



Репозиторий
Федерального агентства образования
"Федеральная государственная
академия музыки"

Т. Сернова

Авторский стиль исполнителя как система отношений

Статья посвящена анализу разработанности в современном музыковедении проблемы авторского исполнительского стиля. Показывая разноаспектное видение исследователями данного вопроса, автор предлагает рассматривать авторский стиль исполнителя на основе семиотического подхода, в единстве двух сторон: материальной – музыкально-языковой (исполнительская стилистика) и идеальной – духовной, обусловленной личностными качествами, связанными с психофизиологическими, социальными особенностями. Подобный подход образует единство, обеспечивающее существование стиля, придает структурную ясность его внутренней организации.

Стиль – одна из важнейших категорий искусствоведения. Этим обусловлены внимание и интерес к нему со стороны исследователей. На протяжении XX в. шло интенсивное изучение музыкального стиля как эстетической категории. Это работы Б. Асафьева, Ю. Кремлева, Е. Ручьевской, С. Скребкова, А. Сохора, В. Холоповой и дру-

гих, в которых ученые рассматривают стиль как «интонационно-выразительное постоянство» (Б. Асафьев), как «высший вид художественного единства» (С. Скребков), как «один из факторов содержательной типизации музыки» (В. Холопова) и т. д.

Ряд исследований посвящен рассмотрению стиля как иерархической системы. Так, в современном музыковедении различают три типа музыкальных стилей – *эпохальный*, *национальный* и *авторский*, которые в наиболее полном виде охарактеризованы в труде Е. Назайкинского «Стиль и жанр в музыке» [18]. Каждый из этих типов стал предметом специального изучения как со стороны композиторского творчества, так и в русле исполнительского искусства. В частности, исследование Л. Кириллиной «Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика» [9] касается эпохального композиторского стиля, в то время как труд К. Кругловой «Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство» [11] раскрывает особенности исполнительского стиля эпохи барокко. Имеются монументальные труды по национальному стилю: «О некоторых стилистических тенденциях русской музыки конца XIX – начала XX века (к проблеме целостности музыкального мышления)» В. Лензона [12], «Искусство арии в итальянском оперном барокко (от канцонетты к арии *da capo*) Э. Симоновой [22], «Феномен *bel canto* первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика» А. Хоффманн [25], «Стилевые основы русской народной музыки» В. Щурова [27], «Зарубежные вокальные школы» Л. Ярославцевой [28].

Авторский стиль в наибольшей мере изучается по отношению к композиторскому творчеству, где предстает как композиторский стиль. В этом же русле находится и понятие индивидуального композиторского стиля, который проявляется в музыкальном произведении как результате художественной деятельности композитора. Число работ о композиторском авторском стиле также весьма значительно. В них стиль раскрывается как в отдельных аспектах (например, в статьях «Стилевые черты инструментальной мелодики раннего Прокофьева» М. Арановского [1], «Взаимодействие динамики и статики как одна из стилистических основ гармонии Равеля» В. Базарновой [2], «Некоторые аспекты формирования стиля Моцарта (Моцарт и Шоберт)» Г. Ждановой [6]), так и в целостном виде («Формирование фортепианного стиля М. А. Балакирева»

В. Калмыкова [8], «К проблеме формирования индивидуального стиля» А. Михайленко [16]).

По отношению к исполнительскому творчеству авторский стиль предстает как исполнительский стиль, который раскрывает характер исполнительской реализации музыкального произведения. В этом аспекте наибольшее количество работ связано с фортепианным творчеством, меньшее – с вокальным и хоровым. В них затрагивается как общая проблематика исполнительского стиля, например, в трудах «История стиля в фортепианном исполнительстве» В. Грицевича [5], «Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика» В. Живова [7], статьях Л. Раабена «Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве» [19], «Эстетические и стилевые тенденции в музыкальном исполнительстве наших дней» [20], так и более частные вопросы – в статье С. Бирюкова «Импровизационность в музыке и ее стилевые типы» [4], в учебно-методическом пособии Е. Винокуровой «Стилевая и смысловая роль артикуляции при исполнении клавирных сонат Й. Гайдна» [23].

Интерес к изучению категории «исполнительский стиль» связан с существенным переосмыслением значения личности музыканта в искусстве. Постепенно усложняющееся идейно-философское, эмоционально-психологическое содержание музыки потребовало пересмотра роли исполнителя, повышения внимания к его индивидуальности. Как отмечает В. Беликова, «исполнитель, освобождаясь от задачи сочинения, смог в полной мере сосредоточиться на своей особой, самостоятельной задаче – творческом прочтении авторского текста. Деятельность исполнителя связывается, таким образом, с задачей воссоздания специфической “художественной действительности”, отличной по сравнению с реальным, предметным миром» [1, с. 7].

История бытования понятия «исполнительский стиль» насчитывает несколько столетий. Научную же разработку категория «исполнительский стиль» получила в XX в.

Одной из первых работ, затрагивающих вопрос исполнительского стиля, стал появившийся в 30-е гг. XX в. труд К. Мартинсена «Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли» [13], где на примере фортепианного исполнительского искусства впервые поднимается вопрос о закономерности связи индивидуального стиля и техники пианиста со стилем эпохи как явлением художественной культуры.

Несмотря на то, что изучение исполнительского стиля – весьма актуальная проблема, только с конца 60-х гг. XX в. он появляется в работах ученых как научный объект. Исследователи устанавливают историчность возникновения и бытования исполнительских стилей, определяют исполнительский стиль как системное понятие, формирующееся под влиянием исторических, художественно-эстетических, социально-психологических явлений времени. Формулируются первые определения понятия, в которых под исполнительским стилем понимают индивидуальное преломление композиторского стиля в средствах исполнительской выразительности, особенности интерпретации композиторского текста.

В статьях Л. Раабена [19, 20] стиль рассматривается как диалектическое «единство противоположностей», где объективное и субъективное начала находятся в постоянной борьбе между собой. Автор пишет: «Мировоззрение исполнителя, как и каждого человека, формируется окружающей его объективной действительностью. Исполняя любое произведение, он отражает свое отношение к действительности в целом. Но одновременно для исполнителя объективной стороной искусства, его “предметом” становится само произведение, в котором действительность предстает для него в “определенном” виде» [19, с. 24].

Вместе с тем Раабен определяет особенности исполнительского стиля через анализ отношения исполнителя к воплощаемому произведению, так как общие требования, сложившиеся в определенную эпоху и в конкретном историческом стиле, «по-своему преломляются сознанием отдельного исполнителя, ибо любой исполнитель, даже с очень слабо выраженной индивидуальностью, обладает особыми, одному ему присущими творческими приемами, разработанными и откристаллизовавшимися в результате его собственной художественной практики» [19, с. 26]. В то же время, отмечает исследователь, «отличительные качества игры определяют индивидуальный стиль исполнения, который, однако, является всегда разновидностью одного из исполнительских стилей современности и должен соответствовать потребностям данной эпохи» [Там же].

Среди фундаментальных исследований, посвященных проблеме исполнительских стилей, необходимо назвать докторскую диссертацию В. Чинаева «Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII – XX веков», где представлена картина развития исторических, эпохальных исполнительских стилей

от классического до современного – «эпического» (по определению В. Чинаева). Автор рассматривает исполнительский стиль как «исторически и культурно обусловленное выражение духовной реальности, отраженное в адекватной системе художественных средств» [26, с. 10], помещая объект исследования в исторический и культурный контекст.

На рубеже XX – XXI вв. появляются исследования, в которых исполнительские стили рассматриваются как комплексное явление, включающее композиторское и исполнительское творчество, музыкальную педагогику. Среди них – работы, посвященные, в частности, вокальному стилю эпохи барокко – *bel canto*, где авторы определяют признаки исполнительского стиля, поднимают проблему научно обоснованного прочтения текста, вопросы эстетики стиля, поиска и выбора адекватных художественных средств выразительности – «языка» исполнителя (системы взаимодействия средств исполнительской выразительности). В частности, К. Круглова в кандидатской диссертации «Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство» [11] рассматривает исполнительский стиль барокко как способ преподнесения вокального искусства своеобразным, внутренне присущим ему образом – при помощи художественно-выразительных средств, свойственных голосу, который отражает как господствующие художественные установки, так и творческий стиль исполняемого композиторского текста. Опираясь на музыковедческий метод познания музыкального содержания «через установление соответствующих ему выразительных средств с использованием выработанных наукой специальных терминов» [17, с. 39], Круглова показывает, что стилевые признаки исполнительского стиля – это определенная, специфическая система средств исполнительской выразительности.

Проблемы *индивидуального исполнительского стиля* оказываются в центре внимания и во второй половине XX в. Прежде всего следует назвать фундаментальный труд Д. Рабиновича «Исполнитель и стиль» [21], опубликованный в 1979 г. и посвященный изучению исполнительской практики ведущих пианистов XX в. (до 70-х гг.). Несмотря на то, что в книге обозначена проблема исполнительской стилистики, значительное внимание в исследовании отведено характеристике творческих индивидуальностей музыкантов. Основываясь на теории ученых-психофизиологов (И. Павлова, А. Лазурского и др.), автор отмечает, что психофизиологические особенности личности исполнителя – постоянные факторы,

определяющие его стилевые устремления. Ценной является предложенная автором типология исполнительских стилей, которые встречаются в художественной практике разных времен (виртуозный, эмоциональный, рационалистический, интеллектуальный) и взаимодействуют с национальным и эпохальным исполнительскими стилями.

В 1970-е гг. поднимается вопрос о значении индивидуально-исполнительского стиля для содержания интерпретации. Так, Н. Корыхалова, рассматривая объективно-субъективную сущность музыкального произведения, затрагивает проблемы исполнительской стилистики, показывает индивидуальный исполнительский стиль как особо важную составляющую в создании интерпретации [см. 10].

В рамках проблемы исполнительской интерпретации индивидуальный исполнительский стиль рассматривается и в дальнейшем, в частности, в труде В. Холоповой «Музыка как вид искусства». Также в нем детально раскрывается роль личности исполнителя в создании интерпретации. Особо подчеркивается, что имеют значение не только полученная им «школа, профессиональное образование, но и личные психологические и эстетические качества» [24, с. 298], под которыми подразумеваются эмоциональная доминанта человека, приверженность к определенным художественным темам и образам, способность быть оригинальным, обладать артистическим «магнетизмом».

Новый подход к изучению индивидуального исполнительского стиля предложил в 1980-е гг. Я. Мильштейн. В книге «Вопросы теории и истории исполнительства» [15] эта проблема впервые рассматривается под углом зрения теории информации, раскрывается вопрос вариативной множественности исполнительских решений. «Для исполнителя, – пишет исследователь, – да и для слушателя музыка каждый раз наполняется новым смыслом. Говоря современным языком, “информация”, содержащаяся в музыкальном произведении, не однозначна и включает в себя бесконечное множество возможностей... Отсюда – сотворчество, и не только исполнителя, но и слушателя. Отсюда – вариантная множественность в исполнительском искусстве; музыкальное произведение живет во множестве исполнительских и слушательских вариантов» [15, с. 13].

В соответствии с этим Мильштейн обосновывает необходимость изучения индивидуального стиля в следующих аспектах:

1) как результат творчества одного исполнителя; 2) как стиль исполнения музыкантом какого-либо одного произведения. Автор отмечает, что при исследовании исполнительского стиля в центре внимания должна находиться индивидуальность исполнителя, подчеркивает, что «не в надиндивидуальном, а в индивидуальном коренится феномен исполнительского стиля» [15, с. 36].

Одним из факторов, способствующих не только формированию, но и пониманию индивидуального стиля исполнителя, по мнению Мильштейна, является исполнительский тезаурус (запас информации, эмоции, ассоциации) [см.: 15, с. 20].

Вместе с тем важным фактором изучения индивидуального исполнительского стиля Мильштейн считает установление взаимовлияния стиля исполнения и стиля восприятия, подчеркивая, что в какой-то мере исполнитель вырастает из слушателя, исполнительский стиль – из слушательского стиля. Подобное взаимовлияние порождено, по мнению исследователя, единым информационным пространством, в котором они существуют.

Вопрос о значении индивидуальности исполнителя в изучении исполнительского стиля поднимается и Е. Назайкинским. Автор отмечает, что индивидуальный стиль – это почерк, имеющий отличительные характерные черты, проявляющиеся в практике исполнителя «непосредственно в звучании, в организации звуковых исполнительских средств – в агогике, динамике, звуковысотной интонации, в туше, звуковедении, артикуляционных особенностях и фразировке» [18, с. 23-24], это «коренное свойство личности, проявляющееся в его почерке» [18, с. 46], который остается неизменным.

Исследователь особо подчеркивает важность комплекса личностных характеристик, не имеющего особого значения в национальном и историческом стилях. Неповторимость творческой личности, отчетливое звучание исполнительского мастерства, высокое художественное воплощение идей – основные качества индивидуального стиля, которые оттеняются национальными, историческими, социальными и психологическими факторами.

В последней трети XX в. появилось значительное количество публикаций, обобщающих богатый фактологический материал, – т. н. «портреты музыкантов», где раскрываются отдельные, хотя и наиболее характерные черты индивидуальных стилей исполнителей, отражающие тип их художественного мышления. В данных

работах индивидуальный исполнительский стиль музыкантов, в частности певцов, рассматривается с нескольких позиций:

– в аспекте интерпретации – соответствие или несоответствие исполнения стилю композитора. Как показывает практика, это достаточно распространенный подход, описанный многими выдающимися музыкантами и педагогами. В частности, Мильштейн писал: «Понимание индивидуальных стилистических черт композитора – вот что необходимо, прежде всего, исполнителю. Каждый стиль, каждый род исполняемых произведений исполнитель должен осознавать, чувствовать точно и глубоко, в индивидуализированном виде» [15, с. 6];

– в аспекте проявления в исполнении индивидуальности исполнителя, его интеллекта, темперамента, поскольку исполнитель «всегда до некоторой степени изменяет произведение по своему образу и подобию, отбрасывает на исполняемое свою собственную тень. Разница между исполнителями лишь в величине и своеобразии этой тени» [15, с. 11].

В целом можно отметить, что единая концепция индивидуального исполнительского стиля, основанная на прочной научной базе, до сих пор так и не разработана.

Вместе с тем в современном музыковедении существует ряд научных теорий музыкального стиля, способных стать достаточной основой для целенаправленного исследования индивидуального исполнительского стиля. Они представлены в трудах В. Медушевского [14], М. Михайлова [17], Е. Назайкинского [18].

Главные различия в теоретическом понимании стиля в музыке заключаются в его узком или более широком значении. Наиболее очевидно эти различия проявляются при сравнении концепций М. Михайлова и В. Медушевского. В частности, М. Михайлов рассматривает музыкальный стиль как характеристику *формы*. Он представляет его как трехуровневую систему – эпохальный (исторический) стиль, стиль направления (школы), индивидуальный стиль, обозначает стилевые признаки, которые, являясь элементами данной системы, выстраиваются в определенной иерархии. Среди них – система «логической организации музыкального языка», склад письма, принцип изложения музыкального материала.

По мнению исследователя, на следующих стилевых уровнях, в первую очередь на уровне индивидуального стиля, крепнет роль более частных признаков. Автор отмечает, что особенное каждому стилю придают характерные *музыкально-выразительные средства*:

они «в условиях определенного стиля носят всегда индивидуализированный характер, который создается его специфическими нормами. Специфика стиля обнаруживается как в конкретно-интонационном характере отдельных выразительных средств, так и в системе их взаимодействия» [17, с. 21]. Будучи менее значительными для теоретического рассмотрения музыкального стиля, музыкально-выразительные средства, однако, становятся приоритетными для исполнителя. Ведущим началом для образования стилевой системы, по мнению Михайлова, выступает явление *связи* как наиболее общей закономерности, лежащей в основе феномена стиля [17, с. 127]. Существование связи говорит об определенных механизмах, создавших и детерминировавших ее.

В свою очередь, В. Медушевский рассматривает музыкальный стиль более широко – как семиотический объект, что делает возможным отнесение его не столько к *форме*, сколько к *единству формы и содержания*. Стиль, по мнению ученого, возникает «на основе произведений, объединенных целостностью мировосприятия, ставшего означаемым стилем, неразрывно связанным с его означающим – системой выразительных средств» [14, с. 31-32]. Таким образом, музыкальный стиль, по Медушевскому, включает в себя два плана. Первый – это почерк композитора (индивидуальное употребление им норм музыкального языка), музыкальный язык национальной школы (включающий в себя «языки» ряда авторов), совокупность исполнительских средств, свойственных данному исполнителю или исполнительской школе. Второй – личность и темперамент композитора или исполнителя, образ и типология национального мышления, миропонимание и идеалы, характерные для данной эпохи. Единство стилистики, по выражению Медушевского – «буквы», и содержания – «духа» – и определяет его понимание стиля в музыке. «От того, насколько полно дух стиля пропитывает всю систему языка композитора, зависит глубина стиля, его способность противостоять превратностям судьбы и моды», – отмечает автор [14, с. 34].

Научная концепция Е. Назайкинского возникла в начале 2000-х гг. и является одним из последних достижений музыковедения в области теоретических разработок музыкального стиля. В ней автор демонстрирует сложный и многоракурсный подход в его рассмотрении. В отличие от Медушевского Назайкинский считает выражением стиля только свойства самой музыкальной материи [18, с. 23]. По его мнению, «к стилю музыки нельзя относить особенно-

сти деятельности музыканта. Жизненные события, психические состояния, черты личности, психологические процессы сочинения музыки составляют лишь предметы и условия музыкального творчества. Они лишь косвенно отражаются в музыке и ее стиле» [Там же]. Все, что связано с автором музыкального произведения или его исполнителем, Назайкинский относит к числу субъективных детерминант стиля, куда входят «его физико-физиологические, психологические особенности, социально-личностные черты, профессиональный склад, система его художественных, эстетических, практических и прочих ориентаций и установок, его музыкальный и общий жизненный опыт... все то, что делает его индивидуальной личностью музыканта и человека» [18, с. 38].

Проблема изучения индивидуального исполнительского стиля по-прежнему остается актуальной. Особенно важной представляется ее дальнейшая научная разработка в менее изученных областях исполнительского искусства, к числу которых относится и область вокального исполнительства. Именно здесь до сих пор мало изучены многие вопросы, неразрывно связанные с исполнительским стилем. В их числе – проблемы вокальной стилистики, вокально-исполнительской практики, вокальной техники и вокального мастерства, личностных свойств и качеств вокалиста-исполнителя, выразительных возможностей и неповторимых свойств человеческого голоса и многие др.

На наш взгляд, наиболее перспективным для изучения индивидуального исполнительского стиля певца является семиотический подход, теоретические основы которого содержатся в научной концепции Медушевского [14]. Выбор этого подхода обуславливает изучение индивидуальных исполнительских стилей певцов в единстве двух сторон: материальной, музыкально-языковой, и идеальной, духовной, обусловленной личностными детерминантами (в терминологии семиотики это проявляется в понятиях означаемого и означающего). Каждая из данных сторон отличается своими особенностями.

Музыкально-языковая сторона образует то, что относится к исполнительской стилистике (понимается как характерная для конкретного исполнителя /певца/ совокупность вокально-выразительных и исполнительских средств, обеспечивающих наиболее успешное оформление звукового результата: тембральное многообразие, гибкая агогика, ритмическая выразительность, звуковедение, дикция, фразировка, характер и качество звука, динамика, темп

и т. д.), проявляющейся в сложной системной организации. Составляющие ее элементы исполнительского языка – стилистические знаки – выполняют в системе целого разные функции: определяющие (главные, ведущие) и оттеняющие (второстепенные, периферийные), образующие в рамках целого центр и периферию (рельеф и фон). При этом соотношение центра и периферии в композиторском и исполнительском стилях разное. Если в композиторском стиле, как отмечает В. Холопова, центр составляют гармония, мелодика, тематизм, архитектоника, метроритмика, фактура, оркестровка и др., а периферию – динамика, агогика, артикуляция, микроинтервалика на нетемперированных инструментах и др., то в исполнительском стиле «композиторские “центр” и “периферия”... предстают в обращенном соотношении: “периферия” становится “центром”, а “центр” – “периферией» [24, с. 226-227].

Особенности функционирования системы исполнительских средств обуславливаются характером связей этих средств, важнейшие из которых имеют системообразующее значение, так как «связаны со стилем как целым прямыми и обратными связями: они его выражают и одновременно испытывают его воздействие, свертывают глобальное означаемое стиля в структуре своих значений» [14, с. 33]. Они же определяют и внутреннюю структуру стиля.

Духовная сторона определяет содержание стиля и непосредственно связана с личностью исполнителя и его влиянием на формирование стиля, что «служит узнаванию творца» через «внутренне присущие ему свойства... характер, темперамент, природные особенности... приобретенные им в среде обитания и общения привычки, приспособления, вещи, подчас случайно подвернувшиеся под руку» [18, с. 35]. Вследствие этого содержательную сторону исполнительского стиля определяют:

– *психофизиологические* особенности исполнителя: магнетизм его воздействия, обусловленный темпераментом, характером мышления, уровнем эмоционального самовыражения;

– *социальные* особенности исполнителя: художественно-эстетические, связанные со спецификой воспитания и мировосприятия; познавательные-аксиологические, определяющие тематическую структуру исполняемых произведений, их ценностную ориентацию; его коммуникативность, обуславливающаяся широтой слушательской аудитории, «интонацией» общения; профессиональные, раскрывающие степень мастерства, проявляющегося в своеобразии

трактовки музыкальных сочинений, в особенности интерпретаций, в артистизме натуры, в образовании.

Взаимодействие музыкально-языковой и духовной стороны образует единство, которое обеспечивает существование стиля, его структурную ясность, составляет основу внутренней организации стиля. В свою очередь, развиваясь во времени, стиль распадается на разные этапы (ранний, средний, поздний) и ответвления (оперный, камерный).

Таким образом, опираясь на избранный подход, можно сформулировать следующее определение индивидуального исполнительского стиля: *индивидуальный исполнительский стиль* – это целостное явление, возникающее на основе исполнительской деятельности, детерминированной закономерностями системы определяющих и оттеняющих средств выразительного языка музыканта, его личностными качествами, технологическим мастерством, особенностями образования, и определяемое историческими и социальными условиями.

Список использованных источников

1. Арановский, М. Стилиевые черты инструментальной мелодики раннего Прокофьева / М. Арановский // Вопросы теории и эстетики музыки: сб. ст. / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; редкол.: Ю. Кремлев [и др.] – М.; Л.: Музыка, 1965. – Вып. 4. – С. 199-226.
2. Базарнова, В. Взаимодействие динамики и статики как одна из стилистических основ гармонии Равеля / В. Базарнова // Проблемы музыкального стиля: сб. науч. тр. / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского; под ред. С. Григорьева. – М., 1982. – С. 89-104.
3. Беликова, В. Музыкальное исполнительство как вид художественно-творческой деятельности: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / В. Беликова; Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Киев, 1991. – 16 с.
4. Бирюков, С. Импровизационность в музыке и ее стилиевые типы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / С. Бирюкова; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1981. – 24 с.
5. Грицевич, В. История стиля в фортепианном исполнительстве / В. Грицевич. – М.: МГК, 2000. – 148 с.
6. Жданова, Г. Некоторые аспекты формирования стиля Моцарта (Моцарт и Шоберт) / Г. Жданова // Проблемы музыкального стиля: сб. науч. тр. / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского; под ред. С. Григорьева. – М., 1982. – С. 16-38.

7. Живов, В. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: учеб. пособие / В. Живов. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 272 с.
8. Калмыков, В. Формирование фортепианного стиля М. А. Балакирева: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / В. Калмыков; Ленинградская гос. консерватория. – Л., 1980. – 26 с.
9. Кириллина, Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика / Л. Кириллина. – М.: МГК, 1996. – 190 с.
10. Корыхалова, Н. Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике / Н. Корыхалова. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.
11. Круглова, Е. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство (на примере сочинений Г. Ф. Генделя): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Е. Круглова; Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2007. – 26 с.
12. Лензон, В. О некоторых стилистических тенденциях русской музыки конца XIX – начала XX века (к проблеме целостности музыкального мышления): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / В. Лензон; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1983. – 27 с.
13. Мартинсен, К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / К. Мартинсен. – М.: Музыка, 1966. – 220 с.
14. Медушевский, В. Музыкальный стиль как семиотический объект / В. Медушевский // Советская музыка. – 1979. – № 3. – С. 30-39.
15. Мильштейн, Я. Вопросы теории и истории исполнительства / Я. Мильштейн. – М.: Сов. композитор, 1983. – 266 с.
16. Михайленко, А. К проблеме формирования индивидуального стиля / А. Михайленко // Проблемы музыкального стиля: сб. науч. тр. / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского; под ред. С. Григорьева. – М., 1982. – С. 3-15.
17. Михайлов, М. Стиль в музыке / М. Михайлов. – Л.: Музыка, 1981. – 264 с.
18. Назайкинский, Е. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений / Е. Назайкинский. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
19. Раабен, Л. Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве / Л. Раабен // Вопросы теории и эстетики музыки: сб. ст. / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; под ред. Ю. Кремлева. – Л.: Музгиз, 1962. – Вып. 1. – С. 20-51.
20. Раабен, Л. Эстетические и стилевые тенденции в музыкальном исполнительстве наших дней / Л. Раабен // Вопросы теории и эстетики

- музыки: сб. ст. / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; редкол.: Ю. Кремлев [и др.]. – М.; Л.: Музыка, 1965. – Вып. 4. – С. 69-86.
21. Рабинович, Д. Исполнитель и стиль: избр. ст. / Д. Рабинович. – М.: Сов. композитор, 1979. – Вып. 1. – 320 с.
22. Симонова, Э. Искусство арии в итальянском оперном барокко (от канцонетты к арии *da capo*): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Э. Симонова; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1997. – 186 с.
23. Стилевая и смысловая роль артикуляции при исполнении клавирных сонат Й. Гайдна: метод. рекомендации для преподавателей муз. училищ и училищ искусств / сост. Е. Винокурова. – Астрахань: АГК, 1990. – 37 с.
24. Холопова, В. Музыка как вид искусства / В. Холопова. – СПб.: Лань, 2000. – 320 с. – (Мир культуры, истории и философии).
25. Хоффманн, А. Феномен *bel canto* первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / А. Хоффманн; Рос. академия музыки им. Гнесиных. – Москва, 2008. – 23 с.
26. Чинаев, В. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII – XX веков: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / В. Чинаев; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва, 1995. – 48 с.
27. Щуров, В. Стилиевые основы русской народной музыки / В. Щуров. – М.: МГК, 1998. – 464 с.
28. Ярославцева, Л. Зарубежные вокальные школы: учеб. пособие по курсу истории вокального искусства / Л. Ярославцева. – М.: ГМПИ, 1981. – 90 с.

Summary

This article analyzes how well the author's performing style problem is elaborated in the contemporary musicology. Featuring multi-aspects of treatment of the problem by researchers, the author of the article proposes to consider the author's performing style on the basis of a semiotic approach, in the unity of the two sides: material – musical language (style of performing) and the ideal – mental, caused by personal qualities associated with psycho-physiological and social features. This approach forms unity ensuring the presence of the style and gives structural clarity to its internal organization.

Статья поступила в редакцию 22.12.2014 г.