

Ткаченко В. Н.

*Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского***СТИЛЬ ИНСТРУМЕНТА В ТРИАДЕ «МУЗЫКАНТ–ПРОИЗВЕДЕНИЕ–СЛУШАТЕЛЬ» (НА ПРИМЕРЕ ФЕНОМЕНА «ГИТАРНЫЙ СТИЛЬ»)**

УДК 787.61:78.01

Ткаченко В. Н. Стиль инструмента в триаде «музыкант–произведение–слушатель» (на примере феномена «гитарный стиль»). В последние годы наблюдается повышение интереса к проблемам музыкальной органологии, среди которых — «стиль инструмента». Целью данного исследования являлось рассмотрение возможных методологических подходов к изучению этой категории. Используемый в статье метод органологического анализа впервые применен к феномену гитарного стиля. Результаты исследования подтверждают идею о том, что в современной композиторской и исполнительской практике возрождаются «хорошо забытые» старинные инструменты, по-новому трактуются традиционные академические. В результате исследования сделан вывод о том, что категорию «стиль инструмента» (в частности — «стиль гитары») следует рассматривать в рамках коммуникативной триады «музыкант–произведение–слушатель». Положения и выводы исследования являются значимыми для практики современного инструментального исполнительства, в частности, гитарного, а также могут быть учтены в музыковедческом дискурсе.

Ключевые слова: стиль в музыке, видовой стиль, стиль инструмента, триада «музыкант–произведение–слушатель», гитарный стиль.

Ткаченко В. М. Стиль инструмента в триаде «музыкант–твор–слухач» (на прикладі феномена «гітарний стиль»). В останні роки спостерігається підвищення інтересу до проблем музичної органології, серед яких — «стиль інструмента». Метою даного дослідження був розгляд можливих методологічних підходів до вивчення цієї категорії. Використаний у статті метод органологічного аналізу вперше застосовано щодо феномену гітарного стилю. Результати дослідження підтримують ідею про те, що у сучасній композиторській і виконавській практиці відроджуються «добре забуті» старовинні інструменти, по-новому трактуються традиційні академічні. У результаті дослідження зроблено висновок про те, що категорію «стиль інструмента» (зокрема — «стиль гітари») слід розглядати в рамках комунікативної триади «музыкант–твор–слухач». Положення та висновки дослідження є значущими для практики сучасного інструментального виконавства, зокрема, гітарного, а також можуть бути врахованими у музикознавчому дискурсі.

Ключові слова: стиль в музиці, видовий стиль, стиль інструмента, триада «музыкант–твор–слухач», гітарний стиль.

Tkachenko V. Instrument style in triad “musician-composition-listener” (in terms of “guitar style” phenomenon).

Background. The theoretical study of music style issues is one of the most urgent problems in modern music science. Despite the fact that quite a few studies in this area have already been conducted, many aspects of music style are still insufficiently examined. The vastness of the category “style” raises many additional issues on its way to subdivision into a variety of musical phenomena. While the concepts and phenomena such as “epochal style”, “genre style”, “national style”, “individual style” have been more or less broadly investigated in a logical-historical sense, such aspects in the style characteristics of music as its relationship with the tone-instrumental complex and the specific instrument have been investigated to a much lesser extent.

Actuality of the research topic is determined by the fact that, for instance, such notion as “style of the instrument” has only recently emerged and started being theoretically justified. The question itself, whether an “inanimate” instrument has its own style or not, so far has caused a lot of controversy among musicologists and performers. The possibilities and ways of introducing this term to a musicological discourse form the subject of this article.

Analysis of recent researches and publications. The category of “style of the instrument” has only recently drawn the attention of musicologists and performers. A significant part in this process is played by a specific vector of the research - performing

musicology, which includes the creation of the concepts for different instrumental styles. The foundation of the research in this area was laid by E.Nazaikinskii (essay “Instruments” in the book “The Sound World of Music”), and V.Kholopova (the chapter “Stylistic Content of a Piece of Music” in the book “Music as an Art Form”). At present, the range of problems concerning the style of the instrument has greatly expanded. Such styles as viola (E.Kupriyanenko), guitar (A.Zherzdev, V.Tkachenko), piano (L.Kasyanenko, O.Kripak), and violin (I. Grebneva) are currently being investigated. However, the “style of the instrument” concept is not usually defined (with few minor exceptions e.g. A. Zherzdev) and is only considered by the authors as an “operating term”.

Methods. Therefore, an integrated approach to the “style of the instrument” concept used in this article seems relevant in terms of contemporary practice both in scientific discourse and in performance. The method of organological analysis of style of the guitar is used for the first time.

Objectives. The purpose of the research is to identify and characterize the methodological approaches to the analysis of the concept “style of the instrument”. The main purpose of this article is to offer a package treatment of this phenomenon in the context of the communicative triad “musician-composition-listener” (based on the example of the style of the guitar), where the instrument acts as a “tool of thought” for the first part (musician), affects the second (the composition), and summarizes the third (global category of “listener”, which includes all the consumers, creators and performers of music).

Results. The history of musical thinking is vividly embodied in the instruments. This indisputable fact, however, requires clarification. After all, nature of the musical instruments is dual. On the one hand, they act as a special kind of determinants of thinking and style. Moreover, these instruments are the products of thinking and creativity of an individual. The personal factor in the sound image system of the musical instrument works more naturally, if the composer and the performer are aware of these properties. The style mindset is disclosed while transforming indigenous properties of the musical instrument, expanding its capabilities by improving the structure (personality of the master manufacturer), art of playing it (personality of the master artist), and art of composing for it (personality of the master composer). “The full-fledged life» of the instrument in the practice of public music-making is possible only within the unity of these three creative pieces. As an artifact of music culture, the musical instrument reflects its cumulative nature, which means that it involves the concentration of the standard features of a certain period in the evolution of musical thinking, formed in the instrumental field through the practice of ensemble and solo playing. Unity and interrelation of the performing style and the style of the instrument also concern the guitar art.

Conclusions. Phenomenon and the concept of “style of the instrument”, including the “guitar style,” act as a product of joint efforts of all members of the communicative triad “composer-performer-listener”. When a particular musician specializes in any kind of instrument within the before mentioned triad arises another one, in this case, stylistic- “musician-composition-listener.” Its first two components are mobile (What kind of musician? Which instrument do they play? What instruments do they compose for? The same applies for the performer, specializing in any other instrument). As for the “listener”, the category is so historically and stylistically global that in a broad sense, it includes both - the musician, and the composition, either created or performed by them. This is because all the professional musicians are at the same time listeners. Therefore, the very category of “style of the instrument” throughout the history has been determined by the system of ideological and artistic views, eras, periods, national and genre preferences in them, and ultimately - creative individuals who develop the styles for the instruments and music compositions for them.

As the prospects for the further research outlined in this article we envisage a wider use of the “style of the instrument” category in the study of the contemporary art phenomena, characterized by an extremely wide organological range. In particular, the guitar style may be represented not only with an academic kind of the musical instrument, but also with its authentic ancient versions. **Keywords:** music style, kinds of style, style tool, triad “musician–composition– listener”, guitar style.

Постановка проблемы и ее связь с научными или практически задачами. Теоретическая разработка проблем музыкального стиля — одна из насущных задач современной музыкальной науки. Несмотря на достаточно большое количество исследований в этой области, многие аспекты музыкального стиля остаются недостаточно разработанными. Глобальность категории «стиль» рождает на пути ее распространения на различные музыкальные феномены много дополнительных вопросов. Если понятия и явления такого уровня, как «эпохальный стиль», «жанровый стиль», «национальный стиль», «индивидуальный стиль», исследованы в логико-историческом плане более или менее широко, то такие моменты в стилевых характеристиках музыки, как ее связь с определенным темброво-инструментальным комплексом, конкретным инструментом, исследованы в гораздо меньшей мере.

Актуальность темы исследования определяется тем, что лишь в последнее время, например, возникло и стало теоретически обосновываться такое понятие, как «стиль инструмента». Сама постановка вопроса о том, обладает ли инструмент стилем, являясь неодушевленным предметом, вызвала и вызывает много споров среди музыковедов и исполнителей. Возможности и способам введения этого термина в музыковедческий дискурс и посвящена данная статья.

Анализ последних исследований и публикаций. Категория «стиль инструмента» лишь последнее время становится предметом музыковедческого и исполнительского внимания. Существенную роль в этом сыграло особое направление исследований — исполнительское музыкознание, в рамках которого создаются концепции различных инструментальных стилей. Начало исследований в этой области было положено Е. Назайкинским (очерк «Инструменты» в книге «Звуковой мир музыки» [10]), В. Холоповой (глава «Стилевое содержание музыкального произведения» в книге «Музыка как вид искусства» [15]). В настоящее время круг проблем стилей инструментов значительно расширяется. Исследуются такие стили, как альтовый (Э. Куприяненко [8]), гитарный (А. Жерздев [5], В. Ткаченко [14]), фортепианный (Л. Касьяненко [6], О. Крипак [7]), скрипичный (И. Гребнева [3]). Однако само понятие «стиль инструмента» за редкими исключениями (А. Жерздев [5]) не дефинируется, а мыслится авторами лишь как «рабочее». Поэто-

му предпринятый в данной статье комплексный подход к «стилю инструмента» представляется актуальным для современной практики как в научном дискурсе, так и в исполнительстве.

Цель исследования — выявить и охарактеризовать методологические подходы к анализу понятия «стиль инструмента». Основная задача статьи — предложить комплексное рассмотрение этого феномена в контексте коммуникативной триады «музыкант–произведение–слушатель» (на примере гитарного стиля).

Изложение основного материала исследования. История музыкального мышления наглядно запечатлена в инструментах. Этот неоспоримый факт требует, однако, пояснения. Ведь природа инструментов двойственна. С одной стороны, они выступают в качестве особого рода детерминант мышления и стиля. Е. Назайкинский, исследуя разные аспекты стилевых проявлений в музыке, говорит об инструментах как о «<...> внеиндивидуальных факторах и условиях опосредования личностных проявлений — факторов, развившихся в самой музыке и накапливаемых культурой» [11: 35]. Инструменты входят в группу артефактов, бытующих или бытовавших в культуре. При этом сами инструменты — продукты мышления-творчества индивидуальной личности: инструмент «<...> изготавливается мастером, а затем попадает в собственное владение к другому мастеру — исполнителю» [11: 36].

Личностный фактор в системе звукового образа инструмента действует тем естественнее, чем лучше композитор и исполнитель представляют себе эти свойства. Установка на стиль раскрывается в преобразовании коренных свойств инструмента, расширении его возможностей путем совершенствования конструкции (фигура мастера-изготовителя), техники игры на нем (фигура мастера-исполнителя), техники письма для него (фигура мастера-композитора). Только в единстве этих трех творческих фигур возможна полноценная «жизнь» инструмента в практике общественного музицирования.

Это подтверждается, в частности, историей гитарного искусства, когда на определенном этапе его развития возник «разрыв» между «фигурами» инструментально-стилевой триады «мастер–исполнитель–композитор». К началу XX века уже существовала шестиструнная версия академической гитары А. де Торреса, но усовершенствованный инструмент не мог выйти из «заколдованного круга» (А. Сеговия) из-за отсутствия солистов-виртуозов, а, следовательно, и композиторов, знающих специфику гитары и берущихся за написание музыки для нее (см. об этом: [2: 128]).

Инструменты становятся «орудиями» музыкального мышления, «сознания слуха» [16: 40], приобретая некий более или менее четко осознаваемый образ звучания. «Образ инструмента»

есть его совокупное генетическое качество, отложившееся в памяти культуры. Инструмент — своеобразный аналог музыкального произведения, «отпечаток» творческого мышления музыканта: «Инструмент как произведение не только предвосхищает феномен композиторского произведения (чисто исторически), но и дает возможность рассматривать последнее как особый идеальный инструмент, нацеленный на эффективное воздействие, на то, чтобы возвышать человека, вторично организуя (“организуя”) его» (Е. Назайкинский [10: 92]).

Трехкомпонентные источники музыкальных звуков — вибраторы, резонаторы, артикуляторы — в практике «слухового сознания», «мышления слуха» (Т. Чередниченко [16: 40]) оказываются изоморфными целому ряду мышленческих категорий и представлений — «<...> как самых общих, эстетико-философских <...>, так и специальных, относящихся к строению оркестра, к организации музыкальной ткани, к слуху как особому инструменту <...>» (Е. Назайкинский [10: 92]). Инструмент — «<...> это своеобразный искусственный звуковой орган, способный в художественно отработанных формах имитировать естественные, природные, живые звучания. Это особая предметно-материальная форма фиксации музыки, подобная и нотной записи (в том, что касается лада, строя, диапазона) <...> — ибо может в какой-то мере запечатлеть недоступную нотам, собственно звуковую характеристичность исполнения»; «<...> «это и память культуры в целом, отложившаяся во внешнем облике, красках, способах изготовления, конструктивной приспособленности к определенным жанрам музицирования» [10: 92–93].

Инструменты исторически обладали своим «характером» и как композиционные средства оказывались «прикрепленными» к определенной сфере выразительности. Об этом речь идет в дневниковых записях А. Веприка — автора термина «тембровые ярлыки», в которых «получили отражение типовые свойства инструментов на определенном стилевом этапе» (цит. по: [13: 110]). Слово «типовые» свидетельствует о связи инструментов с определенными этапами эволюции музыкального мышления. Здесь возникает проблема, суть которой можно сформулировать как «соотношение специфики и универсализма инструмента в практике общественного музицирования». Эта практика, в свою очередь, выступает как объективация процессов музыкального мышления, «овеществленного» в инструментах и их использовании.

Веприковские «тембровые ярлыки» характеризуют на метафорическом уровне лишь одно из свойств инструмента — его специфику. Противоположностью этого свойства является универсализм. Уже сама типология инструментов, используемых или использовавшихся

в музыкальной практике, устанавливает критерии «большей специфичности» для одних инструментов и «большей универсальности» для других — «<...> фортепиано универсальнее скрипки, гобой специфичнее кларнета <...>» [10: 91].

Приводя это сравнение, Е. Назайкинский исходит из следующего: «Две противоборствующие силы заложены в желании музыкантов овладеть инструментом: стремление к универсальности, к безграничному расширению выразительных возможностей любимого инструмента — и стремление усилить, подчеркнуть яркость, индивидуальность, специфичность звучания, его своеобразие»; при этом «специфичность» соотносится с «универсальностью» диалектически: универсализация достигается «через углубление специфики и ее “преодоление”» [10: 91].

Говоря о преодолении специфики путем ее углубления, Е. Назайкинский имеет в виду не чисто внешние заимствования приемов игры из других инструментальных групп, а интонационно-артикуляционное преодоление исполнителем зафиксированной схематично в нотном тексте композиторской интонации. Если «<...> произведение уже сочинено с расчетом на возможные колебания интонации или на их отсутствие, <...> то весь исторический опыт использования инструментов (сочинения, исполнения, слушания) передается по традиции и воплощается конкретно в любом инструментальном и вокальном произведении» [10: 91].

Вопрос о специфике-универсализме инструмента имеет, таким образом, прямое отношение к творческой личности — исполнителю, играющему на данном инструменте, его мышлению. В практике общения музыкантов разных специализаций широко употребимы понятия, в которых стиль непосредственно связывается с его инструментальной реализацией — фортепианный стиль, баянный стиль, в вокальной музыки — хоровой стиль, вокально-ансамблевый стиль и т. д. Лежащая в основе этих формулировок метафоричность лишь в последнее время обретает значение научного дискурса (см. об этом в начале данной статьи).

Во всех упомянутых работах, посвященных музыке для конкретного инструмента, так или иначе, имеется в виду категория стиля. Однако само это понятие — «стиль инструмента» — чаще всего не дефинируется, а мыслится как бы «за кадром». Исключение — определение А. Жерздева: «Стиль инструмента — это особая разновидность видového стиля, определяемая способом его (инструмента) бытия в практике общественного музицирования, типовыми жанрами, композиторскими и исполнительскими стилями, в совокупности хранящимися в памяти инструмента как артефакта культуры и возрождаемыми в конкретных композициях и их интерпретациях» [5: 9].

Будучи артефактом музикальної культури, інструмент відображає її кумулятивну природу, що означає концентрацію в ньому типових ознак певного етапу еволюції музикального мислення, формуючого в інструментальній сфері через практику ансамблевого та сольного музичування. Інструменти не тільки виступають наслідком еволюції закономірних або ймовірно-стохастических (І. Пяковський [5]) фактів музикальної історії, але й самі формують її поезію. Це означає, що роль і значення кожного інструмента, його «удільний вага» в практиці суспільного музичування в кінцевому підсумку визначається соціально-естетическим запитом-пропозицією, причому нерідко не в повній синхронності. В інструментах діють їх генетическі, імманентно-стильові «си́ли», дозволяючі виділяти, очеркувати індивідуальні «криві» їх еволюційно-стильової динаміки.

Це доводиться, як зауважує Е. Назайкінський [10: 92], «синтагмами» музики — музикальними виробами, по відношенню до яких інструменти виступають як художественні «парадигми». Інструменти як комплекси певного, стилістически окрашеного «тембра-техніки» далеко не завжди «падають в орбіту» композиторського мислення і стилю. При цьому парадигми інструментального стилю завжди виступають ключовими для виконавця на даному інструменті. Як зауважує Н. Жайворонко, досліджуючи музикальне виконавство як феномен музикальної культури, дві основні епохи в європейській музиці з точки зору співвідношення композиторського і виконавського початку класифікуються як «епоха ігрових творців» (від бароко до романтизму) і «епоха творчих віртуозів» (романтизм і багато стилів ХХ століття) [4: 7–8].

Говорячи про відношення музикантів («творців» і «віртуозів») до інструментів, відомий австрійський гітарист і педагог Л. Вітошинський зауважує, що «<...> якість музики і зручність виконання йдуть плечем-к-плечу, хоча часто їх шляхи розходяться: тоді перед виконавцем виникають завдання, які практично неможливо вирішити» [1: 24]. Автор виділяє три типи виробів (не тільки близьких йому гітарних): 1) виробів, в яких композитори переслідували власні художественні цілі і порівняно мало звертали увагу на специфіку виконавських завдань; 2) композиції, виниклі в тісному зв'язку композитора і виконавця, як правило, не тільки професіонала-віртуоза, але й володаря навичками композиторського ремесла; 3) виробів, створені самими виконавцями-віртуозами, що поєднують свою основну професію з композиторською діяльністю [1: 24].

В філософському сенсі інструменти — своєобразні «машини», екстазуючі (виводячі зовні) установки мислення індивідуума і суспільства. По думці відомого сучасного філософа М. Мамардашвілі, «<...> людство <...> винайшло свого роду машини (умовно назовемо їх екстазическими машинами) <...> Людина в них переведений в більш інтенсивний реєстр життя, і, перебуваючи «зовні себе», чимось в собі володіє <...> Екстазуючи, посилюючи можливості і стани людського психічного апарату, вони переводять його в інше вимірювання, в інший спосіб буття, лежачий поза окремого людина і до того ж виступаючий більш осмисленим і упорядкованим, ніж сам людина» [9: 46]. Музиканти-виконавці, діючи через інструмент («машину»), доносять до слухача два «образи» (два «стилі») — самого інструмента і виробу як репрезентанта авторського композиторського стилю. Тут виникає і «третій стиль» — індивідуальний стиль виконавця, базуючийся на перетворенні перших двох.

Єдність і взаємозв'язок виконавського стилю і стилю інструмента — неоспоримий факт, який має відношення і до гітарного мистецтва. Виділення гітари з сфери прикладного (народного) музичування шло історически двома шляхами — через вдосконалення самого інструмента, який отримав в академіческій практиці форму шестиструнного інструмента, званого класическою гітарою або гітарою майстра А. де Торреса; вдосконаленням виконавства, а за ним і композиторського творчества «на гітарі» і «для гітари».

Складившись з ХІХ століття, в його першій половині, академіческа європейська гітарна школа, точніше — школи, базувалися на творчестві таких лідерів, як Ф. Сор, М. Джуліані, Д. Агуадо, Л. Леняні і т. д., але традиція створення-виконання на гітарі була майже століття втрачена. Лише до кінця ХІХ століття, завдяки творчеству Ф. Таррегі, починається вихід гітари на академіческий шлях, який уже в ХХ столітті був настільки інтенсивним, що, починаючи з А. Сеговії, гітара стає одним з найбільш востребованих інструментів концертного музичування, в зв'язку з чим до неї звертаються вже не тільки самі гітаристи, але й професіональні композитори більш широких спеціалізацій (Л. Брауер, Е. Вїла-Лобос, У. Уолтон, Дж. Бріттен, М. Костельнуово-Тедеско).

Стиль гітари стає принципово іншим за якість специфіки і універсалізму. Можливості інструмента в камерній сфері музичування зберігаються, але за рахунок прогресу в виконавській і композиторській техніці гри і письма стають універсальними. Образ-стиль гітари, сформований в ХХ столітті, відрізняється якість «малого оркестра»

(Л. Брауэр), в плане «спроса и предложения» гитара даже превосходит традиционные классические инструменты-концертанты как скрипка и фортепиано.

Выводы. Явление и понятие «стиль инструмента», в том числе и «гитарный стиль», выступают как продукт совместного творчества всех членов коммуникативной триады «композитор—исполнитель—слушатель». Внутри этой триады при специализации на каком-либо инструменте профессиональных музыкантов возникает еще одна, на этот раз стилевая триада — «музыкант—произведение—слушатель». Первые две ее составляющих мобильны (какой музыкант?; на чем играющий?; для каких инструментов пишущий музыку?; то же относится и к исполнителю, специализирующемуся на каком-либо ином инструменте). Что касается «слушателя», то эта категория настолько глобальна в историко-стилевом плане, что в широком смысле в нее входит и музыкант, и произведение, им созданное или исполняемое. Ведь музыканты-профессионалы — тоже слушатели, а поэтому сама категория «стиль инструмента» всегда исторически детерминирована системой мировоззренческих и художественных взглядов, эпох, периодов, национальных и жанровых предпочтений в них, а в конечном итоге — стилями творческих личностей, творящих звуковые стили инструментов и произведений для них.

В качестве **перспектив дальнейшего исследования** очерченной в данной статье проблематике видится более широкое применение категории «стиль инструмента» к исследованию феноменов современного творчества, отличающегося чрезвычайно широким органо-логическим диапазоном. В частности, гитарный стиль может быть представлен сейчас не только академической разновидностью инструмента, но и его аутентичными старинными вариантами. Аутентика в исполнительстве, получившая в настоящее время наименование «исторически информированная исполнительская практика», по-особому актуализирует категорию «стиль инструмента», которая рассматривается выборочно, в контексте эпохи, периода, школы, региона и т. д. Например, отдельный аспект изучения этого стиля возникает в связи с внедрением в практику электрогитар, которые отличаются во многом иными стилевыми характеристиками. В комплексе подобное расширение поля исследования гитарного стиля будет способствовать созданию современной теории гитарного искусства как важной составляющей музыкальной культуры.

Литература:

1. Вітошинський Л. Про мистецтво гри на гітарі / Л. Вітошинський; пер. з нім. Л. Мельник. — Львів: БаК, 2006. — 284 с.
2. Гавоти Б. Ему нет равных / Б. Гавоти // Сов. музыка. — 1969. — № 2. — С. 128.
3. Гребнева І. В. Формування скрипкового стилю в concerti grossi А. Кореллі: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец.: 17.00.03 — муз. мистецтво / Гребнева Ірина Вікторівна; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2014. — 16 с.
4. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 — теорія та історія культури / Жайворонок Наталія Борисівна; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2006. — 19 с.
5. Жерздев О. В. Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 — муз. мистецтво / Жерздев Олексій Володимирович; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2011. — 18 с.
6. Касьяненко Л. О. Виконавська інтерпретація фактури Прелюдії Ф. Шопена: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03. — Музичне мистецтво / Касьяненко Л. О.; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2001. — 17 с.
7. Кріпак О. Л. Концертно-фортеп'яний стиль А. Караманова (на матеріалі трьох концертів для фортеп'яно з оркестром): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец.: 17.00.03 — муз. мистецтво / Кріпак Ольга Леонідівна; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2012. — 20 с.
8. Купріяненко Е. Б. Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізнє Бароко — Й. Брамс): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец.: 17.00.03 — муз. мистецтво / Купріяненко Емма Борисівна; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2010. — 18 с.
9. Мамардашвили М. Наука и культура / М. Мамардашвили // Методологические проблемы историко-научных исследований: сб. статей / [отв. ред. И. С. Тимофеев]. — М., 1982. — С. 45–58.
10. Назайкинський Е. В. Звукової мир музики / Е. В. Назайкинський. — М.: Музыка, 1988. — 254 с.
11. Назайкинський Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. В. Назайкинський. — М.: ВЛАДОС, 2003. — 248 с.
12. Пяковський І. Феноменологія музичного мислення / І. Пяковський // Науковий вісник: зб. статей / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2000. — Вип. 7: Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. — С. 46–56.
13. Рыжкин Н. Научный приоритет: об Александре Веприке / Н. Рыжкин // Сов. музыка. — 1981. — № 11. — С. 104–110.
14. Ткаченко В. М. Універсалізм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880–1990 років: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец.: 17.00.03 — муз. мистецтво / Ткаченко Вікторія Миколаївна; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2013. — 16 с.
15. Холопова В. Музыка как вид искусства: учеб. пособие / В. Холопова. — СПб.: Лань, 2000. — 320 с.
16. Череди́ченко Т. Идеи Ю. Н. Холопова к философии музыки / Т. Череди́ченко // Laudamus. К 60-летию Ю. Н. Холопова: сб. ст. / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского; [отв. ред. В. С. Ценова; ред. А. В. Власов, М. Л. Сторожко; сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. — М., 1992. — С. 40–47.

Рецензент статті: Цурканенко І. В., кандидат искусствоведения, доцент, Харьковський національний університет ім. І. П. Котляревського