**УДК 78 (07)**

***Владислав Гусак,***
*кандидат педагогічних наук,*
*доцент кафедри інструментального виконавства*
*УДПУ імені Павла Тичини;*
***Роман Шевченко,***
*магістр кафедри інструментального виконавства*
*УДПУ імені Павла Тичини*

# КОМПОНЕНТНА СТРУКТУРА МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ ФАХІВЦІВ МИСТЕЦЬКОГО ПРОФІЛЮ

*У статті викладена сутність понять «мислення» і «музичне мислення». На основі ретроспективного аналізу сучасної наукової літератури висвітлені різноманітні фактори виявлення, сфери реалізації і підходи щодо характеристики компонентної структури дефініції «музичне мислення». Автор досліджує специфіку активізації психомоторного компоненту як різновиду наочно-дійового мислення в ієрархічній структурі музичного мислення фахівців мистецького профілю у процесі інструментальної підготовки.*

***Ключові слова:*** *мислення, музичне мислення, інструментальна підготовка, компоненти музичного мислення, фахівець мистецького профілю, психомоторика, наочно-дійове мислення.*

*В статье изложена сущность понятий «мышление» и «музыкальное мышление». На основе ретроспективного анализа современной научной литературы освещены разнообразные факторы проявления, сферы реализации и подходы до характеристики компонентной структуры дефиниции «музыкальное мышление». Автор исследует специфику активизации психомоторного компонента как разновидность наглядно-действенного мышления в иерархичной структуре музыкального мышления специалистов художественного профиля в процессе инструментальной подготовки.*

***Ключевые слова:*** *мышление, музыкальное мышление, компоненты музыкального мышления, инструментальная подготовка, специалист художественного профиля, психомоторика, наглядно-действенное мышление.*

*The article proposes the essence of terms «comprehension» and «music comprehension». On the basis of retrospective analysis of modern scientific literature different factors of revealing, sphere of realization and approaches toward characterizing the componential structure of the term «music comprehension» were enlighten. The author investigates peculiarities of*

*development of psycho motility component as a subtype of visual comprehension in the hierarchical structure of music comprehension of teachers in the process of musical training. As psychological process of sensual comprehension, representing and realizing of music images, music comprehension is naturally connected with instrumental musical performance, has active creative character, differs by individual peculiarities – independent and critical features, usage of complex polymodal dynamic emotional and audio-motor comprehension, images and senses. Psycho-motor component of music comprehension provides unity of performance with music thought, artistic image, and emotional feelings and reflects in the closed circle of psycho motility actions «sound purpose – performance – control».*

***Key words:*** *comprehension, music comprehension, musical training, components of music comprehension, music teacher, psycho motility, visual comprehension.*

За останні роки в українській освіті відбулися значні зміни, які дали змогу певною мірою поліпшити її зміст, якість і доступність. Вища педагогічна освіта, зокрема, поступово, але впевнено вписується у систему і вимоги Болонського процесу. На сучасному етапі відшукуються новітні підходи, форми і методи вдосконалення цієї європейської інтеграції. Особливого значення зазначені освітні проблеми набувають у процесі професійної підготовки фахівців мистецького профілю, яка органічно пов'язана з педагогічною, виховною та інструментально-виконавською діяльністю. Удосконалення професійної підготовки і фахової компетентності фахівців мистецького профілю невіддільне від розвитку виконавської майстерності музиканта-педагога, основу якої складає якість активізації музичного мислення.

У центрі аксіологічної проблеми інтерпретації дефініції «музичне мислення» є загальне поняття «мислення» як психічний процес опосередкованого й узагальненого відображення людиною предметів і явищ об'єктивної дійсності в їх істотних зв'язках і відношеннях [5, с. 280].

Проблема розвитку мислення є досить багатогранною і різноплановою. Це підтверджується багатьма розробками у різних галузях науки і практики. Філософський аспект даного питання висвітлено у працях Н. Банковської, Н. Вінк, Е. Войшвіло, В. Горського, М. Кардачинської, М. Коула, Ю. Петрова, С. Скібнера, А. Ткаченка, Т. Шелупахіної та інших. Вчені асоціюють категорію «мислення» з особливою пізнавальною теоретичною діяльністю, яка полягає в утворенні наукових понять, оперуванні ними і практичному їх застосуванні.

Специфіку сутності мислення розглядали у різний час психологи Б. Ананьєв, І. Бех, Л. Виготський, Н. Густяков, Е. Іванова, Д. Завалішина, Г. Костюк, О. Леонтьєв, С. Максименко, О. Матюшкін, В. Моляко, Е. Осіпова, С. Рубінштейн, Д. Узнадзе та інші. Науковці визначають даний

феномен як цілісне і системне явище, для дослідження якого необхідно вивчати властивості його структурних компонентів та зв'язки з іншими психічними процесами.

Особливості активізації мислення у педагогічній діяльності вивчали О. Абдулліна, Д. Гоноболін, З. Калмикова, О. Кошапов, Н. Кузьміна, Л. Момот, Г. Нагорна, В. Паламарчук, В. Сластьонін, Г. Сухобська, В. Шахов та інші. Науковими дослідженнями вказаних авторів встановлено, що специфічність мислення сучасного вчителя музики зумовлюється нестандартністю, складністю і динамізмом його професійної діяльності.

Загальними для музикознавців (Б. Асаф'єв, М. Арановський, М. Бонфельд, Є. Ганслік, І. Гербарт, В. Медушевський, Є. Назайкінський, В. Ражніков, Г. Ріман, О. Сохор, Б. Теплов ін.) є погляди на музичне мислення як соціально та історично зумовлене явище, що відображає особистісне ставлення людини до музичного мистецтва і за своєю суттю є виявом самостійних музично-пізнавальних здатностей. Основу музичного мислення складають психофізіологічні закономірності, які характерні для мислення людини взагалі.

Проблема розвитку музичного мислення також отримала широке висвітлення у працях музичної психології (Л. Бочкарьов, А. Готсдинер, В. Григор'єв, В. Петрушин, Л. Ушакова, Ю. Цагареллі та ін.) і музичної педагогіки (Н. Антонець, О. Бурська, В. Крицький, Н. Мозгальова та ін.). Таким чином, ретроспективний аналіз сучасної наукової літератури доводить актуальність висвітлення порушеної проблеми.

У даному дослідженні ми маємо на меті окреслити компонентну структуру музичного мислення фахівців мистецького профілю, яка функціонує у процесі інструментально-виконавської підготовки.

Різноманітні трактування поняття «музичне мислення» у науковій спадщині зумовлюють його неоднозначність та пояснюють відсутність єдиного підходу щодо структурної побудови даної дефініції. Особливо це спостерігається у постулатах теоретиків інструментально-виконавського мистецтва (О. Алексєєв, А. Брейтбург, М. Давидов, А. Корженевський, Л. Маккіннон, В. Максимов, Я. Мільштейн, Г. Нейгауз, Г. Ципін, В. Юзлова та ін.).

Так, А. Брейтбург доводить, що музичне мислення доступне кожній дитині і виникає в результаті цілком конкретного образного музичного звучання. Для розвитку даного складного умовно-рефлекторного процесу необхідно лише забезпечення певних умов, а саме – мислення зумовлює виникнення музичних уявлень, які супроводжуються ніби попереднім чуттям ще нереалізованого звучання: «попереднє «чуття» нотного тексту представляє собою більш високу форму музичного мислення» [1, с. 122].

Загальний орієнтовний абрис системи музичного мислення, що оперує музичними образами ми знаходимо у праці Г. Ципіна «Обучение

игре на фортепиано» (1984). Науковець описує дві вихідні основоположні функції – інтонаційну і конструктивно-логічну: «Тільки проникнення у виразно-смисловий підтекст інтонації, з одного боку, та осмислення логічної організації звукових структур – з другого, створює у своєму синтезі музичне мислення у справжньому сенсі цього поняття» [10, с. 137]. Вчений аналізує також творче музичне мислення та понятійний компонент у структурі музичного мислення, що оперує типовими ознаками стилів, жанрів, формоструктур і різноманітних елементів музичної виразності [10, с. 141].

Слід визнати, що проблема сутності і функціонального виявлення компонентної структури виконавського мислення не піддається однозначному миттєвому вирішенню та вимагає поліаспектних підходів.

Запровадження діяльнісного підходу до проблеми виявлення специфіки мислення музиканта-виконавця висвітлюється у наукових джерелах А. Корженевського. Як специфічний вид розумової діяльності музично-виконавське мислення, з погляду вченого, є «узагальненим, складно опосередкованим і комплексним відображенням дійсності у процесі рішення конкретних виконавських завдань переведення духовного художнього змісту з нехудожньої матеріальної системи (нотного запису) в художню» [6, с. 34].

У компонентній структурі досліджуваного феномену А. Корженевський виділяє три види мислення: конкретно-звукове, ідейно-емоційно-образне і практичне (рухово-технічне) та, відповідно, основну інформаційну одиницю – комплексний поліструктурний музично-виконавський образ. Останній складає своєрідний сплав розгалуженої системи комплексних музично-виконавських уявлень різних видів і модальностей: уявлення конкретної звукової фактури (ладо-мелодичні, ритмічні, гармонічні), ідейно-емоційно-образні та звуко-рухові (технологічні) [6, с. 35–36]. Взаємодія, взаємопроникнення і синтезування вказаних видів музично-виконавських уявлень у процесі розучування твору приводить до конструювання «ідеального проекту», який виконує спонукальну, регулюючу, орієнтуючу і контролюючу частину виконавської діяльності, забезпечуючи, з погляду А. Корженевського, доцільний кінцевий результат – реальне художнє виконання [6, с. 36].

У вітчизняній педагогіці більш системно специфіку досліджуваної дефініції на основі теорії Б. Асаф'єва досліджує М. Давидов. Вчений вважає, що поєднання композиторського та виконавського аспектів музичного мислення з реалізацією конкретного звучання складає специфіку виконавського мислення: «Виконавець у процесі гри на інструменті мислить не лише ідейно-образно та асоціативно, а й ладово, гармонічно-функціонально, метроритмічно (тобто, як композитор), а також темброво, динамічно, артикуляційно, агогічно, моторно, тактильно в екстремальних умовах безперервного на певний період часу реалізуючого процесу-дії,

тобто своїми специфічними виконавськими засобами, які зводяться до такої тріади: темпометроритм (агогіка), динаміка (як напруженість і співнапруженість) та артикуляція (включаючи штрихи)» [4, с. 36].

М. Давидов характеризує вузький та широкий аспекти виконавського мислення. Вузький аспект – це всебічний контроль конкретного звучання в дії (фонічної глибини, педальності, акцентуації, темпометроритму, агогічних і тембрових відтінків, процесуальності динаміки в єдності з логікою мелодичної структури тощо). Синтез усіх виражальних засобів втілення музично-образного змісту твору, інтерпретації уявного задуму композитора складає зміст виконавського музичного мислення у його широкому значенні [4, с. 37]. З погляду науковця, органічна єдність образного, теоретичного, інтерпретаторського та психотехнічного аспектів музичного мислення складає основу співтворчого характеру музично-виконавського мистецтва і визначає формування виконавської майстерності музиканта як мистецтва інтонованого смислу [4, с. 39].

Відомий музичний психолог Ю. Цагареллі стверджує, що музичне мислення входить у загальну структуру музикальності і включає у собі музичну уяву та емоційну чутливість на музику [9, с. 14]. Досліджуваний феномен учений розглядає як процес відображення музики, що переходить межі чуттєвого відображення і складає вищу ступінь її пізнання. Структура музичного мислення, на думку Ю. Цагареллі, складається з образного і логічного компонентів. При цьому образний компонент у порівнянні з логічним має більшу питому вагу. Більш суттєвими характеристиками музичного мислення є оригінальність і швидкість. Функціями логічного мислення, з погляду науковця, є: оперування знаковою (нотною) інформацією; розуміння форми музичного твору, що пов’язане з мисленням темповими співвідношеннями; усвідомлення концепції, жанрових і стилістичних особливостей інтерпретації. Значна роль логічного мислення у створенні ідеального музичного образу, особливо структурного типу [9, с. 16–17]. Ю. Цагареллі підкреслює, що при створенні музичного образу головну роль відіграє музична уява як образний компонент музичного мислення. Ідеальні уявні музичні образи вчений розділяє на сукцесивні та симультанні.

У дисертаційному дослідженні Н. Мозгальової «Формування музичного мислення майбутнього вчителя музики в процесі інструментальної підготовки» (2002) дефініція «музичне мислення» пов’язана з процесом усвідомлення художніх образів у музиці, що характеризується узагальнено-аналітичним їх сприйняттям і відтворенням в музично-педагогічній діяльності вчителя. В основі структури досліджуваного феномену науковець вбачає єдність п’яти компонентів: мотиваційно-потребового, що включає усвідомлення потреби у розвинутому музичному мисленні і його значущості у музично-педагогічній діяльності; емоційно-почуттєвого, що робить емоційно забарвленими взаємовідносини між

людьми (викладачем і студентом); творчо-діяльнісного, що проявляється у різних видах і формах, головні з яких – створення і виконання музики; когнітивно-операційного, що містить спеціальні знання про музику як вид мистецтва (музична мова, інтонаційна система, стилі, тощо) і про специфіку музичного мислення вчителя музики; оцінювально-орієнтаційного, що відбиває у своєму змісті спеціальні уміння, які пов'язані з аналізом музичного твору і формуванням розгорнутого оцінного судження [7].

Поряд із цим, О. Бурська у науковій праці «Методичні основи розвитку музично-виконавського мислення студентів у процесі фортепіанної підготовки» (2005) у сутності досліджуваного поняття вбачає орієнтовну діяльність у виконавському осягненні музики та ідеальний процес слухо-мислення. З погляду науковця, музично-виконавське мислення – це інтегративний духовний феномен, що функціонує у синкретичній єдності його художньо-концептуального, музично-феноменологічного та виконавсько-технологічного компонентів. Тривимірність структури та особливості форм протікання зумовлюють трактування даного терміну як усвідомлене оперування художньо-звуковими уявленнями, іманентними інтонаційно-композиційним та фактурно-клавіатурним ментальним моделям музики у процесі її осягнення та виконання. Як орієнтувальна діяльність музично-виконавське мислення здійснює «сходження» від пізнання музичних явищ, осягнення їхньої сутності до творчого переломлення у контексті особистісного світосприйняття та світорозуміння і транслювання художньо-звукових ідей у творчо-комунікативних актах музичного виконання [2].

На сучасному етапі Л. Ушакова у психологічному дослідженні «Структура профессионального музыкального мышления и условия его развития у студентов музыкально-педагогического факультета» (2008) стверджує, що музичне мислення є інтегративним, системно організованим утворенням особистості, яке має складну багаторівневу структуру, що включає інтелектуальний і мотиваційний компоненти. Високий рівень розвитку останніх забезпечує вирішення музично-теоретичних, виконавських і педагогічних завдань відповідно до вимог конкретного музичного твору. Інтелектуальний компонент, на думку науковця, є ведучим і включає наступні підструктури – теоретичне музичне мислення і аналітично-рефлексивні вміння. Мотиваційний компонент включає три підструктури – учбову і професійну мотивацію та мотив досягнення. Професійне музичне мислення в більшій мірі проявляється у виконавській діяльності, його важливою якістю є самостійність [8].

Аналіз наукової літератури, педагогічний досвід та інструментально-виконавська практична діяльність дають підстави стверджувати, що феномен «музичне мислення» має ієрархічну комплексну структуру, яка складається з трьох взаємно зумовлених компонентів – когнітивно-

інтелектуального, художньо-мотиваційного і психомоторного.

На вищому ієрархічному рівні даної дефініції міститься когнітивно-інтелектуальний компонент як різновид словесно-логічного (абстрактного) мислення [5, с. 290]. Зміст і характер даного компоненту зумовлений загальним рівнем пізнання та розвитку виконавської культури і теорії мистецтвознавства. Якісні ознаки функціонування когнітивно-інтелектуального компоненту пов'язані з роботою другої сигнальної системи та розумовими операціями: аналіз, синтез, порівняння, узагальнення, класифікація, систематизація тощо [5, с. 282]. Вони детально висвітлені у наступних наукових поняттях: ладо-гармонічне мислення (О. Алексєєв); абстрактно-понятійне мислення (М. Назарова); аналітичне мислення (В. Юзлова) тощо.

Серед якісних ознак когнітивно-інтелектуального компоненту музичного мислення можна виділити такі показники, як міра здатності фахівця мистецького профілю до: естетичної організації звукових уявлень, з яких виникає мелодична інтерваліка, гармонія і ритміка, робота з динамікою і тембрами (В. Гельфельт); усвідомлення ладо-тональної організації твору (О. Алексєєв); обдумування музичної форми, жанру, стилю, мелодичної і гармонічної структури, виразних засобів втілення задуму композитора, особливостей мелодії, ритму, фактури, динаміки, агогіки і формоутворення (А. Бірмак, В. Петрушин, Г. Ципін); осмисленням логіки організації різноманітних звукових структур від простих до складних з умінням оперувати музичним матеріалом, знаходити подібність і відмінність, аналізувати і синтезувати, встановлювати взаємозв'язки (А. Каузова); засвоєння закономірностей процесу розвитку музичної думки на основі ладового чуття (Б. Яворський); усвідомлення концепції, жанрових і стилістичних особливостей інтерпретації (Ю. Цагареллі); розчленування музичних структур на менші побудови з наступним синтезом їх в одне ціле (В. Юзлова); оперування музично-теоретичними знаннями (Н. Мозгальова) тощо.

Якісний рівень та глибина когнітивно-інтелектуального компоненту впливає на активізацію художньо-мотиваційного компоненту як різновиду наочно-образного мислення [5, с. 290]. Якісні ознаки функціонування художньо-мотиваційного компоненту детально висвітлені у наступних наукових поняттях: образно-інтонаційна форма мислення (Б. Асаф'єв); конкретно-образне мислення (М. Назарова); художньо-образне мислення (А. Бірмак, С. Волкова); логічне декламаційне мислення (Я. Мільштейн); довге горизонтальне мислення і коротке вертикальне (Г. Нейгауз); художнє мислення (С. Раппопорт) тощо.

Серед якісних ознак художньо-мотиваційного компоненту музичного мислення можна виділити такі показники, як міра здатності фахівця мистецького профілю до: творчого втілення життєвих образів і уявлень у художніх образах (А. Бірмак); інтонування і розуміння музики внутрішнім

слухом (Б. Асаф'єв); обдумування образного строю твору – можливих асоціацій, настроїв і думок, що за ними стоять (В. Петрушин); розуміння музики як осмисленої мови, до сприймання звукових образів і до співвідношення їх зі своїм «музичним багажем» (А. Каузова); осягнення специфічно-музичного «сюжету» твору з його логікою і загальною ідеєю (Є. Назайкінський); чути життя у звуках, через узагальнену інтонацію музичного героя відчувати його душу, дивитися на світ його очима (В. Медушевський); досягнення мовної виразності виконання внаслідок встановлення вищих інтонаційних точок фрази, плавного чергування сильних, відносно сильних і слабких звуків, відчуття цезур і дихання (Я. Мільштейн); володіння чуттям цілого (Г. Нейгауз) тощо.

Однак, практичне відображення описаних вище компонентів неможливе без інтенсифікації психомоторного компоненту як різновиду наочно-дійового мислення [5, с. 290]. Саме психомоторний компонент обслуговує, синтезує і направляє механізми художніх емоцій і почуттів, перцептивно-слухових і темпометроритмічних уявлень музичної фактури, полімодальних слухо-рухових образів аплікатурних пальцевих формул у координаційну структуру «живої» побудови сукцесивної послідовності музично-ігрових рухів, тобто забезпечує єдність рухів з музичною думкою, художнім образом і емоційними почуттями [5, с. 429]. Якісні ознаки функціонування психомоторного компоненту музичного мислення детально висвітлені у наступних наукових поняттях: вміння «думати вперед» на основі комплексної роботи випереджувальної технічної уяви (А. Щапов); рухливо-автоматична робота мислення (І. Березовський); психотехнічне мислення (М. Давидов); наочно-дійове мислення (В. Петрушин); технічне мислення (Є. Ліберман) тощо.

Дійсно, музичне мислення віддзеркалюється у замкнутому колі психомоторних дій «звукова мета – реалізація – контроль» [4, с. 48], ґрунтується на цілісній системі зворотних полімодальних зв'язків та детермінується інтенсифікацією дійового мислення. З погляду психолога В. Клименко, у період підготування до дії активна робота дійового мислення характеризується тим, що відбувається багаторазова апробація вирішення психомоторного завдання, уточнення її складових та способів налаштування психічних функцій на максимальну дію. У процесі фахової інструментальної підготовки активізація дійового мислення супроводжується актуалізацією у свідомості музиканта технологічних полімодальних клавіатурних рухових уявлень, образів і відчуттів певної темпометроритмічної безперервної послідовності технічних аплікатурних позиційних формул поряд із випереджувальними внутрішньо-слуховими інтонаційно-тембровими уявленнями. Це сприяє інтенсифікації у руховій пам'яті психічного явища «ідеомоторні акти» [3, с. 44–49].

Якісними показниками функціонування психомоторного компоненту музичного мислення у процесі інструментальної підготовки фахівців мистецького профілю є: безперервність думки про рух (І. Березовський);

досягнення високих технічних результатів з найменшими фізичними і психічними витратами (К. Леймер, В. Петрушин); одухотворене інтонування мелодії на основі психомоторного комплексу техніки музиканта (М. Давидов); інкрустація (одухотворення) і входження музичного інструменту у схему тіла (К. Мартінсен, В. Зінченко, А. Шнабель); становлення «розумової техніки» (І. Гофман); технічне фразування (мислене перегрупування) пасажів (Ф. Бузоні, Є. Ліберман); активізація виконавської рефлексії на основі емоційно-оцінного зіставлення двох взаємодоповнюючих пар форм чуттєвостей «первинне внутрішньо-слухове уявлення – реальне звучання» і чуттєва тканина «вторинного інтегрального рухового образу – біодинамічна тканина «живої» сукцесивної послідовності музично-ігрових рухів» [5, с. 43]; рухова іннервація – передчуття пасажу в пальцях (В. Бардас); вміння не тільки слухати, але і чути кожну деталь (К. Ігумнов); передчуття рухів (Л. Цейтлін); здатність передбачати момент дотику до клавіш (І. Березовський); слухо-моторне попередження музично-ігрового процесу-дії (М. Давидов) тощо.

Отже, музичне мислення фахівців мистецького профілю є цілісним інтегральним психічним утворенням, яке має рефлекторну природу і практичне відображення в аналітико-синтетичній інструментально-виконавській діяльності. Воно характеризується емоційною забарвленістю, розвинутою інтуїцією, образною формою матеріалізації художньої думки та зв'язками з чуттєвими уявленнями і компонентами розвинутої людської психіки, свідомості й підсвідомості. Функціонування даного психічного процесу переплітається з активізацією чуття темпометроритму, музичної пам'яті і слуху, сприймання, творчої уяви, уваги, волі та пов'язане із системою внутрішніх розумових дій. Суттєвим якісним показником професійного музичного мислення є архітектонічне чуття або чуття форми, в якому втілюється інтерпретація драматургічної концепції твору – «виконавський задум» (А. Пазовський).

Як психічний процес чуттєвого пізнання, відображення і усвідомлення художніх образів у музиці, музичне мислення органічно пов'язане з інструментально-виконавською практикою, має активний творчий характер, відрізняється індивідуальними особливостями – самостійністю і критичністю, оперує комплексними полімодальними динамічними ідейно-емоційно-образними і слухо-моторними сприйманнями, уявленнями та чуттєвостями. Дана дефініція є складним соціально-культурним та історично зумовленим функціональним комплексом музично-пізнавальних здібностей, які детермінують розвиток виконавської майстерності фахівця мистецького профілю і забезпечують продуктивність творчої музично-педагогічної діяльності вчителя. Саме предметом подальших наукових пошуків є дослідження становлення і розвитку функціонального зв'язку компонентної структури музичного мислення фахівців мистецького профілю з «живою» предметною інструментально-виконавською діяльністю.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ


1. Брейтбург А. Значение физиологического учения академика И. П. Павлова для музыкальной педагогики и музыкального исполнительства / А. Брейтбург // Вопросы музыкознания. – М. : Музгиз, 1954. – Вып. 1. – С. 108–149.
2. Бурська О. П. Методичні основи розвитку музично-виконавського мислення студентів у процесі фортепіанної підготовки. [Електронний ресурс] Автореф. … дис. канд. пед. наук : спец. : 13.00.02 / Олена Петрівна Бурська. – Київ, 2005. – Режим доступу : http://disser.com.ua/contents/19201.html – Назва з екрану.
3. Гусак В. Рухова пам’ять майбутніх учителів музики : сутність і проблеми розвитку : монографія / Владислав Гусак. – Умань : ФОП Жовтий О. О., 2016. – 232 с.
4. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підручник / Микола Андрійович Давидов. – К. : Музична Україна, 2004. – 290 с.
5. Загальна психологія : підручник / за заг. ред. С. Д. Максименка. – 2-е вид., переробл. і доп. – Вінниця : Нова книга, 2004. – 704 с.
6. Корженевський А. Й. До питання про специфіку мислення музиканта-виконавця // Питання фортепіанної педагогіки та виконавства : зб. статей. – К. : Муз. Україна, 1981. – С. 29–40.
7. Мозгальова Н. Г. Формування музичного мислення майбутнього вчителя музики в процесі інструментальної підготовки [Електронний ресурс] Автореф. … дис. канд. пед. наук : спец. : 13.00.02 / Наталія Георгіївна Мозгальова. – Київ, 2002. – Режим доступу : http://disser.com.ua/contents/9203.html – Назва з екрану.
8. Ушакова Л. Г. Структура профессионального музыкального мышления и условия его развития у студентов музыкально-педагогического факультета [Электронный ресурс] автореф. … дис. канд. психол. наук : спец. ВАК РФ : 19.00.07 – «Педагогическая психология» / Лидия Геннадьевна Ушакова. – Иркутск, 2008. – Режим доступу : http://www.dissercat.com/content/struktura-professionalnogo-muzykalnogo-myshleniya-i-usloviya-ego-razvitiya-u-studentov-muzyk. – Назва з екрану.
9. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности : автореф. дис. … док. психол. наук : спец. 19.00.03 «Психология труда, инженерная психология» / Ю. А. Цагарелли. – Л., 1989. – 31 с
10. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано / Геннадий Моисеевич Цыпин. – М. : Просвещение, 1984. – 175 с.