

## ПОИСКИ СОБСТВЕННОГО СМЫСЛА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (СТАНОВЛЕНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЯ)

Хуан Шивэнь, Е. С. Полякова

**Аннотация.** В статье рассматривается исполнительская интерпретация музыкального произведения, опирающаяся на три онтологических формы его существования (потенциальную, актуальную и виртуальную). Музыкальное произведение существующее в виде вариативного объекта обуславливает полистилистическую многовариантность его интерпретации. Стилиевой подход в музыкальном исполнительстве связан с глубоким пониманием и точной передачей идеи музыкального произведения, а объективные и субъективные причины детерминируют условия, которые способствуют поискам обучающимися собственного смысла музыкальных произведений.

**Ключевые слова:** музыкальное произведение; исполнительство; интерпретация; образ-эталон музыкального произведения; поиски собственного смысла; стилевой подход; объективные и субъективные причины вариативности интерпретации.

**Abstract.** The article considers performing interpretation of a musical work, based on three ontological forms of its existence (potential, actual and virtual). A musical work existing in the form of a variable object determines the polystylistic multivariance of its interpretation. The stylistic approach in musical performance is associated with a deep understanding and accurate transmission of the idea of a musical work, and objective and subjective reasons determine the conditions that facilitate the students' search for their own sense in musical works.

**Key words:** musical work; performance; interpretation; image-standard of a musical work; search for own sense; style approach; objective and subjective reasons of interpretation variability.

Актуальность избранной для статьи темы определяется важностью музыкально-исполнительской деятельности человека, которая, наряду с

восприятием и композицией, является творческим проявлением личности в процессе познания мира через музыкальный художественный образ.

Деятельность музыканта-исполнителя является одной из важнейших в музыкальном искусстве. Если в период зарождения музыки композитор и исполнитель смыкались в одной личности, то с течением времени композитор и исполнитель разделились. Получив возможность издавать свои сочинения, композитор предоставил возможность многим музыкантам исполнять их. Именно с отделения деятельности исполнителя от деятельности композитора возникла проблема интерпретации музыкального произведения. Творческое переосмысление исполнителем художественного первоисточника – сочинения, написанного композитором, является основой любой исполнительской деятельности в русле музыкального искусства.

Актуальность проблемы нотного текста и поисков его смысла всегда присутствовала в исполнительской практике. В истории музыки существует два диаметрально противоположных взгляда на интерпретацию: от признания ее правомерности (нотный текст – это схема, требующая от исполнителя осмысления – большинство композиторов) до полного отрицания (в нотном тексте все отражено и надо лишь точно его воспроизводить – И. Стравинский, М. Равель). В этом случае во весь рост встает проблема взаимоотношения интерпретатора с авторским текстом – объектом интерпретации. Отсюда возникает интерес исследователей к музыкальному произведению и способу его бытия, т.е. проявляется онтологическая основа бытия и функционирования музыкального произведения, что является сущностью онтологического подхода в русле эстетики музыкального искусства [5].

С первой половины XIX века предпринимались попытки определить границы прав исполнителя, опираясь на особенности нотного текста произведения. Однако, только в XX веке начались систематические исследования онтологии, в частности, Б. Кроче и В. Конрадом. Их онтологические идеи оказали значительное влияние на развитие теории музыкального исполнительства.

В основе теории Б. Кроче лежит идея о полной завершенности музыкального произведения уже в душе композитора, т.к. оно представляет собой синтез интуиции и выражения. Развивая эту идею, последователь Б. Кроче – Гвидо Гатти – признает, что интерпретацией

является даже авторская запись музыкального произведения, созданного автором в душе на основе интуиции – выражения. Однако композитор реализует лишь одну из возможностей, потенциально содержащихся в уже созданном произведении. Раскрыть, воплотить в реальном звучании остальные – задача интерпретатора–исполнителя. Опять-таки, исходя из теории Б. Кроче, итальянский эстетик Паренте приходит к прямо противоположному выводу: исполнитель должен быть художественно пассивен, подобно ремесленнику-копиисту, т.к. интерпретация сводится к технике воспроизведения, передаче всех знаков нотного текста.

Последователи эстетических взглядов Б. Кроче (А. Бонаккорси, А. Дела Корте, М. Мила, Л. Парейзон и др.) в попытках решения проблемы онтологического статуса музыкального произведения приходят к двоякому выводу: 1) музыкальное произведение – есть продукт личностного творчества, лишенный каких либо связей с социумом и историческими процессами в искусстве; 2) музыкальное произведение – есть предмет идеальный, уже в душе художника существующий в завершенном виде, откуда вытекает мысль о несущественности, малозначимости материального его воплощения.

Феноменология – другое важное направление исследований онтологического статуса музыкального творения. Его представитель В. Конрад не считал музыкальное произведение идеальным предметом и вычленил в нем конкретный предмет и феномен эстетического созерцания, при этом в процессе восприятия произведения мы, якобы, познаем не само произведение, а лишь то, что мы полагаем в этом произведении.

Среди последователей В. Конрада можно выделить некоторых исследователей разработавших проблему существования музыкального произведения как такового. Роман Ингарден (Польша), например, считал, что музыкальное произведение всего лишь схема и только конкретные исполнения его становятся формами произведения. Николай Гартман (Германия) также гиперболизировал роль исполнителя. По его мысли наполовину созданное композитором произведение получает окончательную форму только в руках исполнителя. Для Ж.-П. Сартра и Р. Лейбовица (французских феноменологов) созданное композитором музыкальное произведение – нечто воображаемое, воплощенное в реальном звучании (музыкальном аналоге) исполнителем.

Представители других направлений эстетики также не обошли своим вниманием проблему онтологического статуса музыкального произведения. Например, французский музыковед Жизель Бреде считает, что музыкальное произведение существует только виртуально (являя собой идеальную жизнь в нотной записи). Актуализируется же музыкальное произведение только в исполнении, реальном звучании. Здесь также прослеживается переоценка роли музыканта-исполнителя.

Недостатки всех перечисленных выше теорий лежат в абсолютизации тех или иных сторон единого существования музыкального произведения, являющего собой идеальность смыслов, воплощенное в материальной природе звука и созданное в контексте конкретно-исторических условий.

Система художественной коммуникации (автор–произведение–потребитель–слушатель) складывается на основе единства идеального и материального, когда жизненные впечатления, переплавленные в творческой личности композитора, воплощаются в материальном объекте, а закодированная в нем художественная информация приобретает вновь идеальную форму только в сознании слушателя. При этом нотный текст не является материальной основой музыкального произведения, таковой является только живое звучание.

Из трех онтологических форм существования музыкального произведения (потенциальной, актуальной и виртуальной) первичной является потенциальная. Она закреплена в нотной записи, в сознании (памяти) композитора и в навыках (в моторно-двигательной памяти) исполнителя [3]. Актуальная форма произведения предстает в виде вариантных множеств (различных исполнений), а виртуальная форма представляет собой существование музыкального произведения в общественном и индивидуальном сознании.

В диалектическом единстве актуального и виртуального (материального и идеального) существует музыкальное произведение как система постоянных индивидуальных характеристик и признаков, как некоторый идеальный инвариант.

В пространстве и времени музыкальное произведение существует в виде вариативного объекта, в процессе социального бытия которого происходят содержательные изменения, т.к. каждое новое поколение исполнителей трактует произведения исходя из собственного

индивидуального опыта и опыта социума, который видоизменяется (расширяется и обогащается) с ходом цивилизационного процесса, что и обуславливает изменение содержания и обретение музыкальным произведением новых социально обусловленных смыслов. Наличие некоторого количества неизменных черт, тем не менее, позволяет определить музыкальное произведение, существование которого длится годы и столетия, как таковое [11].

Причины вариативности определяются как объективные и субъективные и обуславливаются самим способом существования музыкального произведения. *Объективными причинами* являются: вариативные изменения, появляющиеся в результате различных редакций и интерпретаций одного и того же произведения (внутренние) и вариантность, возникающая из-за изменений музыкального и внемузыкального контекстов (внешние).

Индивидуальные и социальные различия в психологии восприятия субъектов музыкальной деятельности, различные системы ценностей, психологические установки, разный жизненный, культурный и музыкальный опыт обуславливают *субъективные причины* вариативности музыкального произведения, как в сознании исполнителя, так и в сознании слушателя. При этом то, что существует в сознании исполнителя, не всегда адекватно отражается в реальном звучании конкретного исполнения.

Таким образом, можно определить понятие «способ существования музыкального произведения» как культурного феномена саморазвивающегося в процессе своего социального бытия – это диалектическая «... взаимосвязь инвариантных и вариативных структур текста произведения с инвариантными и вариативными структурами его музыкального и внемузыкальных контекстов» [17, с. 24]. При этом форма существования произведения определяется пересечением текста и контекста произведения в некоей точке пространства и времени, определяя конкретный вариант его интерпретации.

Проблема узнавания музыкального произведения или его «идентичности» связана с сопоставлением некоего конкретного инварианта интерпретации с образом-эталоном. Когда исполнитель решает впервые обратиться в своем творчестве к тому или иному музыкальному произведению, ему приходится опираться на доступные ему инварианты интерпретации, на основе которых и создается для него индивидуальный

образ-эталон. Обращение в молодые годы к тому или иному произведению происходит в контексте наличествующего у него личного и музыкального опыта восприятия музыки и ее исполнения.

Когда мы впервые сталкиваемся с музыкальным произведением, то воспринимаем его как произведение и музыку в ее незамутненной сущности, в чистом виде. Но если посмотреть на этот процесс глубже, то мы слышим только одно из прочтений произведения, предложенного исполнителем. Но с каждым новым прослушиванием произведения в разных интерпретациях, разными исполнителями, все ярче проявляется «инаковость» исполнителей и интерпретаций и все яснее осознается их индивидуальность. Звуковая конкретность интерпретации в нашем сознании начинает стираться. Проявляются основные, существенные признаки музыкального произведения, осмысливается его идентичность в различных вариантах исполнения, т.е. высвечивается инвариант сочинения.

В каждый конкретный момент времени, у любого воспринимающего, идеальный инвариант принимает вид «образ-эталона» музыкального произведения, для которого пределы варьирования очень велики. В каком-то смысле образ-эталон функционирует как индивидуальное восприятие человека.

В очередной раз возникает вопрос об авторстве музыки и плагиате. Следует заметить, что впервые авторское право на музыкальное произведение было законодательно утверждено в 1793 году в революционной Франции.

И сегодня с появлением звукозаписи, исполнителя, проблемы защиты прав композитора, обработчика не исчезли, «Поскольку нотный текст не идентичен произведению, а существует лишь для его закрепления, в большинстве стран охране закона подлежит и музыкальная импровизация» [17, с. 25].

Изменение сочинения без согласия автора, квалифицируется как незаконное и преследуется законом. Но творческая деятельность обработчика должна признаваться и оцениваться, т.е. она может быть объектом авторского права. Производятся попытки выявления идеального инварианта, если не на уровне исполнителя, то на уровне композитора-обработчика.

XX – начало XXI века привнесло в музыкальную культуру значительные трансформации: использование достижений науки и техники (телефон, радио, звуковое кино, телевидение, компьютер) позволило фиксировать и воспроизводить музыку; возникновение разнообразных направлений и стилей со своими традициями обеспечило изменения музыкальной коммуникации в знаменитой триаде (композитор – исполнитель – слушатель).

Для функционирования музыкального искусства появление звукозаписи имело огромные последствия: любой творческий акт стало возможно зафиксировать, возросла ответственность исполнителя перед аудиторией, рамки которой расширились многократно, появилась возможность использовать накопленный материал как для совершенствования самого музыкально-исполнительского процесса, так и для применения его в музыкальном обучении и воспитании. На примере Глена Гульда можно констатировать возникновение нового типа исполнителя, для которого приоритетным становится студийная звукозапись, а не реальное общение со слушательской аудиторией концертного зала. Эти новации выдвинули новые вопросы, связанные с онтологическим статусом музыкального произведения. Многие композиторы перестали фиксировать нотный текст, просто воплощали свой замысел в звуках. Получилось, что звукозапись не создает оригинала, а фиксирует лишь возможную интерпретацию исполнителя или автора музыки. Трактовка же не остается неизменной во времени, а может весьма значительно видоизменяться. Известно, что, прослушав свое произведение в исполнении, композиторы замечали, что иногда услышанная интерпретация не совпадала с авторским замыслом, но композиторы соглашались с исполнителем и одобряли его интерпретацию [16, с. 17].

Следует подчеркнуть, что звукозапись это не оригинал, а всего лишь один из множества исполнительских вариантов интерпретации музыкального произведения. Если звукозапись осуществлена исполнителем мирового уровня, то его принимают за образец, с которым можно сравнивать другие интерпретации, но звукозапись это не копия оригинала, не слепок с живого исполнения. В создании звукозаписи прослеживается коллективность, т.к. в ней участвуют техники, звукоорежиссеры и др. Настройка аппаратуры может существенно повлиять

на записанную исполнительскую программу, а звукорежиссер вообще может варьировать интерпретацию микшированием, приобретая качества интерпретатора.

С момента появления звукозаписи исполнительское искусство получило возможность сиюминутной фиксации и сохранения ее на практически неограниченное время, что дало исполнительству новую форму бытования. Однако форма существования музыкального произведения в плане онтологической категории бытия – не изменилась. Правда, исполнитель получил возможность фиксировать варианты интерпретации одного и того же произведения на протяжении длительного периода творческой деятельности и, таким образом, создавать ряд вариантов интерпретации. Этот факт представляет музыковедению и истории исполнительского искусства благодатный материал для научного исследования разных периодов творчества одного и того же исполнителя.

В настоящее время новые течения музыки видоизменяют коммуникативную цепочку композитор – исполнитель – слушатель. В одних направлениях современной музыки (электронная, конкретная) исполнитель как таковой не существует. Меняется онтологический аспект музыкального произведения: потенциальная и виртуальная формы остаются неизменными, совпадающими с традиционными, видоизменяется лишь актуальная форма, образуемая не на основе множества интерпретаций, а в результате единственной – авторской.

В направлениях информационной музыки, главным отличием является отказ от законченной определенной формы. Например, «открытые» или алеаторические произведения существуют в виде «непредсказуемых, одноразовых реализаций» [17]. В этом случае ни потенциальной, ни виртуальных форм не существует. Потенциальной формы нет из-за «недосозданности» произведения, а виртуальной, т.к. в общественном сознании отсутствует его инвариант. У слушателя нет возможности выявить «идентичность», т.к. он имеет дело в каждом новом прослушивании со своеобразным новым произведением. В этом произведении информационной музыки совпадают по онтологическому статусу с традиционной свободной импровизацией, у которой также существует только актуальная форма.

Как же связывается существование музыкального произведения, его трех онтологических форм (потенциальной, актуальной и виртуальной) со

становлением исполнителя, с поиском им собственного смысла в музыкальном произведении? Почему стилевой подход в музыкальной педагогике приобрел в XX–XXI веках столь важное значение?

В самом общем виде сущность стилевого подхода заключается в воссоздании всей глубины и неповторимости образной сферы, характеризующей какого-либо композитора или исполнительскую эпоху, в живом звучании.

Возникнув в музыковедении еще в эпоху барокко, понятие стиля исполнителя не один раз сменило содержание. Если в XVII веке его понимали как «жанровый стиль», то уже в XVIII веке в него вкладывали понятие «манеры исполнения». Не так далеко ушло и то время, когда понятие стиль приравнивалось к термину «форма». В XX веке Л. Мазелем понятие стиля определялось как «содержательная система средств», а С. Скребковым «высший вид художественного единства». Известный музыковед В. В. Медушевский рассматривал стиль как «глубинную интонацию», связывая ее с субъективной, неповторимой «картиной мира». Особого внимания заслуживает данная М. Михайловым дефиниция стиля как теоретического понятия «единство системно организованных элементов музыкального языка, обусловленных единством системы музыкального мышления»[4, 8, 9, 13, 14].

Если же рассматривать исполнительский стиль как педагогическую категорию, то необходимо помнить о том, что стилевое исполнение должно вызывать у слушателя, воспринимающего музыкальное произведение, ощущение и осмысление эстетической гармонии исполнения. Это связано с пониманием единства и целостности исполнительской трактовки.

Особенно важным для педагога является проблема формирования у своих учеников чувства стиля и осознания смысла исполняемого. «Верность стилю» – необходимое качество хорошего исполнения и показатель понимания обучающимся духовного мира идей и неповторимой образности того или иного композитора.

Какими же способами, методами можно сформировать у ученика чувство стиля, понимание сущности «стилевого исполнения» «...научить воссоздавать в живом звучании всю глубину и неповторимость образного мира, характерного для какой-либо эпохи и, конечно, для того или иного композитора» [15, с. 3].

Известные педагоги прошлого оставили нам примеры отношения к стилевой игре и способы достижения этого. К. А. Мартинсен, например, отстаивал идею о важности звукотворческой воли ученика в достижении стилового исполнения. Он выделил и три типа пианистов, которые подчиняются этой воле: классический, романтический и экспрессионистский.

Определяя классический тип, К. А. Мартинсен характеризует его приверженность тщательной отделке деталей, направление внимания направлено на структурные элементы музыки, элементы техники пианиста. Стремление классического типа к верности каждого элемента нотного текста, ритма, автономности пальцев, силы пальцевого удара, – приводит к доминированию формы перед художественным содержанием.

Классическому типу противопоставлен романтический. У этого пианистического типа доминирует стремление к выражению художественной идеи произведения. Романтический тип (по К. А. Мартинсену) характеризует органически цельная, импровизационная интерпретация, обеспечивающая целостный охват всего произведения.

Экспрессионистский тип Мартинсен определяет как стремление к объективизму через преодоление субъективизма. Для каждого из названных типов, характерен свой комплекс технических приемов, а также и свои собственные пристрастия к репертуару. Подход К. А. Мартинсена базируется на исполнительском типе каждого обучающегося [6].

В русской фортепианной школе обращение к стилевому подходу связано с именем А. Г. Рубинштейна. Он считал, что изучение стиля композитора не должно быть связано с редакцией произведения, которые во многом искажают авторскую мысль. Отсюда вытекают требования А. Г. Рубинштейна к постижению стиля:

1. Скрупулезное изучение авторского текста. Это связано с первой частью трехуровневой формулы (система пианистических средств и приемов), как материальным носителем стилового подхода.

2. Домысливание того, что в нотном тексте недосказано. Вторая часть формулы отражает содержание, смысловое наполнение, озвучивание музыкантом того, что они услышали и поняли в исполняемой музыке.

3. Глубокое понимание и точная передача идеи музыкального произведения, требование, совпадающее с третьей частью трехуровневой

формулы: «Верхний, концептуальный уровень проясняется ответом на вопросы, почему, в силу каких причин они стремятся слышать в музыке именно то, а не иное, не то, что видели и слышали в ней пятьдесят лет назад» [1, с. 4].

Г. Г. Нейгауз – яркая творческая личность, великий исполнитель и педагог, человек глубокой стихийной эмоциональности и строгого интеллекта оказал большое влияние на понимание стиля и стилового исполнения. Развивая личность обучающегося во всех ипостасях, Г. Г. Нейгауз открывал перед ним безграничный мир отечественной и мировой общей и исполнительской культуры.

Педагогические идеи Г. Г. Нейгауза лежали в русле сочетания исполнительских средств со смыслом музыкального произведения и его композицией. При этом обучающийся попадал в ситуацию, предполагающую поиски собственного смысла музыкального произведения на основе поэтических образов, аналогий, любви к другим видам искусств (архитектуре, живописи, поэзии). Большое значение педагога придавал использованию метафор для развития фантазии. В середине XX века не существовало еще понятия «метафорический скачок», который показывает механизм осмысления того или иного произведения на основе творческого акта [2]. «Метафорический скачок через интонацию, перебрасывание интонационного "моста" в огромный мир художественных и психологических смыслов осуществим на примере разных музыкальных эпох и стилей» [10, с.120-121]. Метафорический скачок является своеобразной формой бытования ассоциативных связей в музыкальном искусстве. Однако и техника обучающегося не оставалась без внимания Г. Г. Нейгауза, т.к. без хорошей технической базы невозможна качественная интерпретация музыкального произведения. Необходимые технические средства для воплощения найденного исполнителем собственного смысла произведения возникали как результат синтеза трех творческих стилей (композитора, педагога, обучающегося). Таков действенный механизм смыслообретения в музыкальной интерпретации.

Рассмотрим же объективные и субъективные причины, обуславливающие понимание содержания музыки при полистилистической многовариантность интерпретации.

Как мы уже упоминали, *объективными причинами* являются многочисленные вариативные изменения, появляющиеся в результате

различных редакций исполняемого произведения и вариантов интерпретаций разными исполнителями одного и того же произведения. Объективной внутренней причиной является и соотношение индивидуального смысла произведения с его социальным значением, что обуславливает узнаваемость для слушателя как самого произведения, так и его автора. Важной внешней объективной причиной вариантности являются изменения музыкального и внемузыкального контекстов, которые значительно варьируются в зависимости от пространственно-временного существования музыкального произведения и его интерпретации (время и место «потребления» музыки, состав воспринимающей аудитории, существующие в этот момент бытия музыкального произведения общественные, философские и мировоззренческие идеи и мн. др.).

*Субъективные причины* вариативности музыкального произведения детерминируют индивидуальные и социальные различия в психологии восприятия субъектов музыкальной деятельности (композитора, педагога, исполнителя, слушателя), которые обусловлены индивидуальным культурным, жизненным и музыкальным опытом каждого отдельного человека. Значимую роль играют также различные системы ценностей субъектов музыкальной деятельности, которые могут различаться диаметрально противоположным образом. Например, с точки зрения обучающегося на разных этапах его развития ценностью могут быть: спокойствие дома (при полном отсутствии у маленького человека интереса к музыкальному искусству); доброжелательное отношение преподавателя-музыканта (при полном равнодушии к музыке как таковой); интерес к самому музыкальному искусству, воплощенному в конкретной исполнительской программе и т. д. Психологические установки, сформировавшиеся в предыдущий период онтологического существования человека, также могут сыграть положительную или отрицательную роль в субъективных причинах обретения смысла в той или иной интерпретации. Следует отметить, что в зависимости от качества исполнительской деятельности то, что существует в сознании ученика-исполнителя, не всегда адекватно передается в реальном звучании, – выдвигает вопрос о качестве инструментально-исполнительской подготовки на первый план в музыкально-образовательном процессе.

Отсюда вытекает важный вывод о необходимости с первых часов занятий на музыкальном инструменте обращать внимание на стилевой подход к обучению. Для достижения вершины исполнительского мастерства, преподавателю-инструменталисту необходимо создавать для обучающихся условия, которые бы способствовали поискам ими собственного смысла музыкальных произведений и обеспечивали бы стилистически верную их интерпретацию.

#### Список использованных источников:

1. Гусмановна, Ф. С. Проблема формирования исполнительского стиля инструменталиста-художника / Ф. С. Гусмановна. // Текст научной статьи по специальности «Искусствоведение» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://translate.yandex.by/> – страниц : 1–4. – Дата доступа : 03.12.2019.
2. Кирнарская, Д. К. Музыкальное восприятие / Д. К. Кирнарская. – М. : Кимос-Ард, 1997. – 157 с.
3. Кочнев, Ю. Л. Музыкальное произведение и интерпретация / Ю. Л. Кочнев // Советская музыка. – М., 1969. – № 12. – С. 56 – 60.
4. Мазель, Л. А. Строение музыкальных произведений / Л. А. Мазель. – М. : Музыка, 1986. – 528 с.
5. Маленковская, А. Фортепианно-исполнительское интонирование. Исторические очерки / А. Маленковская. – М. : Российская академия музыки им. Гнесиных, 2018. – 189 с.
6. Мартинсен, К. А. Методика индивидуального обучения игре на фортепиано / К. А. Мартинсен. – М. : Музыка, 1977. – 130 с.
7. Медушевский, В. В. Интонационная форма музыки / В. В. Медушевский. – М. : Композитор, 1993. – 262 с.
8. Медушевский, В. В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей / В. В. Медушевский // Музыкальный современник. Вып. 5. – М. : Сов. композитор, 1984. – С. 5–17.
9. Михайлов, М. К. Стиль в музыке / М. К. Михайлов. – Л. : Музыка, 1981. – 264 с.
10. Психология музыкальной деятельности: теория и практика : учеб. пособие для студ. муз. высш. пед. учеб. заведений / Д. К. Кирнарская, Н. И. Киященко, К. В. Тарасова [и др.] ; под ред. Г. М. Цыпина. – М. : Академия, 2003. – 368 с.

11. Ручьевская, Е. А. Об анализе содержания музыкального произведения / Е. А. Ручьевская // Критика и музыкознание. – Л. : Музыка, 1987. – Вып.3. – С. 69 – 96.
12. Ручьевская, Е.А. Классическая музыкальная форма / Е. А. Ручьевская. – СПб. : Композитор, 1998. – 268 с.
13. Скребков, С. С. К вопросу об исполнительской трактовке музыкальных произведений / С. С. Скребков // Избранные статьи. – Москва : Музыка, 1980. – С. 17 – 23.
14. Скребков, С. С. Композитор и исполнитель / С. С. Скребков // Избранные статьи. – Москва : Музыка, 1980. – С. 9 – 16.
15. Тяжкина, Л. К. Стилевой поход в музыкальной педагогике / Л. К. Тяжкина. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: World Wide Web/ URL: <http://dshiugansk.ru>. – Дата доступа : 26.11.2019.
16. Фейнберг, С. Исполнитель и произведение / С. Фейнберг // Советская музыка. – 1983. – № 11 – С. 15 – 37.
17. Хуан, Шивэнь. Интерпретация как основа формирования пианистического стиля советских исполнителей : дис. ... магистра искусствования : 1-21 80 14 / Шивэнь Хуан. – Минск : 2018. – 74 с.