

Завгородня Галина Федорівна
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри теорії музики та композиції
Одеської національної музичної академії
ім. А.В. Нежданової
galina.zavgorodnyaya@gmail.com

ДЕЯКІ АСПЕКТИ МЕТОДОЛОГІЇ АНАЛІЗУ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

У даній статті розглядаються питання методології аналізу музичних творів з позиції природнього шляху ускладнення структурних закономірностей в ході їхньої історичної еволюції. Основна думка фокусує увагу на тому, що при всій різноманітності структурних моделей форм і конкретних прийомів розвитку найбільш загальні принципи становлення музичного матеріалу, по суті, єдині. Прийоми експонування, розвитку, закріплення, завершення засновані на загальних логічних закономірностях драматургії, характерних для будь-якого музичного твору як явища мистецтва, що розвивається в часі. Спостерігається при цьому цікава особливість, пов'язана з діалектикою загального, особливого і одиничного: схеми конкретних форм різні, а процеси логічного розгортання музичного матеріалу, загалом, єдині. Але саме завдяки внутрішній різноманітності єдиних законів музичного мислення в одні й ті ж структурні моделі "вдихається" різний зміст.

Ключові слова: музичне мислення, музичний стиль, музичний твір, просторово-часовий аспект, прості і складні форми, контрастно-складова композиція, психологія сприйняття.

Завгородня Галина Федорівна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции Одесской национальной музыкальной академии им. А.В. Неждановой

Некоторые аспекты методологии анализа музыкальных произведений

В данной статье рассматриваются вопросы методологии анализа музыкальных произведений с позиции естественного пути усложнения структурных закономерностей в ходе их исторической эволюции. Основная мысль фокусирует внимание на том, что при всем разнообразии структурных моделей форм и конкретных приемов развития наиболее общие принципы становления музыкального материала, по сути, едины. Приемы экспонирования, развития, закрепления, завершения основаны на всеобщих логических закономерностях драматургии, характерных для любого музыкального произведения, как явления искусства, развивающегося во времени. Наблюдается при этом интересная особенность, связанная с диалектикой общего, особенного и единичного: схемы конкретных форм различны, а процессы логического развертывания музыкального материала, в принципе, едины. Но именно благодаря внутреннему разнообразию единых законов музыкального мышления в одних и тех же структурных моделях "вдыхается" различное содержание.

Ключевые слова: музыкальное мышление, музыкальный стиль, музыкальное произведение, пространственно-временной аспект, простые и сложные формы, контрастно-составная композиция, психология восприятия.

Zavgorodnyaya Galina, Doctor of Science in Arts, associate professor, professor of the music theory and composition chair, Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music

Some aspects of the methodology of musical works analysis

This article discusses the methodology of musical works analysis from the perspective of the natural way of the structural complexity of laws in the course of their historical evolution. The main idea focuses on the fact that with all the diversity of structural forms, models and specific techniques, the most general principles in the formation of the musical material, in fact, uniform. Methods of exposure, development, consolidation, completion are based on the general logical laws of drama typical for any musical work of art as a phenomenon that develops over time. There is thus an interesting feature associated with the dialectics of the general, special and individual: the schemes of concrete forms are different, but the processes of logical deployment of the musical material, in principle, are the same. Thanks to the internal diversity of uniform laws of musical thinking, different content is "infused" into the same structural models.

Key words: musical thinking, musical style, musical work, spatial and temporal aspect, simple and complex forms, contrast-component composition, psychology of perception.

У складній структурі музичного життя суспільства виділяються такі важливі компоненти як: композитор – музичний твір – виконавець – музичні інструменти – концертні зали – слухачі – музичні критики і т.д. Кожен з них виконує свою специфічну функцію, несе певне навантаження в процесі

функціонування музичної культури. Якщо подумки "вирвати" який-небудь з них з цілісного, внутрішньо взаємопов'язаного організму музичної культури, то її існування постане або спотвореним, або зовсім неможливим.

Однак при всій важливості й значимості кожного компонента системи музичної культури, в ній виділяється той з них, який є першорядним, основним, а саме – музичний твір. Адже саме над створенням музичних творів працює композитор, саме музичні твори розучують виконавці, сприймають слухачі; для відтворення музичних творів створюються інструменти, звукозаписувальна та звуковідтворювальна апаратура тощо.

Парадоксальним є той факт, що при настільки великій ролі музичного твору в культурному житті суспільства, музична наука досі не створила стрункої, єдиної теорії музичного твору. Багато вчених з різних позицій торкаються даної проблеми: Л. Мазель, В. Холопова, Б. Кац, Н. Корихалова, В. Задерацький, В. Москаленко, І. Коханик та багато інших. Але для розробки єдиної теорії музичного твору як системи необхідно об'єднати зусилля представників не тільки музично-теоретичної науки, а й музичної соціології, психології, семіотики.

Дійсно, музичний твір функціонує завжди соціально. Він існує в людському суспільстві і відображає найбільш істотні риси цього суспільства. Музичний твір завжди більш-менш явно несе на собі прикмети цілком конкретного соціуму (Б. Кац). Без чіткого усвідомлення законів психології творчого процесу неможливо зрозуміти комунікативну функцію музичного твору, не можна визначити, як транслюється зміст музичних творів, чому в свідомості слухачів виникає уявлення, більш-менш адекватне композиторському задуму [16]. Всі ці питання неможливо вирішити, ігноруючи досягнення семіотики. Тільки виявляючи специфіку музичних знань, визначаючи конкретні шляхи "переплавлення" життєвих вражень в зміст музики, осягаючи семантику музичних засобів, можна наблизитися до розуміння феномена музичного твору. Створення теорії музичного твору – перспектива складна, але цілком реальна. На даний момент в музично-теоретичній науці вже накопичений досить багатий матеріал для успішної побудови справжньої теорії. Серед наявної з цього питання літератури особливо виділяються статті О.Козаренка, Н.Корихалової, І. Коханик, Л. Мазеля, В.Москаленка, Вл.Протопопова, О.Самойленко, О. Сокола та ін.

На основі аналізу деяких зарубіжних теорій, що розробляють проблему "буття музичного твору", Н. Корихалова, наприклад, приходять до переконання, що музичний твір відрізняється своєрідною "неповнотою" художнього образу і це є його органічною властивістю. Автор говорить про потенційний стан твору – як синтез реалізації твору, які вже здійснилися, і тих, які відбудуться в майбутньому, і про реальний стан, тобто про його озвучуванні в конкретному виконавському акті, з відповідним йому індивідуальним сприйняттям слухача. Одночасно виникає питання про міру варіантності, тобто про кількість можливих відхилень від музичного твору без порушення його художньої системи. Іншими словами, про можливі кордони виконавського трактування. У цій варіантності, по суті, і полягає суть історичної еволюції твору в суспільній свідомості, суть виконавського стилю [7]. Крім зазначених авторів, особливе значення у створенні теорії музичного твору мають дослідження Б. Теплова, Е. Назайкінського, В.Медушевського, Ф.Арзаманова, присвячені окремим аспектам психології музичного сприйняття. Соціологічний ракурс цієї проблеми характерний для праць А. Сохора.

Узагальнюючи погляди і спостереження окремих авторів, можна дати таке визначення: музичний твір є цілісним і множинним феноменом, найбільш ймовірна сутність якого лежить на перетині символічних (композиторських, редакторських) областей творчої діяльності, що звучать (виконавських, слухачьких). Паралельно з усвідомленням змісту музичного твору, музикознавство розглядає і питання методології аналізу музичних творів. Останнім часом міцніше утверджується цілісний, або комплексний тип аналізу, що припускає всебічне розкриття змісту твору через розгляд елементів його форми та мови. У цій області музично-теоретичних досліджень виділяються роботи Л. Мазеля, В. Цуккермана, В. Бобровського, Ю. Тюліна. Спробуємо підсумувати найбільш важливі положення, розроблені цими авторами.

Поняття "цілісний аналіз" виникло на початку 30-х років минулого сторіччя в роботах Мазеля, Цуккермана, Рижкіна й Кулаковського. Тоді під ним малося на увазі охоплення твору в цілому, а також аналіз цілого з урахуванням усіх його провідних жанрово-стильових і мовних закономірностей. Завершення ХХ сторіччя і початок ХХІ століття значно розширило уявлення про цілісний аналіз на основі нерозривної єдності всіх сторін музичного твору на рівні діалектичної єдності композиційних зв'язків формотворного процесу і виразної суті музичної драматургії, тобто – змісту як узагальнення логіки всього музичного процесу в його художній єдності [5, 8].

Найпростіший шлях виконання цілісного аналізу – так званий суцільний аналіз, який передбачає розгляд музичного твору від початку і до кінця. Такий розгорнутий аналіз має незаперечні до-

стоїнства: у ньому накопичується велика кількість фактів. Але в застосуванні до великих творів такий метод виявляється занадто громіздким. Він вимагає надмірно великих витрат праці та часу, значного обсягу в публікаціях, крім того, не для всіх цілей він обов'язковий. Якщо мова йде про написання критичної статті або про розгляд групи споріднених творів, а також про аналіз дуже великого циклічного твору, то метод "аналізу підряд" не доцільний. У роботі ж над яким-небудь одним твором, переважно невеликого масштабу, коли необхідне його всебічне охоплення, то шлях суцільного аналізу виявляється цілком доречним. Подолати метод аналізу "підряд" можна двома шляхами: перший шлях полягає в тому, щоб, спираючись на фактичні дані в процесі суцільного аналізу представити їх у більш узагальненому, стислому вигляді. Це найбільш простий шлях, оскільки матеріали для викладу результатів аналізу вже зібрані – їх тільки потрібно представити в більш широкому аспекті.

Інший шлях – це пошуки нового методу аналізу, а це вже складніше. У пошуках інших шляхів цілісного аналізу ми можемо спиратися:

- 1) на слухове сприйняття і від нього починати аналіз;
- 2) можна починати аналіз, відштовхуючись від знання історико-стилістичних особливостей даного твору;
- 3) можна показати становлення і розвиток головного образу твору, розкрити його характеристики в русі. Показ процесу формування змісту в цьому випадку буде поєднуватися з розкриттям процесуальної сторони музичної форми.

У будь-якому разі слід пам'ятати, що головне завдання цілісного аналізу – дати живе уявлення про хід образного розвитку. При цьому можна рухатися від сприйняття до аналізу та від аналізу до естетичного узагальнення. Вибір конкретного шляху завжди залежить від мети. Однак необхідно враховувати, що, звертаючись до аналізу будь-якого музичного твору, треба представити його як єдиний цілісний організм, який володіє специфічними особливостями змісту і форми. Процес розкриття цих особливостей має на увазі не тільки вивчення, але й опис даного музичного твору. Отже, кінцевий результат аналізу являє собою вже більш-менш точну модель досліджуваного твору. Таким чином, аналіз – це художній акт відтворення твору в іншій формі. Іншими словами, виникає своєрідне співавторство дослідника-музикознавця і композитора: мета єдина – прийоми індивідуальні.

Творча природа аналізу диктує цілий ряд умов, що регламентують сам процес його виконання. Перше і дуже значне з них полягає в підході до аналізу будь-якого твору з позиції вже накопиченого досвіду – як безлічі усвідомлених і неусвідомлених загальних життєвих асоціацій; так і суто музичних вражень. Тут позначається загальний культурний багаж аналітика, його знання і особливості естетичного виховання. Іншими словами, твір, що аналізується, виявляється в контексті з загальними художніми знаннями дослідника, а з іншого боку, він концентрує в собі весь цей контекст. Саме в такій діалектичній єдності загального, особливого і одиничного музичний твір є предметом вивчення.

Дуже складним і важливим моментом аналізу є той факт, що музикознавець – одночасно і слухач, і дослідник. Емоційна безпосередність сприйняття музики поєднується у нього з цілеспрямованим "розчленуванням" музичної тканини на формуючі її компоненти. При цьому музична чуйність дослідника, багатство його внутрішнього світу виступають як один із засобів аналізу.

Найбільш відповідальною є письмова, літературна форма аналізу (модулі, курсові, бакалаврські, дипломні, магістерські роботи, реферати, публікації). Такий аналіз являє собою не тільки дослідження, але й своєрідний художній твір, який має налаштовувати читача відповідним чином, викликати у нього відповідні емоції, розбудити творчу уяву. Тому необхідно пред'являти високі вимоги до стилю музикознавчих робіт. Вони повинні містити в собі точно вивірену, аргументовану, оригінальну літературну інтерпретацію музичного твору, особливо якщо аналіз дається вперше, адже від цього багато в чому залежить суспільна оцінка даного твору.

В аналізі музики використовуються певні наукові поняття, категорії, терміни, вживання яких має бути точним і однозначним. Оцінка таких сторін музичного твору як тематизм, структура, інтонаційний лад, гармонійна мова, особливості ладотональної системи, поліфонічні прийоми, фактура і т.д. – повинна бути чіткою, внутрішньо несуперечливою. Образні характеристики, що використовуються в аналізі, навпаки, корисні своєю оригінальністю, неповторністю, в їх підборі й проявляється творче начало в мисленні музикознавця [10].

У сучасному музикознавстві вчені нерідко звертаються до точних методів дослідження, запозичених із суміжних наук. Створення схем, графіків, цифрові обчислення – все це лише допоміжні прийоми, спрямовані на виявлення процесів, що відбуваються в музиці, але не повинні їх підміняти. Саме по собі застосування таких методів ще не гарантує цінних результатів, а часто перетворює аналіз в формальну чи термінологічну еквілібристику. Уникнути цього можна лише, спираючись на розроблені провідними вченими вітчизняного та зарубіжного музикознавства теоретичні концепції.

Аналіз твору можна розуміти і в прямому сенсі слова – як розгляд структури. Однак такий аналіз передбачає не тільки "виявлення" форми-схеми твору, а й уміння осмислити ті внутрішні процеси руху музичної думки, які вдихають життя в окремі композиційні схеми, наповнюють їх художнім змістом, іншими словами, перетворюють їх на витвір мистецтва. Відомо, що кожна структура передбачає свій рівень художнього узагальнення ідеї. Адже форма завжди змістовна, а зміст завжди оформлений. Така діалектика змісту і форми існує в будь-якому виді мистецтва. Сучасний курс аналізу музичних творів вивчає, в першу чергу, ті форми-схеми, які склалися в європейській музиці XII-XIX століть. Зауважимо, що в останні на стику століть роки, з одного боку, все більший інтерес викликає дослідження композиційних структур старовинної музики, а, з іншого боку, – сучасного мистецтва. Найчастіше в одному творі "сплітаються" ознаки кількох різних музичних структур. Тому основна мета аналізу форми полягає в тому, щоб зрозуміти ті індивідуальні особливості композиції, які існують над структурною схемою і характеризують стиль епохи або композитора, обумовлених специфікою музичного матеріалу, а, врешті-решт, і задумом композитора [2; 4; 9]. Якщо оцінка структури-схеми передбачає необхідність розчленування композиції на складові частини, то визначення форми з позиції художнього цілого, з точки зору її драматургії – це процес, що підкоряється наскрізному руху музичної думки, єдиному нерозчленованому акту виникнення, розвитку й завершення музичного твору як складної системи співвідрядності всіх елементів музичної мови. Іншими словами, роль процесу в музичному становленні є визначальною не лише тому, що музичний твір існує в часі, але й у зв'язку з тим, що сам рух в музиці є змістовним, виразним початком. Будь-яка музична композиція, будь-який твір не зводиться до суми елементів, що утворюють його, він поглинає їх, виступаючи більш складною системою їх організації. Перефразовуючи Асаф'єва, можна припустити, що композиційна схема є "застигла лава" формотворчого процесу [1].

Процес формоутворення має свої принципи. Первинний з них – це принцип повторності; більш високий і більш складний рівень розвитку мислення демонструє принцип контрасту. Кожна з композиційних структур, що склалися в музично-історичному процесі, несе в собі риси обох принципів, проте один з них, як правило, стає визначальним. Так, в варіаційній формі на перший план виступає принцип повторності, в сонатній – принцип контрасту.

Крім цього, в будь-якій композиції своєрідно втілюються і загальні принципи викладу музичного матеріалу, обумовлені законами музичного мислення. Одним з основних і істотно важливих є принцип експонування. Він забезпечує твору тематичну рельєфність, зауважимо при цьому, що на стику століть все менш чітким стає поняття тематизму. Нерідко під тематизмом прийнято називати провідний елемент твору, початкове експонування інтонаційного концентрату. Приміром, інтервал секунди в камерній симфонії К.Цепколенко "Паралелі" або певний набір звуків серії в кантатах В.Сильвестрова, особлива значимість тембру тромбона в "Епічній симфонії" Ю. Іщенка. Головна умова експонування полягає в наявності контрасту, що розуміється надзвичайно широко. Для того, щоб тема (або "тематичне зерно") звучала рельєфно, вона повинна з чимось контрастувати: зі своїм варіантом, нетематичними або загальними формам руху – своєрідні сполучні етапи, що підкреслюють яскравість, значимість тематичного матеріалу, що експонується. Другим найважливішим принципом викладу музичного матеріалу є принцип розвитку. Незважаючи на те, що він видається найбільш зрозумілим, він, в той же час, найменш досліджений. Адже конкретні форми розвитку незліченні, до них відносяться варіювання, дроблення, нестабільність модулюючого процесу, різного роду поліфонічні прийоми типу стретти, канонічної секвенції, фугато і т.д. Іншими словами, всі прийоми, які здатні створити і посилити запас напруги, і забезпечити рельєфність генеральної кульмінаційної зони. Для розвиваючих розділів характерна відсутність цілісності, уникнення кадансів і розшарування фактури в предіктовому розділі на два пласти – домінантовий органний пункт і мотива роздробленість, нестійкість іншого пласту. Таким чином, цілеспрямовано готується реприза як підсумок загального розвитку або початок наступного етапу в процесі розгортання музичної драматургії (Л. Бетховен, П. Чайковський, Д. Шостакович).

Третій принцип формоутворення – закріплення. Найпоширеніший прийом закріплення, як ми вже зазначали, – реприза, повторення первинного матеріалу на відстані. Поява реприз в музичній формі – історичне завоювання європейської культури, пов'язане з певним етапом розвитку мистецтва. Випадки безрепризного, ніби нестійкого закінчення композиції (наприклад, у пізнього А. Скрябіна), що виникають в музиці XX століття, тим не менш, виконують функцію закріплення, бо сприймаються в порівнянні з попереднім розділом більш стійко. Четвертий принцип – завершення, присутній зазвичай у всіх музичних формах, але особливо велике його значення в тих з них, де принцип закріплення діє лише частково. Найбільш виразно він виражений, наприклад, в кодах, в заключних партіях, доповненнях і т.п. Мистецтво створення коди і тематичного завершення є відповідальною

стадією в зведенні художнього цілого, це своєрідний п'єдестал, від "міцності" якого залежить, як буде "виглядати" вся композиція. Принципи формоутворення проявляються різноманітно, їх конкретний вид залежить від багатьох факторів, у тому числі і від особливостей форми-схеми твору. Тим не менш, оцінку слід проводити, насамперед, з позицій зазначених принципів.

Важливим аспектом аналізу музичних творів є розгляд типових структур від періоду до сонати і далі – аж до циклічних форм. Якщо порівняти моделі різних форм, то, в першу чергу, виявляється відмінність їх за рівнем структурної організації. В основі періоду, як правило, лежить співвідношення кадансів двох (або трьох) речень – так звана питально-відповідна залежність. Вона забезпечує можливість періоду стати первинною формою, від якої починається відлік усіх структурних ієрархій музичних композицій.

Основним елементом структури простих форм (двох-, трьох-, і багаточастинні форми, в також рондо і варіації) є період. Складні форми вбирають у себе закономірності простих, які є їх структурними одиницями. Отже, в ієрархічному співвідношенні простих та складних форм значну роль відіграє фактор кількісного та якісного накопичення складових структурних одиниць, тобто, момент "складеності" цих одиниць в загальному обсязі ("Дід Мороз" Р. Шумана, наприклад). В оцінці форми необхідно врахувати також і метод розвитку музичного матеріалу, що призводить до формування "власне складних форм", де важливим є фактор не їх "структурного складання", а логіка музичної драматургії, що визначає принципи тематичного розгортання музичного матеріалу, до них ми відносимо сонату і багатотемну фугу. Але при всій різноманітності структурних моделей форм і конкретних принципів розвитку в них – найбільш загальні процеси руху музичного матеріалу (експозиція, розвиток, закріплення, завершення), в принципі, єдині. Вони засновані на загальних логічних закономірностях драматургії, характерних для будь-якого музичного твору як явища мистецтва, що розвивається в часі. У результаті спостерігається цікава особливість, пов'язана з діалектикою загального та особливого: схеми конкретних форм різні, але процеси логічного розгортання музичного матеріалу в них, в принципі, єдині. Але саме завдяки внутрішній різноманітності єдиних законів музичного мислення, в одні й ті ж структурні моделі "вдихається" різний зміст. Тому, повторюючи думку Б.Асаф'єва, можна сказати, що конкретних видів сонатної форми стільки, скільки написано сонат, і так можна сказати абсолютно про будь-який тип композиції.

Природний шлях ускладнення структурних закономірностей в ході історичної еволюції музичних композицій супроводжується, як правило, взаємодією, взаємопроникненням різних принципів формоутворення. В результаті виникають так звані вільні і змішані композиції. У їх будові проявляються ознаки різних форм. Тому визначення їх структури та осягнення логіки розгортання музичного матеріалу дуже складне, а іноді навіть і суперечливе, тому що принципи, що відносяться до різних форм, інколи вступають в суперечливі відносини. У такій ситуації однією з головних передумов аналізу є визначення якості основного матеріалу, його внутрішніх потенційних можливостей, які вже самі по собі припускають ймовірні шляхи їх реалізації [17].

І на закінчення. Мистецтво – це область найбільш рухливих відносин між елементами, особливо якщо мова йде про тимчасові його види. Зміна акцентів може незначним чином, а іноді й істотно міняти значення. Талановитий виконавець завжди знаходить той рівень рухливості смислових відтінків, який буде близький його власному прочитанню тексту, тому значенню життєвого змісту, яке він привносить у текст твору не тільки як виконавець, але і як особистість. При цьому вираз індивідуального, суб'єктивного змісту у талановитого виконавця узгоджується з об'єктивними соціально-психологічними моментами [13; 15; 16].

Аналіз музичного твору є дуже тонким, внутрішньо рухливим творчим процесом – процесом освоєння як художнього сенсу, так і форми твору з урахуванням діалектики специфічно музичних і загально логічних законів мислення з природним виходом на психологію сприйняття [6; 12; 14].

Література

1. Асаф'єв Б. Музыкальная форма как процесс / Б.Асаф'єв. – Л. : Музыка, 1963. – 378 с.
2. Жарков А. Некоторые интегративные тенденции в искусстве накануне XXI века. Парагматический характер техники композиции / А. Жарков // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського : [зб. наук. статей / гл. ред. О.С. Тимошенко]. – Київ, 1999. – Вип. 7 : Музикознавство: з XX у XXI століття. – С. 101–108.
3. Завгородня Г. Звук как образно-конструктивный феномен современного музыкального пространства / Г.Ф. Завгородня // Музичне мистецтво і культура : [зб. наук. статей / гол. ред. О.В. Сокол]. – Одеса : Друкарський дім, 2006. – Вип. 7. – С. 26–38.
4. Задерацкий В. Музыкальная форма / В. Задерацкий ; [рец. Е.А.Ручьевская]. – М. : Музыка, 1995. – Вып. 1. – 544 с.

5. Задерацкий В. Семантическое поле музыки в прошлом и настоящем / В. Задерацкий // Проблемы национальных культур на рубеже третьего тысячелетия : [сб. науч. статей]. – Минск, 1999. – С. 5–19.
6. Козаренко О. Національна музична мова як фактор історичного процесу / О. Козаренко // Наукові записки Тернопільського педагогічного університету : [зб. наук. статей / гол. ред. Г.В. Терещук]. – Тернопіль, 1999. – № 2 (3). – С. 3–5.
7. Корыхалова Н. Музыкальное произведение и способ его существования / Н. Корыхалова // Советская музыка. – 1971. – № 7. – С. 60–66.
8. Мессиа́н О. Беседа с Клодом Самюэлем / О. Мессиа́н // Музыкальная академия. – 2003. – № 3. – С. 214–220.
9. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – 254 с.
10. Назайкинский Е. Искусство и наука в деятельности музыковеда / Е. Назайкинский // Музыкальное искусство и наука : [сб. статей]. – М., 1973. – Вып. 2. – С. 3–16.
11. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Г. Нейгауз. – М. : Музыка, 1988. – 240 с.
12. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога : [монографія] / А. Самойленко; [ред. Н.Г. Александрова]. – Одесса : Астропринт, 2002. – 244 с.
13. Сильвестров В. Музыка – это пение о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны : Беседы, статьи, письма. / В. Сильвестров ; [сост. М. Нестьева ; ред. Л.А. Гнатюк] – Киев, 2004. – 364 с.
14. Сокол А. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль: [монографія] / А.Сокол ; [ред.Ю.Е. Семенов]. – Одесса: Моряк. – 2007. – 276 с.
15. Старчеус М. О хронотопах музыкального мышления / М.Старчеус // Музыкальная академия. – 2004. – №2 – С. 156–163.
16. Теплов Б. Психология музыкальных способностей / Б. Теплов. – М.; Л.: АПН РСФСР, 1947. – 335 с.
17. Холопов Ю. Принципы классификации музыкальных форм / Ю. Холопов // Проблемы музыкальных форм и жанров / [общ. ред. А.Н. Сохора и Ю.Н. Холопова]. – М. : Музыка, 1971. – С.65–95.

References

1. Asafyev B. (1963). Muzyikalnaya forma kak protsess. L.: Muzyika [in Russian].
2. Zharkov A. (1999). Nekotorye intergrativnyie tendentsii v iskusstve nakanune XXI veka. Paragmaticheskiy karakter tehniky kompozitsii. O.S. Tymoshenko (Eds.), Naukoviy visnik NMAU Im. P. Chaykovskogo. Muzikoznavstvo: z XX u XXI stolittya. (Vols. 7), (pp. 101–108). Kyiv [in Ukrainian] .
3. Zavgorodnyaya G. (2006). Zvuk kak obrazno-konstruktivnyiy fenomen sovremennogo muzyikalnogo prostranstva. O.V. Sokol (Eds.), Muzichne mystetstvo i kultura. (Vols. 7), (pp. 26-38). Odesa: Drukarsky Dim [in Ukrainian].
4. Zaderatskiy V. (1995). Muzyikalnaya forma. M.: Muzyika [in Russian].
5. Zaderatskiy V. (1999). Semanticheskoe pole muzyiki v proshlom i nastoyaschem. Problemyi natsionalnyih kultur na rubezhe tretyego tyisyacheletiya. Minsk [in Byelorussia].
6. Kozarenko O. (1999). Natsionalna muzichna mova yak faktor istorichnogo protsesu. G.V. Tereshchuk (Eds.), Naukovi zapyski Ternopil'skogo ped. Universitetu, (Vols. 2), (pp. 3-5). Ternopil [in Ukrainian] .
7. Koryihalova N. (1971). Muzyikalnoe proizvedenie i sposob ego suschestvovaniya. Sovetskaya muzyika, 7, 60-66) [in Russian].
8. Messiañ O. (2003). Beseda s Klodom Samyuelem. Muzyikalnaya akademiya, 3, 214–220 [in Ukrainian].
9. Nazaykinskiy E. (1988). Zvukovoy mir muzyiki. M.: Muzyika [in Russian] .
10. Nazaykinskiy E. (1973). Iskusstvo i nauka v deyatelnosti muzyikoveda. Nazaykinskiy E. (Eds.), Muzyikalnoe iskusstvo i nauka. (Vols. 2), (pp. 3-16). M.: Muzyika [in Russian] .
11. Neygauz G. (1988). Ob iskusstve fortepiannooy igryi. Zapiski pedagoga. M.: Muzyika. [in Russian].
12. Samoylenko A. (2002). Muzyikovedenie i metodologiya gumanitarnogo znaniya. Problema dialoga. Odesa: Astroprint [in Ukrainian] .
13. Silvestrov V. (2004). Muzyika – eto penie o samom sebe... Sokrovennyie razgovoryi i vzglyadyi so storonyi. Besedyi, statyi, pisma. L.A. Gnatyuk (Eds.), V. Silvestrov. Kiev [in Ukrainian].
14. Sokol A. (2007). Ispolnitelskie remarki, obraz mira i muzyikalnyiy stil. Odessa: Moryak [in Ukrainian].
15. Starcheus M. (2004). O hronotopah muzyikalnogo myishleniya. Muzyikalnaya akademiya, 2, 156-163 [in Russian].
16. Teplov B. (1947). Psihologiya muzyikalnyih sposobnostey. M.; L.: APN RSFSR. [in Russian].
17. Holopov Y. (1971). Printsipyi klassifikatsii muzyikalnyih form. A.N. Sohor i Y.N. Holopova (Eds.), Problemyi muzyikalnyih form i zhanrov. (pp.65-95). M.: Muzyika [in Russian].