Романова А. В.
Національна музична академія України ім. П І. Чайковського

ВИКОНАВСЬКЕ ІНТОНУВАННЯ ЯК ХУДОЖНЯ ЦІННІСТЬ

УДК 78.082.2(470)

Романова А. В. Виконавське інтонування як художня цінність. Розглянуто вплив соціальних реалій сучасного академічного виконавства на його стилістику. Наприкінці XX століття воно набуло ряд властивостей, які ріднять його з шоу-бізнесом. Комерціалізація поставила під загрозу традиційну комунікативну систему академічного виконавства. У сучасних умовах, де конкурси та кон'юнктура стали неминучим фактором соціальної реалізації, викристалізувалася нова, «брендова» комунікативна система. У цих умовах живе відношення до змісту музики, сценічна спрямованість на його щире переживання перестає бути категорією лише індивідуального виконавського стилю та стає ціннісною категорією виконавського мистецтва в цілому. Аналіз взаємин двох систем проведений в ракурсі сценічних установок сольного виконавства; окремо розглянуто ансамблеві моделі (на прикладі фортепіанних дуетів).
Ключові слова: бренд, виконавство, переживання, стабільний, мобільний.
Романова А. В. Исполнительское интонирование как художественная ценность. Рассмотрено влияние социальных реалий современного академического исполнительства на его стилистику. В конце XX века оно приобрело ряд свойств, роднящих его с шоу-бизнесом. Коммерциализация поставила под угрозу традиционную коммуникативную систему академического исполнительства. В современных условиях, где конкурсы и конъюнктура стали неизбежным фактором социальной реализации, выкристаллизовалась новая, «брендовая» коммуникативная система. В этих условиях живое отношение к содержанию музыки, сценическая направленность на его искреннее переживание перестает быть категорией только индивидуального исполнительского стиля и становится ценностной категорией исполнительского искусства в целом. Анализ взаимоотношений двух систем проведен в ракурсе сценических установок сольного исполнительства; отдельно рассмотрены ансамблевые модели (на примере фортепианных дуэтов).
Ключевые слова: бренд, исполнительство, переживание, стабильный, мобильный.
Romanova A. Performing Modulation as Artistic Value. Reflection of social realities of modern academic performing on its stylistic is reviewed. At the end of the XX century it got a number of properties native to show business. Commercialization posed a threat to the traditional communicative system of academic performing. In modern conditions where competitions and conjecture became an inevitable factor of social realization a new "brand" communicative system crystallized. In these conditions the living relation to the content of music, stage direction on its sincere feelings is no longer the category of only becomes the values category of performing arts in general. The analysis of the relationship between the two systems is done from the perspective of stage settings of solo performance; ensemble models are considered separately (on the example of piano duets). That the parameters of musical text performing development which traditionally used to be considered as constant components, are treated in the connection with tasks imposed to the reformer by procedural specific of his work.
Keywords: brand, performing, experience, stable, mobile.

Постановка проблеми. Наприкінці XX століття академічне музичне життя набуло ряд властивостей, що споріднюють його із шоу-бізнесом.

Комерціалізація, опора на популярні стереотипи поставили під загрозу традиційну комунікативну систему академічного виконавства — мистецтва інтонування та співінтонування на основі певного змістовного потенціалу твору. Ця система формувалася протягом двовікової історії концертного й домашнього музикування. Вона базується на сценічних установках, сформованих в епоху романтизму (фігура соліста-віртуоза) та на змістовному підході до тексту — «не так грай, як хочеться, а так, як роль вимагає» [7: 306].

У непростих сучасних умовах, де конкурси та кон'юнктура стали неминучим фактором соціальної реалізації, сформувалася нова, «захисна» комунікативна система. Її можна визначити як парад виражальних можливостей, технічних засобів, виконавських якостей, «цінних» самих по собі, поза змістового контексту твору. «Середньостатистичний виконавець-академіст настільки впевнений у незаперечності такого підходу, що питання адекватності застосовуваних засобів перед ним навіть не стоїть. <окреслити різні аспекти опозиції традиційної та «брендової» комунікативних систем у сфері академічного виконавства;

- розробити виконавські стратегії культивування традиційних виконавських цінностей;
- проаналізувати психофізичні, естетичні, аксіологічні механізми обох комунікативних систем;
- дослідити співвідношення стабільних та мобільних факторів виконавства в кожній із систем;
- розглянути, окрім сольної, також і ансамблеву модель виконавської стратегії.

Виклад основного матеріалу дослідження. Огляд відношень названих цінностей до факторів соціальної реалізації почнемо зі сценічних установок сольного виконавства, оскільки вони є найбільш показовими в плані індивідуального ціннісного вибору виконавця.

Перше, що фіксується увагою середньостатистичного слухача (глядача) — сценічний образ виконавця. Він припускає певну єдність відеоряду (зовнішності, сценічного костюму, манер) та виконавського задуму. В ідеалі головна мета роботи над сценічним образом — не заважати, а сприяти слухацькому сприйняттю творів, посилити їх естетичний ефект, розширити межі розуміння музики. Вимоги до сценічного образу вторинні відносно багатства й правдивості інтонаційного кола виконуваної програми.

© Романова А. В., 2015

На певному етапі взаємодії академічного та популярного виконавства сценічний образ «переріс» в бренд. Відмінності бренду від сценічного образу в рамках академічної традиції такі:

- бренд має бути широко впізнаваним портретом (цьому сприяють прямі або непрямі конотації з популярною культурою);
- бренд має відповідати комплексові сучасних формально-професійних нормативів, подібних спортивним.

Бренд передбачає нівелювання виразності виконавського інтонування: в його основі лежить маркетинговий закон попиту — вимога споживачем «справжньої», «натуральної», «вищої якості», — який призводить до виведення усередненого «ідеалу» такої «якості» та його культивування. Все, що не апелює до легкого впізнавання й до легкого ж встановлення «знаку якості», в сучасних умовах ризикує бути відправленим за борт сприйняття.

В таких умовах для традиційних виконавських цінностей може слугувати «рятівним колом» стратегія компромісу бренду і образу:

1) скористатися властивим бренду ефектом від впізнавання зовнішніх рис сценічного образу;

2) відмовитися від демонстрації комплексу професійних можливостей «самих по собі», поза інтонаційно-змістовним обґрунтуванням;

3) до існуючих вимог усереднених виконавських «нормативів» підходити таким чином: при підборі репертуару передбачити наявність у концертній програмі творів, в яких можна продемонструвати певну частину таких «нормативів», не вступаючи в протиріччя з інтонаційними задачами цих творів;

4) враховувати, що підбір сценічного образу, пов'язаного з алюзіями минулого, передбачає зниження обмежень, зумовлених комерційними стереотипами. Тут, правда, є ризик бути «не впізнаним». Тому в питанні стратегії компромісу бренду та образу багато залежить від особистої ерудиції, винахідливості та соціального чуття.

На наш погляд, вдалі спроби такого синтезу представлені творчістю наших сучасників-піаністів Йол Юм Сон та Едуарда Кунца.

Йол Юм Сон (народилася 1986 р.) — південнокорейська піаністка, лауреат XI конкурсу ім. Артура Рубінштейна в Тель-Авіві (2005) та XIV конкурсу ім. П. І. Чайковського в Москві (2011). В силу різних причин[1] артисткою був обраний поширений нині бренд «гламурний Схід» з його поєднанням декольтованих суконь коктейльного типу й рис «східної екзотики», впізнаваних широкою публікою. Візитна картка даного бренду — підкреслена тілесна гнучкість та пластика.

При цьому творчість піаністки — приклад традиційної системи виконавських цінностей з притаманними їй імпровізаційністю та психологічно осмисленими нюансами інтонування. Пластика Йол Юм Сон позбавлена інтонаційно невиправданих надмірностей та вміло поставлена на службу свободі піаністичного апарату. У цьому відношенні характерне її виконання Тридцять другої сонати Бетховена на заключному концерті XIV конкурсу ім. П. І. Чайковського в Москві[2].

Жести, найбільш ефектні та виграшні з точки зору бренду, припадають у Йол Юм Сон на вихід до сцени, на проміжки між творами, а також на моменти звільнення піаністичного апарату після епізодів, які дають значне навантаження на нього (тут вони строго вивірені з позицій фразування). Її інтерпретаційна творчість ґрунтується на глибокому опрацюванні тексту, а багатство інтонування свідчить про великий культурно-слуховий досвід. Це показує, що навіть досить компромісні бренди можуть не вторгатися у взаємини з текстом твору, і навіть при збереженні окремих рис бренду можливий змістовний музикантський підхід.

Буває й так, що сама специфіка обраного бренду «лояльна» відносно виконуваного репертуару. Наприклад, усереднено-романтичний бренд (назвемо його умовно «лорд Байрон») російського піаніста Едуарда Кунца (народився 1983 р.) «підходить» до самих різних прикладів обраної ним широкої стильової панорами. Як зразок наведемо виконання ним «Нічних примар» Равеля та Третьої сонати Брамса на IV Міжнародному конкурсі пам'яті В. Горовиця в Києві (2001).

Приклади протилежного підходу характеризуються, на наш погляд, такою принциповою особливістю: обраний сценічний образ впроваджується в структуру прочитання тексту й впливає на виконання в аспекті надмірної його стабілізації.

У таких рамках вирішений сценічний образ (назвемо його умовно «Доріан Грей») російського піаніста Данііла Трифонова (народився 1991 р). Незмінна заокругленість фразування та піаністичних рухів у поєднанні з характерною мімікою — зручні інструменти економії сценічної енергії. У той самий час вони нівелюють стильове та змістовне різноманіття виконуваних програм. Саме такий підхід здатний забезпечити відгуки певної категорії слухачів на кшталт «він згорає на сцені», тим часом як інтонування одного і того ж твору ні на йоту не змінювалося від концерту до концерту. У цьому сенсі показово порівняти його виступи з Першим концертом Шопена, зіграним в різний час і в різних місцях (всі вони доступні на www.youtube.com). Для досвідчених практиків сцени очевидна відмінність виступів за принципом штампу-«відбитку» та виступів за принципом творення на основі образно-змістовної домінанти.

[1] *Серед них не останнє місце займає, ймовірно, специфіка індивідуального теплообміну на сцені.*

[2] *Всі виконання, згадувані в статті, доступні на www.youtube.com*

Інший приклад — «інтелектуальний демонізм» Євгена Брахмана (народився 1981 р.). Для нього характерні надшвидкі темпи та імітація широкого дихання у фактурі вокального типу, яка все ж таки звучить "по складах" завдяки тотальній стабілізації гри. У цьому сенсі є типовим його виконання Другої сонати Рахманінова на конкурсі ім. Артура Рубінштейна у Тель-Авіві (2011).

Усе сказане відноситься до поведінки на сцені в рамках опозиції традиційної та «брендової» систем. Далі перейдемо до її розгляду на рівні внутрішніх сценічних установок.

Отже, «брендовий» підхід передбачає «культ» стабілізації, без якої неможливий шлях на кар'єрний «Олімп». Цією соціальною заангажованістю він відрізняється від установки, традиційної для певного типу нервових систем — «на концерті, як на репетиції; на репетиції, як на концерті».

У другому випадку стабілізація стосується плану внутрішніх музичних завдань, що диктується «надзавданням» артиста. У першому стабілізації підлягає управління всіма зовнішніми і внутрішніми планами сценічної поведінки. Необхідність відповідати певній соціальній масці призводить до надмірної стабілізації в координуванні рухових навичок. Якщо для досягнення необхідної естрадної якості досить домашнього опрацювання технічних завдань, поставлених музичним текстом, то «брендовий» підхід передбачає заучування також і координації з довільними елементами відеоряду, включаючи міміку та посадку. Це значно звужує спектр варіантності інтонування.

В рамках традиційного підходу стабілізація потрібна головним чином в домашній роботі. Основні завдання, що вимагають стабілізації — смислові «ключі», які приводять у дію тілесно-руховий комплекс та повідомляють координаційним «вузлам» емоційно забарвлені нюанси, пережиті кожного разу заново. Такий підхід дозволяє стабілізувати рухові навички, створити їм достатній запас міцності для естрадної ситуації та не «законсервувати» при цьому інтонування.

При бажанні в комплекс «ключів» можуть входити також і брендові «надбудови» (як один з пунктів сценічного образу). Тут необхідне співвіднесення кожного з поворотів музичної думки з передбачуваним сценічним образом та гнучке коригування останнього відповідно до драматургії виконуваної програми. При такому підході риси бренду починають працювати на користь правильного сприйняття музики, а не всупереч йому.

Для розуміння відмінності в сценічних установках, характерних для двох розглянутих підходів, важливо також позначити «ядро», «серцевину» такої установки.

Для традиційного підходу таким «ядром» виступають образно-слухова домінанта інтонування — робота внутрішнього слуху, стимульована інтенсивною роботою уяви. Сюди входить також і психофізична організація готовності піаністичного апарату. Специфіка такої організації в тому, що здійснюється завчасна стабілізуюча підготовка апарату до великої і концентрованої витрати нервового ресурсу. Це відбувається шляхом відповідного режиму домашньої роботи та естрадної практики. Крім того, навіть суто «технічні» пам'ятки та побажання обов'язково мають бути переведені в образну площину. Таким чином, звуковий результат кожного разу немов би народжується заново новим творчим зусиллям.

«Ядром» для сценічної установки «брендового» підходу виступає координація аудіо- та відеорядів, знайдена заздалегідь в ході домашньої роботи. Увага виконавця сконцентрована на точності «відбитку», його відповідності передбаченому еталону. Більшість «ключів», керуючих процесом, носять суто технічний характер. Організація уваги тут більш подрібнена, ніж у попередньому підході, й це нерідко спричиняє проблеми з реалізацією виконавського «дихання» (цілісності фрази). Нерідко навіть правильне його розуміння завдяки дискретному мисленню реалізується у серії зчеплених, але синтаксично окремих сегментів.

Тепер перейдемо до можливих стратегій зближення традиційного та «брендового» підходів, необхідного сучасного музиканту, коли той хоче поєднувати успішну кар'єру з вірністю цінностям свого мистецтва.

Оскільки рішучий пріоритет сурогатної комунікації в «лотереї» соціальної реалізації диктує необхідність прийняти її зовнішні «брендові» вимоги в межах, які не суперечать образному колу виконуваної програми і власному виконавському стилю, остільки необхідне й деяке підвищення стабілізації в сфері організації та управління внутрішнім естрадним станом.

При цьому, на наш погляд, є неприпустимою тотальна стабілізація інтонаційних намірів заради виграшної соціальної маски. Деякі елементи дискретного мислення припустимі як один із початкових етапів роботи, а також на естраді у фрагментах твору, особливо важких для координації. Крім того, особливості різних темпераментів також впливають на міру дискретності виконання (до останньої більш тяжіють флегматики). Але дискретні дії не мають бути провідним принципом інтонування: це призведе до підпорядкування останнього інструментальним задачам (від технічних до соціальних).

Не всі виконавці, що вибрали «брендову» стратегію, зробили свій вибір тому, що не можуть грати інакше. Наприклад, канадський піаніст Марк-Андре Амлен (народився 1961 р.)

в цілому дотримується бренду «світський лев». Це позначається як на його виборі репертуару (певна перевага віддається віртуозним транскрипціям та парафразам, а також маловідомим творам), так і на виконавському стилі (культивування певного «елегантного», «джентльменського» тону висловлювання поза зв'язком зі стилем та образністю виконуваної програми). Але його студійний запис комплекту сонат Скрябіна зовсім не вирізняється надмірною екстравагантністю або легковажністю тону. Виконавець виходить тут зі змістового потенціалу музики, а не з вимог свого бренду.

Можна припустити, що це пояснюється соціальною специфікою студійного запису в цілому та таких проектів зокрема. Під час студійного запису виконавець позбавлений комерційної необхідності «розважати» публіку «брендовою» сценічною поведінкою (в тому числі відеорядом гри). Крім того, такі масштабні проекти свідчать про «завоювання» певного кар'єрного щабля, на якому виконавець може собі дозволити й деякий відступ від бренду заради власних творчих потреб.

Інший приклад — виконання М.-А. Амленом Другої сонати Рахманінова в Нью-Йорку, в Меркін-Холі (1996) та у Москві, в Залі ім. П. І. Чайковского (2014). В першому випадку виконавець підкреслено адаптує музику Рахманінова до свого бренду, нав'язуючи сонаті невластиві їй риси «світської елегантності». У другому випадку інтерпретація М.-А. Амлена узгоджена з традицією російської класики, з асоціативним колом музики Рахманінова. Виконавець грає тут значно «серйозніше» та драматичніше. Можна припустити, що це пов'язано не лише з тим, що в другому випадку М.-А. Амлен старший на 18 років, але й з тим, що виконання «брендової версії» сонати Рахманінова на батьківщині авторської традиції було б комерційно неуспішним.

Далі розглянемо моделі ансамблевої взаємодії як аспект особистого вибору у сфері інтонаційних підходів, що має самостійне значення відносно сольного виконавства.

Фактор ансамблевої взаємодії підсилює розглянуту опозицію в ракурсі «стабілізація-імпровізаційність». З одного боку, саме інтонаційна взаємодія з партнером здатна виконати функцію значного надихаючого стимулу для імпровізаційного підходу. З іншого боку, професійні труднощі такої взаємодії нерідко штовхають учасників ансамблю до вибору шляху найменшого опору і, як наслідок, — до культу стабілізації.

Як приклад, доцільно навести фортепіанні дуети, оскільки ударна атака фортепіанного звуку висуває особливі вимоги до співпадання ансамблістів, яке ґрунтується на володінні технікою спільного дихання.

В рамках установки на інтонаційну співтворчість провідним принципом для ансамблю має бути саме принцип такого дихання. Він припускає вихідне узгодження партнерами всіх пунктів опрацювання такого дихання на початкових етапах роботи, а потім подальше його шліфування, аж до випробування сценою.

Поняття музичного дихання трактовано тут досить широко. В нього входить весь комплекс синтаксичної розстановки, що включає основні та допоміжні ауфтакти, фразувальні та артикуляційні ліги, ієрархію тих та інших, траєкторію ігрових рухів, темброві та динамічні плани.

Цінний пункт первинної синтаксичної розстановки — узгодження координаційних труднощів у різних партіях та їх приведення до єдиного синтаксичного знаменника. Все вторинне опрацювання тексту в ансамблі після такої розстановки здійснюється під знаком пошуку природності музичної мови, зчепленості її сегментів на всіх структурних рівнях, наближення до образної домінанти. Завершальним етапом при такому підході стає сценічна перевірка механізмів взаємного натхнення та особливостей поєднання нервових систем партнерів в ситуації сценічного стресу.

Такий суто технічний момент як співпадання при цьому підході зумовлений синхронним інтонаційним процесом партнерів і тому є більш надійним і досконалим, аніж при інших підходах, навіть якщо спеціально не загострювати увагу на фрагментах, складних в цьому відношенні. Саме такий підхід до ансамблевої роботи може бути основою для глибокої інтерпретації та справжньої співтворчості виконавців.

Інша поширена модель ансамблевого взаємодії відображає підхід, де провідна роль відведена стабілізації на всіх рівнях.

При такому підході план виконавських намірів постає не як основа для живого спільного музикування, а як послідовність дискретних завдань для паралельного виконання. В таких умовах ансамблеве співпадання вельми умовне та здійснюється в основному за рахунок зовнішніх сигналів. При наявності належного синтаксичного аналізу ансамбль, що проводить таку стратегію, «компенсує» брак живого інтонування й зберігає ілюзію професійної обробки за рахунок надлишкового відеоряду та опори на дрібні одиниці часу. Закономірно, що при таких установках навіть найбільш відрепетовані фрагменти залишаються ризикованими у плані співпадання. У такій моделі інтерпретаційна канва існує в окремій площині від апарату втілення, а вираження підміняється зображенням.

Такий підхід органічно вписується в конкурсно-брендову систему з її вимогами — «всім

сподобатися», «бути впізнаним», «виконати якісно-швидкісні нормативи». Відеоряд при такому підході виконує роль зовнішнього «диригента», керуючого збігом. Звідси гіпертрофія відеоряду, що перетворюється у виступах деяких ансамблів у справжнє «шоу». «Доводиться констатувати, що не тільки наступальна тактика поп-культури шкодить мистецтву. Академічна музика і сама себе нерідко зводить з "п'єдесталу". Все частіше помітні елементи шоу в подачі академічного мистецтва на концертній і оперній сцені. На цьому шляху розцвів "інструментальний театр", в якому із власне музикою конкурує інший компонент впливу (нерідко епатуючого) на публіку — жестикулятивна пластика та пересування музикантів по сцені та залу» [5: 1473].

Висновки. Отже, основні засади компромісу між традиційною системою цінностей академічного виконавства та сучасними соціальними умовами:

- стабілізація на рівні інтерпретаційного плану виконання, а не деталей втілення, і тим більше — не відеоряду;
- наявність у концертній програмі номерів, що забезпечують успіх в рамках «брендового» підходу, а в них — більшої стабілізації, ніж в решті програми;
- розробка сценічного образу, що так чи інакше резонує з популярними брендами (особливий простір для творчості тут мають жінки-виконавиці);
- в ансамблі надмірна стабілізація призводить, як мінімум, до тих самих недоліків, що і в сольному виступі, а як максимум — до дефектів співпадання.

Стабілізація виконавських дій заради популярного бренду руйнує не лише змістовний потенціал академічної музики, а й саму її структуру, перетворюючи її в певне «поліпшене», ускладнене «аранжування» популярної музики. Можна констатувати, що живе інтонування музиканта-виконавця на сцені, його вміння «говорити» на інструменті в сучасних умовах стало кінцевим критерієм, що забезпечує «виживання» академічного виконавства в умовах рівноправної конкуренції з популярним.

Перспективи дослідження даної теми диктуються сьогоденням академічного виконавства. Зокрема, на дослідників чекають проблеми соціального статусу сучасного академічного виконавця, ролі академічної музики в постіндустріальному суспільстві, її взаємодії з масовими комунікаціями тощо. Сподіваємось, що теоретичне освітлення цього проблемного поля сприятиме практичному вирішенню нагальних потреб виконавства та його протидії законам шоу-бізнесу.

Література:

1. *Арановский М. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений / М. Арановский // Проблемы музыкального мышления. — М.: Музыка, 1974. — С. 252–271.*
2. *Вепринцев И., Козюренко Ю. Фасад и кулисы звукозаписи // Музыкальная жизнь. — 1989, № 4. — С. 12–13.*
3. *Глущенко Ю. Навчальний посібник по стабільних і мобільних структурах / Ю. Глущенко. — К.: НМАУ, 2002. — 136 с.*
4. *Иноземцев В. Современное постиндустриальное общество: природа, противоречия, перспективы / В. Иноземцев [Учебное пособие для студентов экономических направлений и спеціальностей]. — М.: Логос, 2000. — 302 с.*
5. *Казанцева Л. Академическое музыкальное искусство в современной отечественной культуре / Л. Казанцева // Фундаментальные исследования. — 2013. — Вып. № 8–6. — С. 1471–1475.*
6. *Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) / О. Катрич. — Київ-Дрогобич, 2000. — 100 с.*
7. *Коган Г. На какие традиции опирается советское пианистическое искусство // Г. Коган // Вопросы пианизма. — М.: Советский композитор, 1968. — 462 с.*
8. *Конопкин О. Общая способность к саморегуляции как фактор субъективного развития / О. Конопкин // Вопросы психологии. — М., 2004, № 2. — С. 128–135.*
9. *Конопкин О. Психологические механизмы регуляции деятельности / О. Конопкин. — М.: Наука, 1980. — 256 с.*
10. *Конопкин О. Психологическая саморегуляция произвольной активности человека (структурно-функциональный аспект) / О. Конопкин // Вопросы психологии. — М.: 1995. — № 4. — С. 5–12.*
11. *Корженевський А. До питання про специфіку мислення музиканта-виконавця / А. Корженевський // Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. — К.: Музична Украина, 1981. — С. 29–40.*
12. *Ляхович А. Краткая социология современного академического музыкального исполнительства [Электронный ресурс] / А. Ляхович //: Музыкальный журнал. — Израиль XXI, № 27, V / 2011. — Режим доступа: http://www.21israel-music.com/Sozialnoye_ispolnitelstvo.htm.*
13. *Лопатина Е. К проблеме встречного движения массовой культуры и академической музыки в условиях современности / Е. Лопатина // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение — Вып. № 4 / 2011. — С. 29–34.*
14. *Малхазов О. Психологія та психофізіологія управління руховою діяльністю / О. Малхазов. — К.: Євролінія, 2002. — 320 с.*
15. *Милютина И. К вопросу о стилевой и жанровой интеграции в современном музыкальном искусстве. Обретения и потери / И. Милютина // Традиционное и новое в музыке XX века: Материалы международной научной конференции / Акад. музыки им. Г. Музическу. — Кишинев: GOBLIN, 1997. — С. 79–87.*
16. *Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации / В. Москаленко — К., 1994 — 157 с.*
17. *Моросанова В. Индивидуальный стиль саморегуляции: феномен структура и функции в произвольной активности человека / В. Моросанова. — М.: Наука, 1998. — 192 с.*
18. *Романова А. Влияние технокоммерческой эстетики на стилистику академического музыкального исполнительства / А. Романова // Музично-творчий процес: наукові рефлексії. Науковий вісник. — К., 2008. — Вип. 72. — С. 180–188.*
19. *Симоновский А. Парадокс. Классическая музыка и академическое исполнительство [Електроний ресурс] / А. Симоновский; [Персональный сайт]. — Режим доступа: http://simonovskijaleksej.musicaneo.com/ru/blog/articles/view/292.html.*
20. *Станиславский К. Работа актера над собой / К. Станиславский .. — Чехов М. О технике актера. / М. Чехов. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. — 490 с.*
21. *Whiteside A. Indispensables of Piano Playing / A. Whiteside — New York, Charles Scribner's Sons, 1961. — 155 с.*

Рецензент статті: Копиця М. Д.,
доктор мистецтвознавства, професор,
Національна музична академія ім. П. І. Чайковського