

УДК 786.2+78.071

Дария Андросова

**ФЕНОМЕН ГЛЕННА ГУЛЬДА В ПИАНИСТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ
XX ВЕКА**

В статье исследовано выявление пианистически специальной стилиевой позиции Гленна Гульда в исполнительском искусстве XX века. Рассмотрено детерминацию феномена Г. Гульда спецификой национальных пересечений Канады, его родины, где соединение английских, в музыкальной сфере чрезвычайно “германизированных”, и французских влияний было обусловлено историческими факторами. Охарактеризовано его противостояние академическому оркестральному пианизму с выдвиганием салонного, в случае Гульда виртуально осуществляемого через масс-медиа общения.

Ключевые слова: феномен в музыке, исполнительское искусство, фортепианный стиль, салонный стиль, национальный стиль в музыке.

Дарія Андросова

**ФЕНОМЕН ГЛЕННА ГУЛЬДА В ПІАНІСТИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ
XX СТОЛІТТЯ**

У статті досліджено виявлення піаністично спеціальної стилєвої позиції Гленна Гульда у виконавському мистецтві XX століття. Розглянуто детермінацію феномена Г. Гульда специфікою національних пересічень Канади, його батьківщини, де поєднання англійських, у музичній сфері надзвичайно “германізованих”, та французьких впливів було обумовлено історичними факторами. Охарактеризовано його протистояння академічному оркестральному піанізму з висуненням салонного, у випадку Гульда віртуально здійснюваного через мас-медіа спілкування.

Ключові слова: феномен у музиці, виконавське мистецтво, фортепіанний стиль, салонний стиль, національний стиль у музиці.

Daria Androsova

**THE PHENOMENON OF GLENN GOULD IN PIANO ART
OF XX CENTURY**

In article explored discovery piano special to style positions of Glenn Gould in performance art of XX century. Including this study of the phenomenon performance contribution of G. Gould in music of the past century in correlation with leaders of piano world of the epoch of the romanticism as classical period of piano performance. Also this realization of specific piano stylistic positions of G. Gould in distribution of piano art of the past century. It is considered determination of the phenomenon of G. Gould specifics of the national crossing the Canada, his native country, where union english, in music sphere exceedingly “germany”, and french influences is conditioned was a history condition to colonizations of these lands of the North America. Biographic facts of Gould are indicative about largeness interests of musician and writer, in count which music specialization were, aside from piano performance, appearances as organist and composer. We select in this feature row position, extremely important in determination of the place Gould in modern music world as a whole.

First, note the modernism of Gould though in his repertoire nowhere near did not outweigh the modernists-avantgarde, but alongside with A. Schoenberg, and even moreover, stood out the performances to him I. S. Bach. Thence – the question is especially performance modern style, defined performances, so named non-specific means facility of expressiveness, from which rate, rhythm, track

record, agogic-articulation form the supporting moments of the expression. And is herewith noted lyricism of Gould incompatible with belief about modern-vanguard in composer creative activity.

Secondly, select counterpoint in invoiced decisions of Gould that normally comes to light in such repertory pole of the musician as music of virginal-clavecin type that is to say compositions of proto-harmony style. And pay attention to that circumstance that performance style extremism of Gould is fixed by means of term modernism though chronology of the leaving the pianist on proscenium of the music world – 1960 years, apogee of the manifestation of the vanguard, and exactly in context vanguard art was accepted performance extremism of Gould, however fixed in terminological quality – a modernism.

The phenomenon of Gould has formed something so exclusive in piano art XX century, either as in due course of phenomenon F. Shalyapin in opera: this fullness interpretation realization of the performance, for which costs the unconditional handhold on actual intonation even though this last categorically does not comply with established beliefs about stylistic entailment of the works of given composer.

In his piano play by first distinguishing feature is name the manifestation of the opposition to academic orchestral pianism, in secretion of salon, in the event of Gould virtual realized through masses-media principle of the contact with listener, which perceptible interested and intelligent his play.

Key words: *phenomenon in music, performance art, piano style of the music, salon style, national style in music.*

Фортепианное наследие Гленна Гульда привлекает к себе пристальное внимание исследователей, поскольку гений этого пианиста составил нечто исключительное в искусстве XX века, сконцентрировав тенденцию *деоркестрализации*, которая в разной мере представлена всеми выдающимися пианистами – от А. Скрябина и С. Рахманинова до М. Плетнева и С. Хауффа. И то, что оценивалось современниками как парадоксальная уникальность творчества, в настоящее время осваивается как концентрация закономерно развивающегося антиакадемического направления в фортепианном искусстве, образуя открытую для последующих исследований проблематику.

Проблема соотношения искусства Г. Гульда со стилями музыки XX века поднимается в фундаментальной книге Дж. Пейзана [17], некоторые моменты находим в справочной литературе [8; 9]. Однако опускается аспект *пианистической* уникальности творчества Г. Гульда и совокупной *феноменальности* его позиции в исполнительском искусстве XX века в целом. Разработки же актуального интонирования в исполнительской интерпретации, а также исполнительской автономии в стилевом становлении художественного облика эпох находим в трудах Т. Веркиной [7], также в статьях П. Ратталино, Й. Гуделя, К. Коломбати [15].

Цель статьи – выявить пианистически специальную артистически стилевую позицию Г. Гульда в исполнительском искусстве XX века, охватить проблематику феноменальности исполнительского вклада Г. Гульда в музыке прошедшего столетия в соотношении с лидерами пианистического мира эпохи романтизма как классики фортепианного исполнительства, осознать специфически пианистическую стилевую позицию Г. Гульда в раскладе фортепианного искусства минувшего века.

Феномен Г. Гульда составил нечто столь же исключительное в пианизме XX в., как и в свое время явление Ф. Шаляпина в опере: это полнота интерпретационной реализации исполнения, за которой стоит безоговорочная опора на *актуальную интонацию* [7], даже если эта последняя категорически не совпадает со сложившимися представлениями о стилистическом запечатлении произведений данного композитора.

Об исполнительском облике Глена Гульда писали: “Его фортепианный стиль – тонкий, изысканный, *ритмически динамичный* (здесь и дальше курсив Д. А.), структурно определенный, настоятельно *контрапунктический* – был скорее *модернистским*, чем романтическим, и все же остается более всего *лирическим* и глубоко выразительным. ... Он искал свежие перспективы в нотах (особенно, канонические) посредством *экстремальных темпов*... За это он был поощряем как за оригинальность и осуждаем – за эксцентричность. Его

широкий, при этом крайне разнообразный репертуар колеблется от вирджиналистов до ныне живущих канадцев. Это было видимое, заметное высвещение раннеромантической музыки, а Бах и Шенберг были центральными в репертуаре” [перевод автора, 17, с. 34].

Выделяем в этой характеристике ряд позиций, крайне важных в определении места Гульда в современном музыкальном мире в целом.

Во-первых, отмечаем *модернизм* Гульда, хотя в его репертуаре отнюдь не перевешивали модернисты-авангардисты, а наряду с Шенбергом, и даже более того, выделялись исполнения им И. С. Баха. Отсюда – речь идет о *сугубо исполнительском модерне*, определяемом исполнительскими, так называемыми неспецифическими средствами выразительности, из которых темп, ритм, динамика, агогика-артикуляция образуют опорности выражения. И при этом отмечается *лиризм* Гульда, столь несовместимый с представлением об модерне-авангарде в композиторском творчестве.

Во-вторых, выделяема *контрапунктичность* фактурных решений Г. Гульда, что закономерно обнаруживается в таком репертуарном полюсе музыканта как музыка *вирджинально-клавесинного типа*, то есть сочинения *догармонического стиля*. И обращаем внимание на то обстоятельство, что исполнительский стилевой *экстремализм* Гульда фиксируется с помощью термина *модернизм*, хотя хронология выхода пианиста на авансцену музыкального мира – это 1960-е годы, апогей проявления *авангарда*, и именно в контексте *авангардного искусства* был принят *исполнительский экстремализм Гульда*, тем не менее зафиксированный в терминологическом качестве – *модернизма*.

Р. Шуман, говоря о Листе, настаивал на том, что его, Листа, было мало слышать, его надо было видеть [5, с. 70]. Для Листа совокупный *артистически-сценический* облик композитора-виртуоза был чрезвычайно важен – в параллель к утверждению фортепианного стиля как “заменителя оркестра” к середине XIX века, что оставило в прошлом тонкость “бриллиантовой” (“жемчужной”) игры раннеромантической эпохи 1800–1830-х годов. Г. Гульд большую часть своей творческой биографии определил – в абстрагировании от публики посредством записи своих произведений (с 1964 года он перестал появляться в публичных концертах). В целом поражает *антитетическая соотнесенность* творческих этапов “фортепианных властителей дум” XIX и XX столетий, Листа и Гульда. Заметим, оба были композиторы и исполнители в одной персоне, у обоих – убежденный “бахоцентризм” и в значительной мере бетховенианство мышления, оба равно значимы в органном и фортепианном исполнительстве, при заметном первенстве второго.

Предлагаем сопоставление дат творческих вех в биографии великих пианистов, Листа и Гульда, которые явно демонстрируют “переключку через столетие” этапов переключений их активности:

1830-е – 1850-е – утверждение Листовского пианизма	1940-е – 1960-е – утверждение пианизма Гульда
1860-е – отказ Листа от концертных турне	1964 – отказ Гульда от игры на публике
1886 – уход из жизни (в 73 года)	1982 – уход из жизни (в 50 лет)

Гульд из венских классиков наиболее ценил Л. Бетховена; первый успех – сольный концерт в 14 лет, 1946 – с исполнением Четвертого концерта для фортепиано с оркестром Л. Бетховена [9]. Гульд признавался, что “Моцарта и Шопена не любил” [9], хотя сочинения данных авторов в его репертуаре находились постоянно. Из сочинений XX века выделял А. Шенберга и А. Берга, а также Э. Кшенека. Последняя, сделанная Гульдом запись, посвящена была Баху, Бетховену и Шенбергу.

Из приведенного описания напрашивается вывод о “гермоцентризме” мышления Гульда, что отчасти верно. Однако, концепция исполнения И. С. Баха в качестве “точки отталкивания” содержала *клавесинные Гольдберговские вариации*; а это противостояло “органноподобной” трактовке сочинений автора “Пассиона от Матфея”, сложившейся от романтического XIX века. И данная жесткая оппозиция романтическому фортепианному истолкованию Баха поддерживалась всей совокупностью пианистической манеры игры Гульда – с низкой посадкой за инструментом, соответственно, с “клавесинно” приподнятыми кистями

рук [9], с клавесинным же нон-легатным звуковедением и часто с “террасной” динамикой в духе клавесинно-органного чередования громко – тихо, без опосредования этой смены эффектами *crescendo-diminuendo*.

Как известно, на Гульда в юности большое влияние оказал А. Шнабель, а именно, его “трактовка фортепиано как самостоятельного инструмента, а не заместителя оркестра...” [9, с. 4–5]. А такой подход был существенной заявкой – на *расхождение с постбетховенской листовской традицией симфонизированной фортепиано немецкой школы*. Эти идеи отличались от главной линии преподавания педагога Гульда, Альберто Гуерреро, солидаризовавшегося со стилем П. Казальса, В. Ландовской, Э. Фишера, допускавших романтическое *tubato* в сочинениях барокко.

Возвращаясь к перечню композиторов XX века, бывших предметом исполнительской активности Гульда, отмечаем то обстоятельство, что в перечень классических представителей Венской и Нововенской школ пианист активно внедрял Э. Кшенека, автора “облегченных”, “джазированных” опер, отчасти пародировавших Нововенцев и в первую очередь А. Берга. Стилистический выбор Г. Гульда – выдержанная механика барокко, в том числе французской разновидности последнего, *рококо*. В совокупности данный исполнительский подход обнаруживает приверженность к *прециозности* [3, с. 190–193] как истоку и параллели *рококо*. Ведь “чувствительный” вариант рококо Моцарта и его остаточные проявления в моцартианстве “варшавского бидермайера” [15, с. 237–240] Ф. Шопена были, судя по всему, неприемлемы для Гульда, хотя эти авторы и занимали стабильное место в репертуаре его выступлений.

Из добаховской музыки, как известно, Гульд выделял О. Гиббонса, англо-бриттского композитора, солидарного с ранним *прециозным* этапом развития рококо как *французского барокко*, – именно так принято классифицировать этот последний в европейских художественных измерениях. Причем, именно вне Франции *прециозный* аспект барокко, с обликом которого связана живопись А. Ватто, Ж. Б. Шардена, Э. Виже-Лебрен, Ж.-Б. Греза, Ж.-Э. Лиотара и др. [10, с. 196–200], обнаруживается специально в проекциях рококо в Англии-Британии [10, с. 225–274].

Если суммировать указанные размежевания прециозности – рококо в самой Франции и сравнить со спецификой проявления данных направлений в разных странах, то оказывается, что *вне Франции преобладает рокайльный аспект рококо, то есть реалистически-упрощенческий, “линия Шардена”* оказывается преобладающей [10, с. 251–263].

Данный историко-художественный экскурс предложен в связи с *канадским* культурно-историческим ареалом, формировавшем Г. Гульда, в котором англо-бриттские и французские заимствования из европейской культуры были демонстративны и часто самодостаточны. Прделанные систематизации позволяют уловить в фортепианном исполнительском творчестве Гульда определенную направленность на указанные англо-французские художественные традиции, неотрывные от немецких влияний, но автономные в трактовке последних, – но органичные для культурного ориентира Канады, сформировавшей гения фортепиано XX века.

Также следует учитывать и *установочный комплекс семьи музыкантов*, сформировавших искусство Гульда, особенно первой его учительницы – матери Флоренс Эмилии Григ Гульд, внучатой племянницы Э. Грига [17, с. 17]. Не забываем, что в жилах великого норвежского композитора текла, преимущественно, кельтская – шотландская кровь: родовой фамилией была Greig, произносится “Грегг”, производна от Mac Gregor [4, с. 19]. Авторы монографии, посвященной Э. Григу, утверждают: “Поскольку вместе с Александром (дедом Э. Грига – Д. А.) ...вернулись в Норвегию двое норвежцев шотландского происхождения, Кристи и Уоллес, а сестра одного из них... стала матерью деда Грига по материнской линии, Эдварта Хагерупа, то выходит, что *шотландская кровь текла в жилах Эдварта Грига отчасти и с отцовской, отчасти и с материнской стороны*” [4, с. 19].

Учитывая значимость “кельтомании” в культурном движении Европы первой половины XIX века (“На рубеже XVIII–XIX столетий Европу захлестнула самая настоящая “кельтомания”... всплеск кельтомании вызван был публикацией знаменитых “Поэм Оссиана” Дж. Макферсона – произведения, завладевшего умами читателей сначала в Британии, а затем и во всей Европе...” [13, с. 525]), – нельзя недооценивать элементы этнического самосознания у

Э. Грига. Но с учетом ирландско-шотландского участия в формировании таких мощных пластов масс-культуры XX века как джаз и рок (см. у В. Конен о роли белых Южан США в христианизации негров и в создании культуры спиричуэлс, о базисной роли ирландско-шотландского населения Юго-Запада США в создании искусства рока [12, с. 107–157]), – нельзя недоучитывать кельтскую составляющую, по матери, в этническом самосознании и Г. Гульда.

Как видим из самого общего охвата исполнительской концепции канадского пианиста, Гульду присуща *клавесинно-прециозная* установка в трактовке фортепиано, показательная не столько для французской, сколько для бриттско-английской традиции, в которой кельтско-германское взаимодействие составило главное ее отличие от материковых дифференциаций национальных школ кельтского и германского миров.

Канадское преломление этого наследия Британии в условиях североамериканского культурного ареала включает особого рода отзывчивость на специфику славянского мира (в том числе украинское население Канады, образующее влиятельную диаспору в культурно-политическом раскладе страны), спокойные, по сравнению с США, отношения с индейскими поселениями, которые исторически определены на представительство архаической *символической по своему основанию* культуры, – и все это определило культурный комплекс *фортепианного исполнительского авангарда Г. Гульда 1950-х – 1960-х годов*. А именно:

– *направленность на экспрессионистскую антиэстетику* (см. значимость творчества А. Шенберга и А. Берга в репертуаре, однако минуя А. Веберна, концентрировавшего символистскую позицию в Нововенской школе), что выражалось в пианизме наиболее ярко *в отказе от фортепианной кантиленности звуковедения, от той “инструментальной вокальности”*, которая образует сущность европейской музыкальной классики;

– осознанность обращения к русской фортепианной музыке в лице А. Скрябина, персонифицировавшего своей “сухой” манерой приверженность французской аристократической салонности, породившей “русские корни мирового авангарда” (по Г. Эймерту [6, с. 96]), определенные еще Г. Адлером в качестве истока стиля профессиональной музыки прошедшего столетия [14, с. 902] и составившие “мистериальный базис” творчества как “отца авангарда” О. Мессяна, так и его гениальных учеников Л. Ноно, П. Булеза, К. Штокхаузена, – см. приглашение М. Скрябиной на открытие экспериментальной Кельнской студии в 1952 г. [16, с. 37];

– совокупный неоклассический – необарочный облик представляемой Гульдом музыки, но в явной соприкасаемости с “неоклассицизмом И. Стравинского”, который, как оказалось в итоге, “поглотил” серийный метод (см. концепцию М. Друскина [11]) и входящую в него “*эмансипированную диссонантность пианистической акантиленности и отказ от “свободы дыхания” фортепианной динамики на crescendo – diminuendo, воспроизводящей ритмы жизненной бытийности*;

– понимание музыки как исполнительского в основе *духовного и интеллектуального акта*, что соотносимо со скрябиновской *мистериальностью* и что образует *скрябиновскую же трансформацию* музыки в нравственном Исполнительстве идеальных посылов Вселенной-Космоса: “...музыка должна быть скорее *мыслительной формой*, чем физической, больше формой познания, чем ощущения” [9, с. 5].

Приведенные обобщения позволяют сконцентрировать внимание на двух исключительных особенностях исполнительского мышления Г. Гульда, которые в качестве *отдельностей* стилево-исполнительской установки не обнаруживаются принципиально у других знаменитых пианистов мира, хотя в виде стилевой тенденции составляют важную слагаемую любого художественно значимого выступления в XX ст. Во-первых, это сосредоточение на *идее композиции – в исполнительстве*: отказ от публичного выступления в пользу студийных записей создали условия для *исполнительского монтажа*, позволяющего обустроить *законченность* отдельной композиции. Во-вторых, речь идет о *символическом* запечатлении нравственно-воспитующего музыкального воздействия, – Гульд не апеллировал к религиозному чувству, однако тонус почитания Высокого в избегание эмоционального разнообразия театрализованного выступления соотносим с религиозным Служением.

В иллюстрацию *бахианства* Г. Гульда заявлялось об одном из наиболее скандальных выступлений – с исполнением Ре-минорного концерта И. Брамса под управлением Л. Бернштейна в Нью-Йоркской филармонии.

В связи со сказанным отмечаем в своем роде органичность осуществленной Гульдом интерпретации Концерта Брамса – как одного из последовательных *бахианцев* в стилистическом обнаружении конца XIX века. И логичным со стороны Гульда было обращение к вышеназванному Первому концерту композитора – как заявляющего в первой теме пианиста-солиста знаменитых баховских секстовых параллелизмов в “баховском *lamento*”.

Феномен Г. Гульда определен спецификой национальных пересечений Канады, его родины, где соединение английских, в музыкальной сфере чрезвычайно “германизированных”, и французских влияний обусловлено было историческими условиями колонизации этих земель Северной Америки. Биографические данные Гульда свидетельствуют о широте интересов музыканта и литератора, в числе музыкальных специализаций которого были, помимо пианистического исполнительства, выступления как органиста и композитора. В его фортепианной игре первым отличительным признаком называют проявление “напряженной мысли, волевого начала и экспрессии”, “завершенностью в лепке формы как в целом, так и в деталях” [8, с. 101], – осуществляемых в противостоянии академическому оркестральному пианизму, в выдвигании *салонных*, в случае Гульда *виртуально* осуществляемых через масса-медиа принципов общения со слушателями, заинтересованно *со-мыслительно* принимающими его игру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андросова Д. Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – “музичне мистецтво” / Д. Андросова. – Київ, 2005. – 17 с.
2. Андросова Д. Інтерпретації Г. Гульдом і В. Деветці Концерту № 24 c-moll Моцарта як втілення стильових альтернатив авторського тексту / Д. Андросова // Педагогіка вищої та середньої школи. – 18’2007. Частина 1. – Кривий Ріг : Друкарський дім, 2007. – С. 1–16.
3. Артамонов С. История зарубежной литературы XVII–XVIII вв. / С. Артамонов. – Москва : Просвещение, 1978. – 608 с.
4. Беннестад Ф. Э. Григ. Человек и художник ; [пер. с норвежского] / Ф. Беннестад, В. Шельдеруп-Эббе. – М. : Радуга, 1986. – 376 с.
5. Будяковский А. Пианистическая деятельность Ф. Листа / А. Будяковский. – Ленинград : Музыка, 1986. – 356 с.
6. Гойови Д. Е. Гольшев и дада-сериализм / Д. Е. Гойови // Трансформація музичної освіти: культура та сучасність. – Одеса, 1998. – С. 96–101.
7. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – “музичне мистецтво” / Т. Веркіна. – Одеса, 2008. – 16 с.
8. Гулд Глен [В. Дельсон] // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. [Гл. ред Ю. Келдыш]. Т. 2, ГОНДОЛЬБЕРА-КОРСОВ. – М. : Сов. энциклопедия, 1974. – С. 101–102.
9. Гульд Г.: www.thecadadianencyclopedia.com/articles/emc/glenn-gould.
10. Даниэль С. Рококо. От Ватто до Фрагонара / С. Даниэль. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. – 336 с.
11. Друскин М. И. Стравинский. Личность. Творчество / М. Друскин. – Москва–Ленинград : Сов. композитор, 1974. – 221 с.
12. Конен В. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США / В. Конен. – Москва : Сов.композитор, 1977. – 446 с.
13. Языческие божества Западной Европы. Энциклопедия. – Москва : Изд. Эксмо ; С.-Петербург : Мидгард, 2005. – 800 с.
14. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte. – Frankfurt am M. : Verlag-Anstalt, 1924. – 940 s.
15. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. – Warszawa : Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. – 587 s.

16. Lebl V. *Elektronická hudba*. – Praha : SHV, 1966. – 104 s.
17. Payzant G. *Glenn Gould. Music and Mind*. – Toronto–New-York–London, 1978. – 158 p.

REFERENCES

1. Androsova, D. (2005), “Minimalism in music: direction and principle of the thinking”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts) 17.00.03, Kyiv, National Musical Academy of Ukraine, 17 p. (in Ukrainian).
2. Androsova, D. (2007), *Interpretatsii H. Huldom i V. Devettsi kontsertu № 24 c-moll Motsarta yak vtillennia stylovykh alternatyv avtorskoho tekstu* [The interpretations by G. Gould and V. Devetsi of Piano concerto № 24 c-moll Mozart as entailment of the style alternatives in autor text], *Pedahohika vyshchoi ta serednoi shkoly. 18'2007. Chastyna 1* [Pedagogy of higher and secondary schools. 18'2007. Part 1], Kryvyi Rih, Drukarskiy dim, pp. 1–16. (in Ukrainian).
3. Artamonov, S. (1978), *Istoriya zarubezhnoy literatury XVII–XVIII vv.* [History of the foreign literature of XVII–VIII cent.], Moscow, Prosveshchenie. (in Russian).
4. Bennestad, F., Shelderup-Ebbe, V. (1986), *E. Grig. Chelovek i khudozhnik* [E. Grieg. The Persons and artist], translation with Norwegian, Moscow, Raduga. (in Russian).
5. Budyakovskiy, A. (1986), *Pianisticheskaya deyatel'nost' F. Lista* [Piano activity of F. Liszt], Leningrad, Muzyka. (in Russian).
6. Gojowy, D. (1998) *E. Golyshev i dada-serializm* [E. Golyshev and dada-serialism], *Transformatsiia muzychnoi osvity: kultura ta suchasnist* [Transformation of musical education: culture and modernity], Odessa, p. 96–101.
7. Vierkina, T. (2008) Actual intonation as performance problem. Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts) 17.00.03, Odessa, Odessa National A. Nezhdanova Academy of Music, 16 p. (in Ukrainian).
8. Gould Glen, (1974) *Muzykal'naya entsiklopediya v 6-ti tomakh* [Music Encyclopedia in 6 volumes], Editor-in-chief Y. Keldysh, Vol. 2., – Moscow, Sov. entsiklopediya, p. 101–102. (in Russian).
9. Gould, G. Available at: www.thecadadianencyclopedia.com/articles/emc/glenn-gould.
10. Daniel, S. (2007), *Rokoko. Ot Vatto do Fragonara* [Rococo. From Vatteau before Fragonard], Sankt-Petersburg, Azbuka-classika. (in Russian).
11. Druskin, M. (1974), *I. Stravinskiy. Lichnost'. Tvorchestvo* [I. Stravinskiy. The Personality. Creative activity]. Moscow–Leningrad, Sov. Kompozitor. (in Russian).
12. Konen V. (1977), *Puti amerikanskoy muzyki. Ocherki po istorii muzykal'noy kul'tury SShA* [Way of the american music. Essays on histories musical cultures of USA], Moscow, Sov. kompozitor. (in Russian).
13. *Yazycheskie bozhestva Zapadnoy Evropy. Entsiklopediya* [The Pagan deity of the West Europe. Encyclopedia] (2005). Moscow, Izd. Eksmo; S.-Petersburg: Midgard. (in Russian).
14. Adler, G. (1924), *Handbuch der Musikgeschichte* [Book of reference of musical history], Frankfurt am M., Verlag-Anstalt. (in Deutschland).
15. *Dzielo Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych* [The work of Chopin as source of performance inspirations] (1999), Warsaw, Frederic Chopin Academy of Music. (in Polish).
16. Lebl V. (1966), *Elektronická hudba* [Electronic music], Praha, SHV. (in Chechoslovakian).
17. Payzant, G. (1978), *Glenn Gould. Music and Mind*, Toronto–New-York–London. (in English).