01.htm. — Назва з екрану
3. Гринчук І., Бурська О. Проблеми музичного мислення: теорія і методика розвитку. Діалектика музичного логосу та ейдосу: [навч.-метод. пос.] / І. Гринчук, Л. Бурська. — Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. — 224 с.
4. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Жайворонок Наталія Борисівна; Київський національний університет культури і мистецтв. — К., 2006. — 16 с.
5. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике / Н. П. Корыхалова. — М.: Музыка, 1979. — 208 с.
6. Малинковская А. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования: [учеб. пос. для студентов вузов] / А. Малинковская. — М.: ВЛАДОС, 2005. — 381 с.
7. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства: [сб. статей] / Я. И. Мильштейн. — М.: Сов.композитор, 1983. — 262 с.
8. Психология музыкальной деятельности: теория и практика: [учеб. пос.] / [Под ред. Г. М. Цыпина]. — М.: Академия, 2003. — 368 с.
9. Рабинович Д. Исполнитель и стиль: [избр. ст.: в 2 вып.] / Д. А. Рабинович. — М.: Советский композитор, 1981. — Вып. 2: Критико-публицистические этюды. — 229 с.
10. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением / С. Савшинский. — М.: Классика-XXI, 2004. — 192 с.
11. Торопова А. В. Homo-musikus в зеркале музыкально-психологической и музыкально-педагогической антропологии: [монография] / А. В. Торопова. — М.: Граф-Пресс. — 288 с.