

УДК 78.071

Андросова Дарія Володимирівна
доктор мистецтвознавства, доцент
Одеської національної музичної
академії ім. А.В. Нежданової
dashaelena@gmail.com

**СТИЛЬОВА ЕМАНСИПАЦІЯ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА
ТА МЕТОДОЛОГІЯ "НОВОЇ ЦІЛІСНОСТІ" АНАЛІЗУ МУЗИКИ**

У статті обґрунтовано закономірний характер перетворення традиційного музикознавчого цілісного аналізу (від композиторського задуму) в аналіз від епохальної стильової ідеї виконавця, що утворює стильово-значеннєву єдність інтерпретації та композиції, інших текстів, заявлених професійним музикантом-артистом. "Нова цілісність" музикознавчого аналізу передбачає розкриття тембрально-фактурних типологій як стильових єдностей надособистісного значення, що стверджується активністю виконавця, який безпосередньо контактує з публікою.

Ключові слова: музичний стиль, жанр у музиці, виконавський стиль, стильова емансипація виконавства, цілісний аналіз музики, нова цілісність музичного аналізу.

Андросова Дарія Владимировна, доктор искусствоведения, доцент ОНМА имени А.В. Неждановой
Стилевая эмансипация музыкального исполнительства и методология "новой целостности" анализа музыки

В статье сделано обоснование закономерного характера преобразования традиционного музыковедческого целостного анализа (от композиторского замысла) в анализ от эпохальной стилиевой идеи исполнителя, образующей стилиево-смысловое единство интерпретации и композиции, иных текстов, заявляемых профессиональным музыкантом-артистом. "Новая целостность" музыковедческого анализа предусматривает раскрытие тембрально-фактурных типологий как стилиевых единств надличностного значения, что утверждается активностью исполнителя, который непосредственно контактирует с публикой.

Ключевые слова: музыкальный стиль, жанр в музыке, исполнительский стиль, стилиевая эмансипация исполнительства, целостный анализ музыки, новая целостность музыкального анализа.

Androsova Daria, Doctor of Arts, associate professor, Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music
Style emancipation of music performance and methodology of "new wholeness" of analysis of music

In the given work motivation of the natural character of the transformation traditional musicology holistic analysis ("from composer conception") is made. In analysis from epochal style ideas of the performer, forming style-semantic unity to interpretation and compositions, other text, declared by professional musician-actor are considered. "New wholeness" of the musicology analysis provides opening timbre-technique typology as style unity of overpersonal importance that becomes firmly established the activity of the performer, which directly contacts with public.

Key words: style music, genre in music, performance style, style emancipation of the performance, holistic analysis of the music, new wholeness of the music analysis.

Актуальність теми визначена станом сучасного мистецтва і його теорії, що характеризуються ознакою порубіжжя – художньо-творчий діагноз полістилістики відносно музичної сучасності має безпосереднє продовження в поліметодологічних посиланнях науково-дослідницького підходу. Для сучасної музичної практики показові принципова активність і навіть лідерство виконавського мистецтва, тоді як музикознавство орієнтоване в цілому на композиторську творчість як головний показник музичного мислення. У цьому випадку ставиться питання про методологічну переорієнтацію музикознавчих дослідницьких принципів у русло аналізу виконавського мистецтва.

Такий аналіз здійснений у працях Б.Асаф'єва [1] і його послідовників в Україні й Росії, що захищають ідею так званого виконавського музикознавства [4; 9; 11; 13], а також показовий для польської музичної науки в особі Р.Інгардена [20]. Притаманне це і авторам, що присвятили свої дослідження виконавцям, які активно формували принципи національної школи в музиці, як це має місце в характеристиках В.Конен щодо творчості Н.Паганіні, Дж.Пейзана відносно Г.Гульда, А.Ніколаєва у зв'язку зі спадщиною Дж.Фільда [7; 21; 12] і т.п. Також цю музикознавчу спрямованість досліджень стимулювали праці, які містять аналіз виконавської творчості авторів, що видають конгеніальне їхньому композиторському внеску втілення виконавського здобутку – праці Й.Хомінського [19] про Ф.Шопена, У. Цуня [16] про Ф.Ліста, В.Рубцової про О.Скрябіна [14], В.Брянцевої про С.Рахманінова [3] та ін.

Метою даної роботи є обґрунтування закономірного характеру перетворення традиційного музикознавчого цілісного аналізу (від композиторського задуму) в аналіз від епохальної стильової ідеї виконавця, що утворює стильово-значеннєву єдність інтерпретації й композиції, інших текстів, що заявляються професійним музикантом-артистом.

Історія музики як самостійна музикознавча дисципліна склалася в XVIII ст., у період раціоналізму, в якому історична періодизація визначилася за матеріально-виробничим показником (період Античності як епоха рабства, Середньовіччя як стадія феодальної організації, Ренесансу-Просвіти як торжества капіталістичного порядку тощо). Так було забуте те "мусікійське" розуміння історії, що визначило серед дев'яти муз Аполлона Клію покровительку історії: повторюваність героїчних справ як предмет історії, зародження наукової сфери з художньої практики уславлення загиблих героїв [8, 7]. Аж до епохи світської Просвіти спеціальна історія музики не виділялася, оскільки панував метод описів подвигу індивідів або колективних суб'єктів-націй, що визначали типологію вираження тої або іншої епохи як невідривно пов'язаних із культово-релігійними перевагами.

З перемогою в постренесансній Європі раціоналістичного-матеріалістичного світобачення (англійська філософія XVII ст., французькі енциклопедисти XVIII ст.) матеріально-виробнича діяльність стала основою історичних описів, орієнтуючись на індукцію характеристик подій і дат та тяжіючи до узагальнень цієї конкретики. У тому числі це вказівки на життєве оточення музичної творчості ("музика народів" у "Всесвітній історії музики" Ч. Бьорні й інших авторів), породивши вже до кінця XVIII ст. феномен монографії, присвяченої творчості видатних композиторських індивідуальностей. Однією з перших монографій стала книга І. Форкеля, присвячена творчості Й.С. Баха й укладена "на славу німецької нації", як це позначив автор у присвяті своєї праці [5, 36].

Важливою стороною історичного музикознавства XVIII ст. виявилася специфіка його як загальної історії музики, тобто тої, що тяжіє по можливості до всесвітнього охоплення музично-історичних даностей, без розподілу на вітчизняну й зарубіжну нерівнооб'ємні частини, як це встановилося в XIX ст. Вагомою складовою музично-історичної діяльності виступила музична критика, що покликана була давати оцінки сучасним подіям з позицій об'єктивної розмаїтості форм музики народів.

Так, в описах російської музики автори XVIII ст. приділяють серйозну увагу популярній сфері й церковній музиці як невіддільній якості вираження своєрідної ідеї народу в соціально-феноменологічному значенні. Тим самим спеціальний термінологічний апарат історії музики у XVIII ст. не склався, запас її термінів запозичувався з літературного запасу загальноісторичних описів, а історія музики набула репутації "несистематичного" музикознавства. Офіційно прийнятий у Російській імперії курс на триєдність самодержавства-православ'я-народності відбивав, у тому числі, усталений від XVIII ст. термінологічний підхід (від народності), що створив продуктивний умонастрій у художній, особливо в музичній сфері, породивши висоту Народності національного самовираження у творчості М. Глінки.

XIX століття – вік романтизму й національних революцій, що яскраво виражали відцентрові соціально-культурні тенденції в організації суспільства, "розколовши" всесвітню музичну історію – на нерівні об'єми зарубіжної й вітчизняної історій. Причому, якщо щодо першої зберігався об'єктивно-описовий тонус "загального" підходу, то в торканнях вітчизняної музичної історії усвідомлено культивувався поетично-гімнічний стрій характеристик (порівн. з поетикою "Історії держави російської" М.Карамзіна).

Крім того, культ індивідуалізму творчості орієнтував на самозначимість художнього фактора вираження, внаслідок чого культові твори Й.С. Баха, його духовні Кантати, що об'єктивно становлять більшість із написаного ним, не ставали предметом уваги й виконання в XIX в., були "реабілітовані" у їхній значимості для бахівської творчості тільки в XX ст.

Утім, XIX ст., високо піднімаючи прапор художньої музики й її національну гідність, в історичному музикознавстві тяжіло до літературно-художніх, у тому числі в сфері музичної критики, декларацій ідей, з літературно-пафосним їх поданням – у захист особистостей і колективних суб'єктів. Але при цьому зберігається об'єктивно-описовий тонус для зарубіжної музики, породжуючи методологічну двоїстість музично-історичних досліджень: історичної описовості – і поетично-літературного типу подання тих або інших сучасних музичних подій і особливо явищ національної культури.

Показово, що романтична вибірковість у національних орієнтирах XIX ст. вивела на художню авансцену музичну емблематику стилю вербункош, тобто національного музичного знака, що представляв нації "принижені й ображені" соціально-історичними розкладами. Тоді як французька музика XIX ст., за влучним спостереженням М. Друскіна [6, 98], взагалі ігнорувала національно-селянську складову свого фольклору, орієнтуючись винятково на міську пісню, хоч за складом населення селяни становили суттєву частину нації. Англія залишалася до початку XIX ст. найсильнішою й найбагатшою державою світу, однак утратила свою національну композиторську школу, що славилася у загальноєвропейських вимірах у XVI–XVII ст.

Найцікавішим із оригінальною поліфонією імітаційно-гетерофонного типу (жанр round) є англійський фольклор, що надихнув майстрів у XX ст., зовсім не був помітним для сучасників романтичного століття, зважаючи на те, що символізував тиранічний соціальний комплекс, категорично не

прийнятий романтиками-тираноборцями. У результаті націєцентризм XIX ст. нерівно розподіляв естетичні пріоритети в європейському фольклорі, тяжіючи також до ідеалізації позасвропейського, асоційованого з тираноборськими-антиколоніальними ідеями. Так, очевидною була ідеалізація-естетизація арабсько-східного (у тому числі кавказький схід у російській музиці), індійського ("Шукачі перлин" Ж.Бізе, "Лакме" Л.Деліба, "індійське" у М. Римського-Корсакова й ін.) при вираженій байдужості до далекосхідного колориту.

Утім, колосальні зміни відбуваються у кінці XIX ст., коли китайщина і культурно пов'язана з нею японська, тайтянська й подібна тематика визначили базисні переваги мистецтва символістів-імпресіоністів (П.Гоген, П.Клодель, К.Дебюссі, М.Волошин, Дж.Пуччіні, Г.Малер і т.п.). Історичне музикознавство бурхливо перетворювалося наприкінці XIX ст. у працях Х. Рімана, особливо у його геніального учня Г.Адлера, для яких самозначимою стає категорія історичного стилю як національного в Х.Рімана [22] і як стилю епохи в Г.Адлера [17].

Головне те, що вперше в музикознавчій практиці історія музики виявилася зверненою до спеціально-музикознавчої категорії – стилю, уживання якого традиційно пов'язувалося із суб'єктивним фактором, індивідуальним і колективним (національний стиль), і яке було перетворено в характеристику надособистісних музичних єдностей епохального охоплення. Розробка категорії стилю у Г.Адлера пов'язане з поданням щодо типології жанру як життєво-уточнюючого прояву тої або іншої стильової якості.

Сучасне трактування стилю в музиці орієнтоване на ієрархію проявів: епохальний стиль – історичний стиль (національний, стиль-напряма), індивідуальний стиль (композиторський, виконавський). Так виявляється систематизуючий ракурс історичного музикознавства, для якого базисним поняттям виявляється термін, запозичений із традиційно-музикознавчого обігу, але наповнений ширшим значенням. Тож аналітичність теоретичного музикознавства утворила свою методологічну проекцію в галузі історії музики, визначивши об'єктивно-науковий зміст музичної критики як стильової критики і як частини історичного музикознавства.

Уявлення про стиль епохи, введене в обіг Г. Адлером, культурологічно розширило сферу історичного музикознавства, а опора на епохальну ієрархію національно-стилістичних прерогатив визначила етнологічний та соціальний ракурс їхнього наукового осмислення. Тим самим адлерівська реформа історії музики дала даній сфері наукового знання методологічну динаміку, вихід на розмаїтість узагальнень епохально-історичного змісту, тобто з апеляцією до мистецтвознавства, соціологічних узагальнень, етно-національних розробок, до історико-психологічних спостережень надіндивідуального Великого історичного розуму, ідеї якого не можна зводити до сумарності індивідуальних волінь. Такою є теза Г. Адлера: "стилі роблять не генії, а музиканти середньої руки" [18, 2].

Тож можемо зробити наступні висновки.

1. Історичне музикознавство, що виникло у XVIII ст., має чіткий поділ на доадлерівський та постадлерівський періоди, представляючи "несистематичну" і "систематизовану" музичну науку.
2. Доадлерівський етап історії музики спирається на загальносоціологічну категорію народності, а також індивідуалізовано заявляє вибірково- національну якість, у тому числі національно-стильову (Х.Ріман).
3. Адлеріанське – постадлеріанське історичне музикознавство виділяє спеціальну для цієї сфери музичної науки категорію стилю в музиці, спираючись, насамперед, на уявлення про стиль епохи, у якій значимі не творчі узагальнення, що висувуються геніями, а нагромадження знахідок "музикантів середньої руки", тобто культурно-парадигматичні ознаки музичного континууму.
4. Історія музики з "історії суб'єктів" (індивідів і проявлень колективів) стає "історією музичних спілкувань", у яких вирішальною виявляється не стільки професійно-цивілізаційний, скільки загальнокультурний парадигматичний фактор "середньої лінії" музичних переваг.
5. Музична критика XVIII ст. усвідомлюється як органічна частина історії музики, будучи суб'єктивованою у виявленні її методологічних підстав у XIX ст., а в XX ст. тією, що у вигляді стильової критики набула науково об'єктивних підстав для власних аналітичних узагальнень.

Розвиток історичного музикознавства закономірно виводить на музичну культурологію, предметом якої постає виконавська творчість, що принципово розширює можливості стильового підходу. Центральним поняттям цієї науки є музична культура, що містить протилежність тому, що називають музичною цивілізацією, а остання зосереджує явище професійної музики як музики для слухання. Фігура виконавця складає принципове пересічення музично-цивілізаційних засад і загальнокультурних вимірів, оскільки спірання на композиторські тексти міцно пов'язує з першим, тоді як зверненість до аудиторії, далекої від фахової музичної освіченості, навертає на тяжіння до культурної спільноти більш загального плану.

Сучасне музикознавство опинилося зверненим до пластів мистецтва, які не займали помітного місця у дослідженнях епохи Романтизму: йдеться про духовну сферу, надзвичайно активізовану в наші дні, в якій не композиторські авторські доробки, а саме виконавська діяльність складає засновки фахового мислення. І якщо вже йдеться про існування ансамблів і оркестрів без гри композицій, коли написання рок-опер стає справою виконавського колективу і т.п., музична наука змушена апелювати до виконавських показників музичної творчості як тих, що є базовими в художньому самоствердженні цього мистецтва.

Відродження значущості духовної сфери для музично-історичної науки засвідчено виданням у 1990-ті роки Християнської енциклопедії за редакцією С. Аверинцева [2], з численними статтями про духовну музику різних конфесій, а також книги Е. Уілсона-Діксона "Історія Християнської музики" [15]. У зазначених виданнях зроблений акцент на гомілетичних, богослужбово-прикладних якостях музичної виразності, у яких раціонально охоплені риторичні побудови (що стали джерелом художніх виявлень театралізованої світської музики) займають підлегле місце стосовно музично-екстатичної й музично-символічної сфер. Пояснення до таких музичних виразностей не звернені до внутрішньої (іманентної) її якості, яка традиційно вивчалася теоретичним та історичним музикознавством, але базуються на етико-філософських і релігійних постулатах символіки Божественного і містичних шляхів її збагнення.

У цілому в музикознавстві зайняла почесне місце популярна сфера (її складова – саме духовна музика) й мас-культура, які не усвідомлювалися в самозначущій якості в традиційній музичній науці. Але у світлі відкриттів в загально-історичній сфері феномена Великого історичного розуму, у музичній історії робота над епохальними стильовими проявами надіндивідуального й навіть надколективного-суб'єктивного виявлень прийняла досить послідовний і переважаючий у цілому зміст.

Таким чином, об'єктивна необхідність методологічного оновлення музикознавства обумовлена усвідомленням історичної першості виконавства, зокрема відносно стильового розкриття музичної культури ранніх історичних періодів, а також базисністю виконавства в популярній і духовній сферах, нарешті, активністю в сучасній композиторській діяльності алеаторично-сонористичного спрямування. У ХХ ст. виконавство із супутнього композиторському самоствердженню фактора перетворилося в самозначиму сферу музичного професіоналізму, виявивши на новому рівні самодостатність виконавства, породженого у свій час канонам церковного музичного служіння. Такий хід подій визначився на хвилі ствердження символізму, назва якого засвідчила співвіднесеність із релігійною сферою й одночасно з неосимволізмом поставангарду (за Е.Марковою) [10].

У роботі виділяється не тільки стильове, але й видове перетворення виконавства. Адже здійснений аналіз виконавського мистецтва ряду видатних піаністів ХХ ст. свідчить, що його фактична роль у музичній культурі є іншою, ніж у класичний період у складі тріади: композитор-виконавець-слухач. Інтерпретаторською волею роботи з текстом виконавство автономізується відносно композиції. Одночасно здійснюється переосмислення публіки з керованого й пасивного доповнення вищевказаного художнього ланцюжка – в неосалонне представництво через дискографію безпосереднього спілкуванні артиста і його адресата, як це засвідчив виконавський геній Г.Гульда. Для останнього таке "інтимне" слухання музики виступає як акт виявлення духовної солідарності й однодумності. Таким способом цілісність художнього акту виявляється вже не у фізичній даності звучання (властивого світському театральному класичному європейському мистецтву), а в ідеальній первинності, з якою пов'язана енергія звуковиявлення.

Окрім того, неоренесансний-неоготичний тонус музичної творчості ХХ – ХХІ ст., що розкривається зокрема в активному відродженні старовинної поліфонії (у тому числі в препарованому вигляді шенбергіанської серійності, яка апелює до досвіду строгого письма) і найбільшою мірою проступає в тотальному відродженні жанру містерії-пасіону, мадрігальності в оперно-ораторіальній спадщині минулого століття й сучасності, – вказує на особливого роду паритет виконавець-композитор з акцентуацією значущості першого у музично-творчому виявленні. Це, у свою чергу, сприяє зосередженню музикознавчої уваги на співіснуванні композиторської активності й виконавський експансивної стильової позиції в музичному процесі в цілому. Домінуюче в останньому виконавство асоціюється з мистецтвом *Arts nova* як суто виконавським утіленням музики, насиченим елементами композиторської аранжувальної технології.

Зазначене підводить до висновку, що заявлений на сьогодні музикознавчий відлік від композиторських шкіл і композиційної завершеності авторського викладу доцільно доповнити альтернативним підходом – від виконавської стилістики – у музикознавчому узагальненні епохальних завоювань музики. Нова цілісність музикознавчого аналізу передбачає розкриття тембрально-фактурних типологій як стильових єдностей надособистісного значення, які стверджуються активністю виконавця, що безпосередньо контактує з публікою. Такі типології в музичному мистецтві пов'язані з вокально-тембральними утвореннями, що жили насамперед класичну музику Нового часу.

Нагадуємо про декламаційно-псалмодуючий та аріозно-фігуративний стилі співу й моделюючий останні стиль інструментальної гри ХVІІ ст., фігуративність *bel canto* і концертно-симфонічна інструментальність ХVІІІ ст., вокальний реалізм драматичного співу і симфонізм ХІХ ст. і т.п. У фортепіанному виконавстві зазначені типології визначаються шарами першості французької салонно-клавірної стилістики ХVІІ – ХVІІІ ст., першої половини ХІХ ст. й німецького театралізованого інструменталізму віденської школи. В останній склався театралізовано-оркестральний стиль академічної фортепіанної гри.

Підсумком осмислення стильової емансипації музичного виконавського мистецтва є ідея методологічного оновлення сучасного музикознавства, що еволюціонує від осмислення цілісності композиції до охоплення цілісності епохально-стильового спрямованого виконавства. Останнє пропонується виділити термінологічно як "нову цілісність" аналізу музики, у якому виконавство втілює зазначений вище духовний початок звучання, на рівень якого зміщується цілісність процесу сприйняття музики.

Література

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев (Игорь Глебов). – М.- Л. : Музыка, 1971. – 379 с.
2. Булич С. Церковная музыка в России / С. Булич // Христианство : энциклопедический словарь : в 3 т. – Т. 3. – С. 202.
3. Брянцева В. С.В. Рахманинов / В. Брянцева. – М. : Сов. композитор, 1976. – 645 с.
4. Давидов М.А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста: навч. посіб. / М.А. Давидов. – К. : Муз. Україна, 1997. – 240 с.
5. Друскин М. Зарубежная музыкальная историография / М. Друскин. – М. : Музыка, 1994. – 63с.
6. Друскин М. Очерки о западноевропейской музыке XX в. / М. Друскин. – М. : Сов.композитор, 1973. – 272 с.
7. Конен В. История зарубежной музыки / В. Конен. – М. : Музыка, 1972. – Вып.3. – 526 с.
8. Леонтьева Г., Шорин П., Кобрин В. Ключи к тайнам Клио: кн. для учащихся и студентов / Г.Леонтьева, П. Шорин, В. Кобрин. – М. : Просвещение, 1994. – 289 с.
9. Маркова Е. Вопросы теории исполнительства / Е. Маркова. – Одесса: Астропринт, 2002. – 126 с.
10. Маркова Е. Неоевропоцентризм и неосимволизм начала XXI века / Е. Маркова, В. Холопова, Л. Канарис, Е. Маркова, С. Таранец // Неоевропоцентризм: музыкальная культура на рубеже столетий. – Одесса, 2006. – Кн. 1. – С. 76–128.
11. Медушевский В. Онтологические основы интерпретации музыки / В. Медушевский // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры. – М., 1984. – Вып. 129. – С. 5–11.
12. Николаев А. Джон Филд / А. Николаев. – М. : Госмузиздат, 1960. – 184 с.
13. Рабинович Д.А. Исполнитель и стиль / Д.А. Рабинович. – М. : Сов. композитор, 1981. – Вып. 2. – 225 с.
14. Рубцова В. Александр Николаевич Скрябин / В. Рубцова. – М. : Музыка, 1989. – 448 с.
15. Уилсон-Диксон Э. История Христианской музыки : пер. с англ. Ч. 1/4. – СПб: Мирт, 2003. – 428 с.
16. У. Цунь. Міфологізм музики у визначенні художнього пошуку й художнього відкриття композитора – виконавця Ф. Ліста / У. Цунь // Професійна педагогічна підготовка – вимоги сьогодення. – Харків: Стилт-Издат, 2007. – С. 234–245.
17. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte /Adler G. – Frankfurt am Main : Verlag-Anstalt, 1924.
18. Adler G. Der Stil in der Musik / Adler G. – Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1911. – 46 s.
19. Chomiński J. Chopin / J. Chominski. – Kraków: PWM, 1978. –260 s. – Эт.№2. –Мошел.-Шоп. – С.70
20. Ingarden R. Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości / R. Ingarden. – Kraków: PWM, 1973. – 187 s.
21. Payzant G. Glenn Gould :music and Mind / G. Payzant. – Toronto ; New York, London, 1978. – P. 158.
22. Riemann H. Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit der Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen. Siebende Auflage / H. Riemann. – Leipzig: Verlag von Breitkopf & Härtel, 1947.

References

1. Asafjev, B. (1971). Music form as process. Moskva; Leningrad: Muzyka [in Russian].
2. Bulicz, S. Church music in Russia. Christianity: encyclopedia dictionary: in 3 vol. Konsonans in church music, 3, 202 [in Russian].
3. Brjanceva, V. (1976). S.V. Rachmaninov. Moscow: Sov. Kompozytor [in Russian].
4. Davydov, M.A. (1997). Theoretical fundamentals of forming of the performing skills of a bayanist. Kyiv: Myz.Ukraina [in Ukrainian].
5. Druskin, M. (1994). Foreign music historiography. Moscow: Muzyka, 1994.–63 s.
6. Druskin, M. (1973). Notes about Western European music XX century. Moscow : Sov.compozytor [in Russian].
7. Konen, V. (1972). History of foreign music. Issue 3. Germany, Österreich, Italia, France, Poland since 1789 until the middle of XIX. Moscow: Muzyca [in Russian].
8. Leontieva, G., Shorin, P., Kobrin, V. (1994). Keys of Klio mysteries. Kluchi k tajnam Klio. Moscow: Prosveshchenije [in Russian].
9. Markova, E. (2002). Issues of performance theory. Odessa: Astroprint [in Russian].
10. Markova, E. (2006). Neo-eurocentrism and neo-symbolism of the beginning. V. Cholopova, L.Kanaris, E.Markova, C.Taranec (Eds.). Neo-eurocentrism: music culture at the range of the centuries. Odessa [in Russian].
11. Medushevskiy, V. (1984). Ontological fundamentals of music interpretation. Interpretation of music composition in the context of culture. Moscow, 129, 5–11 [in Russian].
12. Nikolajev, A. (1960). John Field. Moscow: Gosmuzizdat [in Russian].
13. Rabinovich, D.A. (1981). Performance and style. Issue 2. Moscow: Sov.kompozytor [in Russian].
14. Rubcova, V. (1989). Aleksandr Nikolajevich Skrjabin. Moscow: Muzyka [in Russian].
15. Wilson-Dickson, A. (2003). A Brief history of Christian music. Sankt-Peterburg: Mirt [in Russian].
16. U Cung. (2007). Mythologism of music and definitions of art activity search and art discovery F. List, a composer-performer. Charkiv: Stilt-Izdat [in Russian].
17. Adler, G. (1924). Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt am Main: Verlag-Anstalt [in German].
18. Adler, G. (1911). Der Stil in der Musik. Leipzig : Breitkopf und Härtel [in German].
19. Chomiński, J. (1978). Chopin. Kraków: PWM [in Polish].
20. Ingarden, R. (1973). Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości. Kraków: PWM [in Polish].
21. Payzant, G. (1978). Glenn Gould :music and Mind. Toronto; New York, London [in English].
22. Riemann, H. (1947). Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit der Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen. Siebende Auflage. Leipzig: Verlag von Breitkopf & Härtel [in German].