

5. Толковый словарь Д. Н. Ушакова 1935–1940. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/894390>
6. Шевченко Г. П. Музично-виконавська діяльність студентської молоді: монографія / Г. П. Шевченко, І. О. Єненко. – Луганськ: Вид-во СЛУ ім. В. Даля, 2010. – 168 с.
7. Schafer D. Paul. Foundations for life / D. Paul Schafer // Духовність особистості: методологія, теорія і практика: зб. наук. праць / гол. ред. Г. П. Шевченко. – Луганськ: Вид-во СЛУ ім. В. Даля, 2011. – Вип. 1 (42). – С. 172–193.

УДК 78:071:786.2

О. П. БУРСЬКА

ВИКОНАВСЬКЕ ПОЧУТТЯ ФОРМИ В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬОГО ЦІЛОГО МУЗИЧНОГО ТВОРУ (ФЕНОМЕНОЛОГІЧНІ ОСНОВИ МЕТОДИКИ ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ)

Розкривається сутність почуття виконавської цілісності музики як здатності осягнення її пластичних інтонаційних форм в часопросторі художньої реальності. Хронотопи музики розглядаються як форми входження слухової свідомості в поле художньо-звукового цілого музичної тканини. Запропонована методика фортепіанної підготовки студентів, яка зорієнтована на розвиток почуття форми музичного твору як художнього цілого і ґрунтується на ідеї глибинного взаємозв'язку, єдності художнього смислу, інтонаційної форми музики та відповідної їй піаністичної пластичності.

Ключові слова: виконавська форма музики, інтонаційна форма музики, музичний смисл, музичні хронотопи, методика фортепіанної підготовки студентів.

Е. П. БУРСЬКА

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ЧУВСТВО ФОРМЫ В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЦЕЛОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МЕТОДИКИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПОДГОТОВКИ)

Раскрывается сущность чувства исполнительской целостности музыки как способности к постижению её пластических интонационных форм во времени-пространстве художественной реальности. Рассматриваются хронотопы музыки как формы проникновения слухового сознания в поле художественно-звуковой целостности музыкального произведения. Предложена методика фортепианной подготовки студентов в контексте развития чувства формы музыкального произведения как художественного целого, которая опирается на идею глубинного синтеза интонационных форм, художественного смысла, пианистической пластичности.

Ключевые слова: исполнительская форма музыки, интонационная форма музыки, музыкальный смысл, музыкальные хронотопы, методика фортепианной подготовки студентов.

O. P. BURSKA

PERFORMING FEELING OF A FORM IN THE CONTEXT OF ARTISTIC WHOLE OF MUSIC (PHENOMENOLOGICAL FOUNDATIONS OF METHODS OF PERFORMING TRAINING)

The essence of feeling of performing integrity of music is revealed in this article. Hronos-topos of music is considered as the forms of entering of audial consciousness into the field of the artistic whole of the musical texture. The Methods for the piano training of students, which is proposed in this article, is oriented on

development of the feeling of a form of music, as an artistic whole. The Methods is based on the idea of deep interconnection, unity of artistic sense, intonation form of music and the pianistic plastic which corresponds to it.

Key words: *performing form of music, prosodic form of music, musical sense, musical hronos-topos, methods for the piano training of students.*

Питання цілісності художньої форми є глибокою науковою проблемою гуманітарного знання, яке не втрачає своєї актуальності упродовж віків: від античних уявлень про гармонію Всесвіту і красу чистих пропорцій до сучасних холистичних теорій, в основі яких лежить ідея про природу світової реальності та кожної окремої свідомості як нерозривного цілого, що перебуває в єдиному нескінченному процесі змін (С. Гроф, Д. Бом, В. Козлов).

Феномен цілісності художніх форм полягає не лише в естетичному розумінні його як відображення світової краси в її гармонічності та стрункості. Його глибинною, онтологічною сутністю є здатність цілісних форм відкриватися нашій свідомості на рівні смислу. Саме в такому ракурсі розгляду форми як носія смислу (художнього, життєвого, особистісного), що виявляє себе лише за умови осягнення музичного твору в його феноменальній цілісності, проблема має особливу актуальність для музичної педагогіки, зокрема методики виконавської підготовки.

Метою статті є розкриття сутності виконавського почуття форми музичного твору як художньо-звукової цілісності, що ґрунтується на відчутті глибинного взаємозв'язку, єдності художнього смислу, інтонаційної форми музики і відповідної їй піаністичної пластики.

Йдеться про форму не лише як системне ціле, в якому існує логічний взаємозв'язок частин та їх субординація за іманентними законами природного функціонування цілого. У такому розумінні музична форма є конструкцією, композицією. З погляду такого трактування форми у виконавському плані вибудовується загальне структурне бачення, послідовність та часова динаміка музичних подій, архітектоніка твору, його художня драматургія. Коли ж, слідуючи за загальним контуром, думка проникає в глибини звучання, чіткі межі структури розчиняються у зовні неперервному потоці, структурний стрижень переходить у внутрішню динаміку форми, її часову спрямованість за вузловими точками драматургії.

Т. Бібікова називає таку форму *внутрішньою*, наголошуючи на її енергійній природі і повертаючись при цьому до проникливих ідей Е. Курта стосовно «музично-психічної енергії», що лежить в основі динамічного формотворення. Наслідуючи цього вченого, дослідниця вказує на первинність у внутрішній формі духовного начала і на можливість його існування поза матеріальною оболонкою: «Окремим підтвердженням того слугує факт музичного переживання неозвучуваного нотного тексту. Мова йде не про так звану «музику для очей», а про реально пережиті трансформації чуттєвої тканини (ідеомоторний акт). В них виражається не тільки звуковисотний контур фразувальних хвиль, а й може бути присутня крива всіх виразових засобів, які становлять плоть музичної думки» [2]. Однак те, що авторка називає «реально пережитими трансформаціями чуттєвої тканини», не є результатом винятково нашої духовної активності.

Згідно з думкою Е. Курта, закони музичної динаміки обумовлюються впливом на звучання нашої слухової уяви, «процесу напруження в середині нас», психічної енергії. Аналізуючи феноменологію процесу мелодичного формотворення, він пише: «Недолік звичайного визначення мелодії як часової послідовності тонів полягає в тому, що воно не виражає активності, яка лежить в основі понять «мелодичне чуття», «мелодичне відчуття» і т. д. Поза нами насправді існує лише послідовність тонів, а те, що ми називаємо в музиці мелосом, є процесом розвитку напруження всередині нас» [7, с. 36]. Цілком справедливе твердження Е. Курта про те, що звучанню передують певне відчуття напруження, яке задає енергію руху. При цьому діє не тільки відчуття сили між тонами, а й прослідковується «підпорядкованість тонів цій силі», і тоді «тони мелодичної лінії як би виносяться на поверхню коливаннями психічної енергії» [7, с. 36].

Але інтуїція внутрішньої кінетичної енергії, сили тяжіння як джерела мелодичного процесу (а на рівні мелосу, власне, музичної форми в її становленні), що знаменувала поворотний для музикознавства момент виходу в психологічну сферу досліджень музичних явищ, на жаль, в працях Е. Курта не досліджена. Куртівська «психічна енергія», взята сама по

собі, не могла проявити істинних джерел музичного «формування» (Б. Асаф'єв): мелодичного процесу як інтонаційного, що здійснюється за законами музичного синтаксису, форми загалом – за «диханням», зокрема, *ладового ритму* (Б. Яворський), *семантичного ритму* (М. Старчеус) тощо.

Окремий приклад прояву музичного синтаксису, дії внутрішніх музичних закономірностей у мелодичному процесі знаходимо у Ю. Бичкова: «Поступовий мелодичний рух від першого до п'ятого ступеня ладу допускає різне внутрішнє чуття. Це може бути просто набір секунд або заповнення прохідними тонами мажорного тризвуку, що стає у цьому випадку каркасом мелодичної послідовності. При цьому змінюється переживання, оцінка і смислове тлумачення даного ряду звуків» [3]. Отже, опора слуху на суто музичні чинники здатна змінювати наше музичне враження. Воно не є наслідком прямолінійної дії нашої свідомості на звучання, «вслуховування» в звучання бажаних нам якостей (що впливає з теорії Е. Курта), результатом спрямованості слухової свідомості на інтонаційні особливості мелодичних побудов. Згідно з теорією Б. Асаф'єва, тут проявляють себе інтонаційні стереотипи сприймання, природа яких культурно-історична, або, з позицій теорії К. Юнга, інтонаційні архетипи, які криються в глибинах колективного несвідомого.

Семантичний ритм лежить у сфері художнього смислу і є, згідно з твердженням авторів цього поняття Ж. Дрогаліної та В. Налімова, тим, що, розмиваючи смисли окремих слів, зливає їх в неперервний, внутрішньо нерозривний потік образів: «Слова розширюють свій зміст, у плавному перетіканні зливаються в один потік, виходячи під впливом сусідніх слів за межі власного смислового змісту» [цит. за 11, с. 588]. Семантичні ритми починають діяти на основі групування текстових одиниць у смислові побудови, а отже, є такими, що здатні з поглибленням розуміння твору і розкриттям його внутрішнього смислу робити «видимою», рельєфною його форму.

Згідно із спостереженням М. Старчеус, саме «з розкриттям внутрішнього смислу твору, з якоюсь особливою цілісністю звучання, поєднанням глибини задуму, довершеності техніки і ясності концепції» виконавці пов'язують почуття форми і найменше – з власне «формою» [11, с. 589]. Очевидно, критерій цілісності – у прояві смислових якостей музики, що виявляється на рівні музичної інтонації як думки, виразного висловлювання.

Носієм музичного смислу, якщо керуватись міркуваннями Т. Бібікової, є не сама по собі інтонація, не зовнішній контур художніх подій, як фабула, сюжет, інтонаційно-звукова графіка, а «утворена на їх основі *чуттєва тканина переживання*, що простягається в особливий вимір буття» [2]. На рівні чуттєвої тканини під дією внутрішньої форми твору збуджується особливий вид переживання – неперервний енергопотік, «біодинамічний рух». Т. Бібікова цитує стосовно нього вислів М. Бежара: «Музика – це та сама вода: в ній потрібно плисти» – плисти безперервно, продовжує думку авторка, оскільки з втратою цілісності біодинамічного руху зникає і внутрішня форма [2]. Знову щодо сутності музичного феномена, як і в Е. Курта, з'являється метафора води. Але, якщо у швейцарського музикознавця йдеться про енергію, що викладена у краплі та надає їй цілісності й, одночасно, пластичності, то у М. Бежара – це образ потоку, в який ми входимо, щоб відчутти плинність музичного часу. Надаючи культурологічну інтерпретацію почуттю музичного часу-потіку, Г. Орлов описує дві принципово протилежні позиції щодо нього: «Загальна метафора музики – це, все ж таки, не архітектура, а ріка. Людина, що належить до активної діяльної культури, ставить себе у відсторонену позицію спостерігача на березі цієї ріки (не здогадуючись, що у ріки часу немає берегів, що не існує такої точки, яка була б нерухомою щодо протікання часу), тоді як люди інших культур, котрі часто характеризуються як пасивно споглядальні, які ставлять буття над існуванням і активністю, заглиблюються в ріку часу і віддаються її течії» [10, с. 63]. Очевидно, що саме мислене перебування всередині такого уявного потоку (за Г. Орловим, наслідування східних традицій творчого музикування) дає не тільки відчуття плинності, а й зумовлене природними внутрішніми силами тонових тяжінь почуття динамічності форми.

Обидва образи вказують на одну феноменальну властивість музичного цілого – органічну злитість музичної тканини в інтонаційно-звуковій щільності мелодичної горизонталі й стрункості гармонічних вертикалей та часову неперервність, взаємопроникнення елементів (моментів) її композиції.

Згідно з теорією О. Лосєва, музичне буття є всезагальною та нероздільною злитістю і взаємопроникненням послідовних моментів. Вона зображує ту сутність предметів, «де всі вони злиті, де немає нічого поза іншим». Щоб розкрити сутність цього злиття, філософ звертається за аналогією до хімічного поєднання елементів, які, утворюючи нову сполуку, не знищуються, але визначають характер нового поєднання, що є подібним стосовно музики. Він стверджує: «Насичуючи нашу образність, нагнітаючи в ній таємничість і роблячи образність символічною і містичною, музика змушує ці образи, при зовнішній (просторово-зоровій) їх роздільності, все ж таки зберігати в собі таємницю певної містичної злитості і взаємопроникнення» [8]. Так само й час в музиці є, на думку О. Лосєва, «злитий рух, вибухоподібний і непостійний, який зовсім не підкорюється якому б то не було вимірюванню, оскільки кожен (стан, що змінюється іншими – О. Б.) на стільки ж абсолютно індивідуальний і не порівнюваний з іншим, наскільки всі такі моменти – суть дещо цілісне і єдине» [8].

Ідею ритму, часового виміру музики як основи цілісності її форми (порядку) знаходимо й в Г. Орлова: «Контакт з поверхнею звукового феномена музики не міг би слугувати відправною точкою в пошуках невлучного порядку, якби ми не відчували в русі музики могутнього впливу глибинних архетипних структур. Цей вплив відчувається у тому вимірі, без якого музика не може обійтися, до якої б культури вона не належала. Цей вимір – час, і найбільш загальний феномен порядку – ритм» [10, с. 85]. Для повного розуміння зв'язку такого «порядку» музичної форми з його першопричиною (адже те, що ми називаємо музичним порядком або «музичним мікрокосмом», як відзначає філософ, «це лише окрема, специфічна музична реалізація одного з аспектів значно більшого універсального порядку, що виходить за межі певного музичного твору і мистецтва загалом [10, с. 80]), Г. Орлов пропонує модель у формі кінцевого простору між ділянкою поверхні сфери, де спостерігаються досліджувані феномени, та її центром – онтологічним началом, початковою реальністю, «точкою сходження всіх окремих перспектив»: «Із віддаленням від поверхні у напрямку до центру найбільш явні, одиничні, специфічні риси поступають місцем рисам більш суттєвим і загальним. Звідси повинно бути ясным, що порядок в музичному творі не можна визначити одним єдиним шляхом: він багатоманітний і вигляд його змінюється залежно від рівня, на якому ми його визначаємо» [10, с. 83–84].

Ідея конуса, в якій закладена багатовимірність формопорядку і можливість його осягнення під різними фокусами бачення, співзвучна розумінню почуття форми як здатності співвідносити, співнастроювати різні музичні хронотопи відповідно до «художнього організму» твору [11]. Таке почуття форми, що виходить далеко за межі загальних композиційних побудов, передбачає «гнучкість стратегій слуху, здатність миттєво схоплювати ключові для формотворення події і зчеплення властивостей звукового матеріалу, не випускаючи з уваги менш важливі, і утримувати таким чином загальний рельєф форми твору» [11, с. 594]. Серед базових музичних хронотопів М. Старчеус визначає *музично-акустичний*, який спирається на просторово-часові відношення обертонового ряду, *інтонаційний*, що втілює просторово-часові форми процесів інтонування, *архітектонічний*, що сприяє безпосередньому переведенню музично-часових процесів в осяжні форми. Кожен з хронотопів – це один з контурів музичного цілого, за яким здатний перенастроюватись наш слух [11, с. 521].

Хронотопи музики є своєрідними формами входження слухової свідомості в простір художньо-звукового цілого музичної тканини твору. Осягнення його у виконавському процесі на основі музичного тексту, що, як відомо, є лише полем можливостей для відновлення втраченої в тексті первинної цілісності музичного образу (музичного образу світу) і пов'язано з виокремленням таких вимірів музичного часо-простору, які потенційно містять в собі джерело цілісності і забезпечують природність моменту її прояснення. До них відносяться: *ладовий простір* і *ладовий ритм* як система глибинної «гравітації» звукових форм, що задає їх стрункість (фонічну підпорядкованість відносно опорних моментів ладу) і часову плинність; *фактурний рельєф*, *інтонаційна графіка* його пластів, *мелодичний контур*, структуровані за опорними інтонаційними центрами музичної тканини.

Поезія, за відомим висловом О. Блока, є «покривалом, розтягнутим на вістрі декількох слів, що світяться наче зірки». Ця метафора надзвичайно точно відображає сутність інтонаційної форми музики, цілісність якої у виконавському процесі забезпечується мисленням

структуруванням звукової тканини за опорними інтонаційними центрами. Останні завдяки явищу зонної природи звуковисотного слуху (М. Гарбузов) здатні висотно перетворювати тони, що попадають в їхнє поле. Така висотна підпорядкованість звуків в системі мелодичних побудов спирається також на явище внутрішніх гармонічних зв'язків, описане Ю. Бичковим: «Процес мелодичного інтонування неодмінно призводить до виникнення внутрішніх гармонічних вражень. В мелодичному інтонуванні виникає елемент гармонічних зв'язків» [3]. У структуруванні мелодичної горизонталі за гармонічними комплексами і проявленими на їх основі опорними інтонаційними центрами досягається складний ефект смислової самоорганізації музичної тканини на рівні музичного синтаксису: «Для більш витонченого переживання музики цілісність музичного образу повинна бути доповнена переживанням його внутрішньої структури... Мелодія, що оцінюється нашою свідомістю не як нероздільна цілісність, а як диференційована єдність, набуває не тільки інакшого конструктивного статусу, а й нових смислових відтінків» [3].

Ще один вимір музичного часопростору – *тембродинаміка*, яка дає безпосередній вихід у сферу художньої образності, де крізь тембр, фонізм, забарвлення звуку, гармонії, тональності тощо проявляється настрій музики, її образи, художній смисл; ладова, інтонаційна підпорядкованість пластів фактури на рівні тембрового узгодження отримує нову, особливу якість – тон із суто музичного явища (наскільки можна допустити абстрагування музичного смислу від художнього) перетворюється на явище художнє (майстерне виконання стає високохудожнім, проникливим, поетичним).

Окреслені хронотопи «запускають» процеси мислення музики як цілого, але не є достатньою умовою виконавського становлення цілісної форми. Ладове, тембродинамічне чуття, інтонаційна гнучкість слухомислення, інтуїція плинного виконавського часу та інші складові виконавського мислення повинні отримати підтримку з боку піаністичної техніки, технології виконання. В основі такої технології лежать базові універсальні принципи піанізму, серед яких, згідно з твердженням М. Аркадьєва, провідними є принципи мінімальності рухів, нижньої дуги, подвійної репетиції або вертикального легато тощо.

Принцип мінімальності, точніше *доцільності* рухів, – це основа «звукопровідності» виконавської технології, приведення її у механізм безпосередньої передачі слухового образу в його акустичний «еквівалент». Нами описано триєдність у моменті виконання внутрішньо-слухового образу, його художнього праобразу (художнього ідеалу) і реального акустичного звучання музики [5; 6]. Таке злиття уявного і реального звучання є насправді процесом слідування виконавця за внутрішньою динамікою музичної форми в її становленні, цілісність якої забезпечується удаваням «невтручанням» свідомості у природне саморозгортання музики. Насправді ж, думка виконавця слідує за опорними, вузловими моментами форми, залишаючи імпровізаційності деталі виконання. «Оточена полем тяжінь, що виходять від цілого ряду тональних і тектонічних центрів, вона (музика – О. Б.) рухається з перемінною швидкістю – хвилеподібно, приливами і відливами, слідує обрисам цього поля. Його кривизна, розриви і порушення рівномірності не є результатом помилок і аберацій виконавця, а прихованою в музиці потенційною необхідністю», – зауважує Г. Орлов [10, с. 322].

Доцільність рухів забезпечується при цьому технікою позиційної гри, раціональним технічним фразуванням фактури, глибоким туше на основі вагового відчуття вільної руки, відчуттям «резонансного» контакту руки і клавіатури та ін.

Принцип *нижньої дуги*, описаний М. Аркадьєвим, В. Генін доповнює принципом кола. Мова йде про інтонаційну виразність піаністичної пластики, в основі якої лежать дві ліги: нижня – від першого до п'ятого пальця, верхня – в протилежному напрямку від п'ятого до першого (виняток становить хід «бас-акорд», де нижня і верхня дуга виконуються в оберненому порядку). Така пластика кистьових рухів є необхідною умовою зв'язку звуків на клавіатурі. Уявне подовження звуку і його перехід в наступний, організація послідовних тонів в мелодичну лінію як «пануюче у певній протяжності ціле», «замкнутість мелодичного шляху» (Е. Курт) стимулюється відповідним об'єднуючим рухом руки. Рука при цьому проходить якраз ту відстань між звуками, яка за часом є необхідною для природного перетікання тону в тон. Подібну функцію виконують і переноси руки на клавіатурі: проблема стрибків між

крайніми точками при цьому «знімається», переходячи в проблему їх інтонаційного зв'язку в межах широкого інтервалу.

Принцип *вертикального легато* при повторенні тону, який в М. Аркадьєва пов'язаний із фортепіанним механізмом подвійної репетиції, насправді може мати більш широке значення. До цього принципу ми звертаємось, коли у пошуках цілісної форми в межах широких побудов відслідковуємо quasi поліфонічні зв'язки фактури. Подібні зв'язки Б. Асаф'єв називав гармонічною інтонацією; розв'язок нестійких звукосполучень в їх тяжінні до ладогармонічних центрів слух здійснює ніби у вертикальній проекції, звідси – технічний прийом вертикального кистьового легато. Як слуховий прийом, вертикальне легато є ефективним для цілісного охоплення великих розділів форми, викладених, зокрема, арпеджованими пасажами, широкою романтичною фактури тощо.

Розвиток виконавського почуття форми має спиратись також на психологічні чинники цілісного сприймання, визначені гештальтпсихологією. Досліджуючи умови цілісності сприймання, зокрема принципи і способи структурування частин в ціле і механізми його впливу на сприймання частин, вона визначила фактори, які інтегрують окремі елементи в ціле. Найбільш вагомими серед них є: фактор однорідності, фактор близькості, фактор колективного руху, фактор гарної форми. В контексті музичної форми вони наповнюються відповідним предметним змістом.

Фактор однорідності. Ладоінтонаційна «спорідненість» пластів музичної фактури, їх якісна злитість, тембродинамічна (стрункість вертикалі) та ритмічна (органічна єдність поліритмічно викладених голосів) узгодженість.

Фактор близькості. Розширення поля фокусування уваги, за якою елементи музичної тканини, що перебувають на значних відстанях, опиняються у спектрі цілісного бачення.

Фактор колективного руху. Ілюзія однонаправленого руху голосів фактури (за реальною протилежно спрямованою).

Фактор гарної форми. Симетричність, пропорційність, архітектонічна стрункість.

Як і цілісність сприймання, почуття виконавської форми залежить від здатності передчуття звучання (антиципації), «випереджуючого відображення» (А. Веллек), уміння дистанціюватись від предмета споглядання (великий план) тощо.

Таким чином, почуття виконавської цілісності музики проявляє себе як здатність осягнення її пластичних інтонаційних форм в особливому смисловому полі, художній реальності, що відкривається нам як специфічний час-простір. Формами входження слухової свідомості в поле художньо-звукового цілого музичної тканини є особливі хронотопи музики, які потенційно містять в собі джерело цілісності і забезпечують природність моменту її прояснення. До них ми відносимо лад, взятий у модусах музичного простору і формотворчого ритму; топос, рельєф фактури з її пластами, графікою, контурами елементів; тембродинаміку як сферу прояву художньої образності твору.

Фортепіанна підготовка студентів, зорієнтована на розвиток почуття форми музичного твору як художнього цілого, має враховувати глибинні зв'язки інтонаційної форми музики та її художньої образності на рівні прояву смислу. Пластика інтонаційних форм вимагає пошуку відповідної їм піаністичної техніки.

Окреслені умови забезпечення художньо-звукової цілісності музики, що лежать в основі нашої методики фортепіанної підготовки студентів, є лише окремими прикладами вирішення проблеми розвитку виконавського почуття музичної форми і не вичерпують усіх можливих в цьому аспекті методичних прийомів. Вони можуть бути предметом окремого дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аркадьєв М. Базовые принципы универсального пианизма / М. Аркадьєв. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.arkadiev.ru/music/fortepiano/foundation.html>
2. Бибилова Т. Внутренняя форма музыки – структурный эквивалент информации / Т. Бибилова. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.gnesin-academy.ru/userphoto/File/MuzForum2k10/BibirovaT.pdf
3. Бычков Ю. Н. Основы формирования мелодического ладового слуха: лекция / Ю. Бычков. – М., 1993. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: yur317.narod.ru/ofmls/index.html
4. Бочкарёв Л. Л. Психология музыкальной деятельности / Л. Л. Бочка рева. – М.: Узд. дом «Классика–XXI», 2008. – 352 с.

5. Бурська О. П. Музикоцентрична модель розвитку творчої особистості як проблема виконавської підготовки вчителя музики // Наукові записки ТНПУ імені Володимира Гнатюка: Серія Педагогіка. – 2006. – № 5. – С. 50–53.
6. Гринчук І. Проблеми музичного мислення: теорія і методика розвитку. Діалектика музичного логосу та ейдосу: навч.-метод. посібник / І. Гринчук, О. Бурська. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. – С. 127–149.
7. Курт Э. Основы линейного контрапункта: мелодическая полифония Баха; под. ред. Б. В. Асафьева / Э. Курт. – М.: Гос. муз. изд-во, 1931. – 304 с.
8. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Из ранних произведений: сост. И. И. Маханькова / А. Ф. Лосев. – М.: Правда, 1990. – С. 195–390.
9. Медушевский В. Интонационная форма музыки: исследование / В. В. Медушевский. – М.: Композитор, 1993. – 262 с.
10. Орлов Г. Древо музыки / Г. Орлов. – Вашингтон: Н. А. Frager & Co; СПб: Советский композитор, 1992. – 408 с.
11. Старчеус М. С. Слух музыканта / М. С. Старчеус. – М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. – 640 с.