

УДК 781. 2

В. В. БЄЛІКОВА

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК ОСНОВА МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

У статті розглядається виконавська інтерпретація як основа музично-виконавської творчості на прикладі п'єс фортепіанної сюїти О. Нежигай «Будні юного музиканта, або життя, як воно є».

Ключові слова: інтерпретація, п'єса, музично-виконавська творчість, автор.

В. В. БЕЛИКОВА

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК ОСНОВА МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ТВОРЧЕСТВА

В статье рассматривается исполнительская интерпретация как основа музыкально-исполнительского творчества на примере пьес фортепианной сюиты А. Нежигай «Будни юного музыканта, или жизнь, как она есть», толкование которых связано с новым мировосприятием реальной жизни.

Ключевые слова: интерпретация, пьеса, музыкально-исполнительское творчество, автор.

V. V. BELIKOVA

INTERPRETATION AS BASIS OF MUSICALLY PERFORMANCE CREATION

The author considers performing interpretation as a basis is musical-performing creativity on an example of plays a piano suite of A. Nezhigaj «Everyday life of the young musician, or a life as it is» which interpretation is connected with new attitude of a real life.

Key words: interpretation, the play, is musical-performing creativity, the author.

Вивчення й осмислення проблем теорії і практики музичного мистецтва належить до числа важливих як у минулому, так і на сучасному етапі завдань музикознавства. Сьогодні ряд питань музичної творчості набуває особливої актуальності у зв'язку з розширенням сфери впливу музичного мистецтва на навколишній світ, підвищенням значущості музично-виконавської культури в житті суспільства, використанням різних форм фіксації музичного звучання, впровадженням нового музичного інструментарію, народженого впливом науково-технічного прогресу (електроапаратури) і т. ін.

Серед численних проблем сучасного музикознавства особливе місце займає вивчення інтерпретації як основи музично-виконавської творчості.

У сучасному музикознавстві вже давно утвердилася думка про те, що музичний твір зафіксований особливими знаками (нотами) на папері ще не є музичним твором, бо нотні знаки не озвучені музикантом-виконавцем на якомусь музичному інструменті. Вуха людини в цьому випадку нічого не чують. Якщо людина нічого не чує, то вона нічого і не може зрозуміти, їй просто нічого розуміти.

Для того, щоб реципієнт зрозумів музичний твір, він повинен сприйняти його не на рівні візуальному (зоровому). Іншими словами, музичний твір має бути озвучений і лише в цьому випадку може виникнути процес чуттєвого сприйняття. Саме в цьому процесі і полягає специфічна особливість функціонування музичного твору. На основі вищевикладеного зрозуміло, що для здійснення основної функції музичної творчості потрібен не тільки автор, але й виконавець, який відтворює авторський текст.

Творчість музиканта-виконавця призначена слухачеві, яким може бути як сам виконавець, так й інша людина. Таким чином, чітко окреслилася тріада музично-виконавської творчості: композитор-виконавець-слухач, яка була висунута в свій час академіком Б. Асаф'євим.

У процесі відтворення авторського тексту виконавець здійснює виконавчу інтерпретацію. Художня транскрипція знака (ноти) перетворюється в його «внутрішній» зміст. Відбувається творче розкриття всіх завдань, поставлених автором і зашифрованих у специфічну мову конкретного музичного твору.

Проблема перекладу та розуміння нотного тексту отримала свій розвиток у наукових розробках філософів (С. Кримського), естетиків (М. Когана), музикознавців (В. Москаленко). Величезні зрушення у вивченні питань музичного виконавства здійснені у другій половині ХХ століття. Пояснюється це розумінням виконавської творчості як складної системи, що вимагає різних наукових підходів з позицій сучасного музикознавства, музичної педагогіки, музичної психології та інших наукових галузей. Слід підкреслити й більш глибоке вивчення загальних музично-теоретичних проблем (В. Москаленко), уважне і різнобічне дослідження особистості виконавця. Останнє повною мірою стосується досягнень наукової думки в Україні в період останньої чверті ХХ ст. – перше десятиліття ХХІ ст. Маються на увазі цікаві розробки А. Булкіна, В. Артеменко, Л. Касьяненко, глибокі дослідження О. Олексюк та інших вчених.

Мета роботи передбачає розглянути виконавську інтерпретацію як один із шляхів нового світосприйняття навколишнього реального світу.

Відомо, що поняття суворої інтерпретації, з яким стикаються в математиці, логіці, методології, досліджено в роботах українського вченого С. Б. Кримського. Воно позначає переклад природничо-наукової або абстрактно-дедуктивної теорії в рівень більш доступний.

Музичний твір, як будь-який художній твір, є результатом художнього узагальнення навколишньої дійсності подібно до будь-якого наукового теоретичного узагальнення у певній галузі знань. Порівнюючи логіку розвитку теоретичних узагальнень і логіку розвитку художніх узагальнень у композиторських творах, можна говорити про два рівні вивчення якого-небудь явища навколишнього світу.

Ці два рівні визначають пізнавальну спрямованість теоретичного та художнього узагальнення. Теоретичне узагальнення відображає висновок вченого після накопичення певної суми знань.

В основі художнього узагальнення лежить не тільки сума знань, а й естетичне ставлення автора до навколишнього світу, а точніше до того, що зафіксовано в авторському тексті.

У процесі виконання музичного твору виконавцю доводиться відтворювати не тільки естетичне ставлення до відображених у творі явищ, але й своє особисте естетичне ставлення. Складність, яка постає перед виконавцем, пов'язана з тим, щоб інтерпретований твір був не тільки зрозумілим виконавцям, але передусім став необхідним і своєчасним для слухача.

Естетично-творча природа музичного твору визначає й естетично-творчий характер процесу сприйняття музично-виконавського акту. Робить його активно-творчим процесом співпереживання відтворюваного й інтерпретації авторського тексту. У результаті виконавський процес актуалізується, входить у сучасне культурне життя, стає частиною духовної потреби людини.

Останнім часом у зв'язку з бурхливим розвитком наукового пізнання, появою математичної логіки, лінгвістики, семіотики, теорії відображення й інших наук значно розширилися рамки теоретичного вивчення тексту-об'єкта. У результаті всебічного його дослідження було з'ясовано, що будь-який текст як предмет-об'єкт є ієрархією символів і виступає своєрідним кодом у певній комунікативній системі.

У рамках матеріалу, що нас цікавить, музичний текст являє собою закодовану систему засобів музичної виразності, інтерпретація яких вимагає смислового та оцінного характеру. Творчість музиканта-виконавця передбачає знайомство з авторським текстом за певними закономірностями розвитку музичної мови в поєднанні з його особистісною оцінкою.

Інтерпретація музичного тексту здійснюється в органічній єдності двох рівнів пізнання: аналітичного та чуттєво-образного. Аналітичний підхід до тексту з'ясовує властивості, особливості музичної мови, всі засоби її виразності: тональний план, динамічну лінію, темповий розвиток, фактуру викладу – головні характеристики музичної мови, що допомагають визначити стиль конкретного твору.

Чуттєво-образний рівень освоєння авторського тексту вимагає використання всіх засобів музичної виразності в їх якісному співвідношенні, що і є проявом естетичного ставлення до твору.

Сучасне музичне виконавство засноване на поєднанні творчого тлумачення авторського тексту і справжнього його відтворення. Відомий музикант і педагог А. Б. Гольденвейзер свого часу наголошував: «Прийнято думати, що ретельне виконання авторських вказівок вбиває індивідуальність виконавця. Це уявлення хибне в самому своєму естві. Справа в тому, що будь-який текст є відома наближеність. Якщо в нотах написати *forte*, *crescendo*, *accelerando* і так далі, це означає, що треба грати голосно, посилюючи, прискорюючи і т. д. Але як виконувати всі ці відтінки, якими мають бути їх взаємовідносини в часі, – цілком надається артистичній індивідуальності виконавця» [4, с. 58]. Дбайливе ставлення до авторського тексту і творче відтворення його змісту є основною умовою при створенні виконавської інтерпретації.

У процесі музичної інтерпретації виконавець визначає те об'єктивне, притаманне змісту твору і створює свою особливу естетичну дійсність, де пропущене крізь призму свого бачення, об'єктивне виступає як щось дане, реально існуюче в даний момент. Визначення градації динамічного звучання, темпового співвідношення або наповнення мелодійної лінії необхідним ліричним відтінком – все це виконавець здійснює в єдності об'єктивного (нотного тексту) і суб'єктивного (особистісного) тлумачення.

У межах досліджуваного матеріалу слід виділити оцінний аспект вивчення тексту. Його прояв підтверджує багатозначність виконавських трактувань. Оцінна орієнтація під час дешифрування нотного тексту спирається на минулий і справжній художній досвід музиканта-виконавця. Тому у виконавській творчості інтерпретація пов'язана з відтворенням музичного образу на основі індивідуального, особистісного тлумачення твору. Кожен музичний текст є сховищем музичної думки і являє собою «складне узагальнення» – єдність семантичної та естетичної інформації. Розглядаючи ці два види інформації як два самостійних повідомлення, А. Моль вважає, що естетична інформація не підвладна розумінню і її передача іншій неможлива, оскільки «естетичне повідомлення не перекладається індивідуально» [3, с. 287].

З цим погодитися важко. Підтвердженням цієї думки служить практика численних повторних прослуховувань, «вслухання» у красу звучання співзвуч, насолоду досконалості музичної форми, коли вже добре відома послідовність розвитку всього музичного матеріалу, тобто семантична інформація.

Виконавська інтерпретація, в якій виконавець творчо поєднує семантичну та естетичну інформацію і передає її як цілісне особистісне повідомлення, підтверджує можливість передачі музикантом-виконавцем естетичної інформації. «Неперекладність» естетичного узагальнення завдяки майстерності виконавця стає перекладеною (наприклад, творчість С. Ріхтера).

Розглядаючи музичний текст як приклад художнього тексту, виділимо дві його особливості. Перша пов'язана з передачею тієї інформації, до сприйняття якої виконавець і слухач вже готові. Друга викликає у виконавця бажання пошуку нового аналізу в розшифруванні композиторського тексту. Ці особливості вимагають абстрагування певних деталей твору, виокремлення і зіставлення їх. Здійснюється творчий процес, в результаті якого виконавець створює свою модель твору, що трактується. Відбувається процес «внутрішнього перекодування», відбувається акт творчої комунікації: від автора, через виконавця до слухача. Таким чином, виконавська інтерпретація музичного тексту передбачає творче прочитання і втілення всієї драматургічної тканини твору, наповнене емоційно-особовим вслуховуванням у виконання. У цьому випадку народжується виконавська інтерпретація, зрозуміла і затребувана сучасним слухачем.

Для підтвердження сказаного познайомимо читача із зародженням інтерпретації при виконанні фортепіанної сюїти сучасного українського композитора О. Нежигай «Будні юного музиканта, або життя, як воно є».

Даючи загальну характеристику сюїти, зазначимо наступне. Сюїта О. Нежигай продовжує кращі традиції створення творів для дітей та юнацтва композиторів-романтиків попередніх епох як національних, так і західноєвропейських (М. Лисенка, В. Кирейка, М. Степаненка, Б. Фільц; К. Дебюссі, Р. Шумана; П. Чайковського, С. Прокоф'єва, Г. Свірідова та ін.). Твори згаданих композиторів знайомлять юних виконавців з найбільш поширеними музичними образами, які найчастіше зустрічаються в дитячій музичній літературі, образами тваринного світу (Котик, Мишка, Зайчик) або іграшки.

У сюїті Нежигай музикант зустрічається з чимось іншим. Усі дев'ять номерів фортепіанного циклу («Доброго ранку», «Після уроків», «Сумнів», «Впевненість», «Бешкетник», «Прохання», «Відчай», «Утіха», «Подолання») майстерно відтворюють сучасний образ головного героя сюїти – яскравої неповторної особистості, яка намагається домогтися поставленої мети. Крізь всі дев'ять мініатюр яскраво проглядається-прослуховується характер музичного героя, готового подолати багато чого для реалізації своїх фантастичних задумів. Цей момент є оновлюючим чинником для сюїти Нежигай. На прикладі п'єси циклу спробуємо розкрити вузлові моменти, значимість яких є незаперечною для створення виконавської інтерпретації.

Перша мініатюра фортепіанної сюїти називається «Доброго ранку». Спокійний темп ($\theta = 84$), чотиридольна метро-ритмічна структура, проста двочастинна форма п'єси створює необхідний емоційний настрій всього циклу. Цьому сприяє і тональний план твору, що розвивається на зіставленні мажорних тональностей *C-dur* і *As-dur*.

Перші десять тактів складаються з двох речень і являють собою одну з найбільш поширених музичних форм, використовуваних композиторами у творах, призначених для дитячого віку – період. Наступну побудову музичного тексту (тт.: 11-18) також можна розглядати як період. Останні чотири такти повертають слухача в основну *C-dur* тональність, що робить мініатюру логічно завершеною і цілісною.

Музична тканина п'єси викладена в гамфонно-гармонійному стилі. Її знахідкою є мелодійна лінія. Починаючи свій рух нотами дрібних тривалостей (16-ми), мелодія природним чином формує у слухача надзвичайно легкий і рухливий музичний образ не тільки цієї п'єси, але й всієї сюїти.

Зрозуміло, що добрий ранок у людини найчастіше асоціюється з чистим блакитним небом, веселим, безтурботним настроєм з приводу здійснення давноочікуваного. Ласкаве, тепле сонечко кокетливо заглядає у віконце, обережно торкається обличчя дитини і без слів шепоче «Доброго ранку, вставай!». Герой мініатюри відкрив очі, потягнувся (дивовижна знахідка композитора – синкопа в мелодійній лінії в тт.: 1, 3, 4), посміхнувся і виглянув у вікно. А там... теплий вітерець ніжно колише зелене листя тополі, стрункої берізки і наспівує свою весняну пісеньку, мотив якої то піднімається у блакитне небо, то раптом опускається і зупиняється біля віконця, запрошуючи героя вийти з дому (тт.: 11-16).

Музика звучить все голосніше і голосніше, охоплюючи героя піднесеним настроєм. Але в тактах 17-18 загальний розвиток п'єси заспокоюється. На звуці *ре-бекар* другої октави з ферматою мелодія вітру завмирає і повертає героя в реальний світ. Треба збиратися йти до школи.

Для відтворення оптимістичного настрою автор наповнює гармонійну основу першої п'єси акордами тонічної і домінантової функцій. Акордові поєднання субдомінантової функції композитор використовує рідко. А ось акорди і септакорди VI ступеня ладу з підвищеним терцієвим тоном (тт.: 8, 20), а також септакорди VII ступеня отримують значне поширення в музичній тканині п'єси.

В якості звукової знахідки Нежигай використовує збільшений акорд, який складається з двох великих терцій (наприклад: т.1 – *соль-сі, сі-ре-дієз*). Звучання цього акорду в контексті руху всієї гармонійної лінії вносить відтінок загостреної витонченості і загадковості.

Глибоке продумування поєднання всіх елементів музичної тканини, вслуховування в розвиток всієї мелодійної лінії п'єси і її гармонійної основи допомагають виконавцеві створити цікаву неповторну інтерпретацію мініатюри «Доброго ранку». У такому разі виконавець стає співавтором твору.

Музичний образ другої мініатюри, що має назву «Після уроків», розвивається у грайливому характері. Його відтворення може бути пов'язане із відвідуванням після шкільних занять спортивної секції, грою в баскетбол, зустріччю з друзями в аквапарку або в зоопарку.

Нотний текст п'єси має три періоди, що пов'язані між собою інтонаційним та ритмічним розвитком музичних фраз. Метро-ритмічна основа мініатюри має дводольний (2/4) розмір.

Мелодична лінія п'єси, на відміну від мелодичної лінії попередньої мініатюри, починає свій рух у низхідному регістрі малої октави і проводиться в басовому ключі в лівій руці. Вона починає свій рух вісімками на стакато в звучанні малої октави. Її розвиток перегукується з терціями, розташованими в партії правої руки, що своєрідно влітаються в розвиток основної мелодичної лінії п'єси. Композитор майстерно використовує в ній протилежні засоби музичної виразності, а саме: *staccato* та *legato*. Якщо в лівій руці мелодія звучить на *staccato*, то в правій руці автор застосовує *legato*, і навпаки (наприклад, тт.: 1, 2, 3, 4 та далі по тексту).

Інтонаційне зерно, або субмотив мелодичної лінії, утворюється з основних звуків домажорного акорду (*do – mi – соль*). Воно повторюється декілька разів, підкреслюючи наступний початок музичної думки. Постійне звучання інтонаційного зерна в одному й тому ж регістрі сприяє легкому засвоєнню субмотиву мелодичної лінії. А використання його в останніх тактах мініатюри (тт.: 28, 29, 30) забезпечує завершеність музичного вислову.

Цікавим, на наш погляд, є динамічний розвиток музичного матеріалу цієї мініатюри. Її динамічний рух можна назвати «розвиток на одному диханні», що відбувається в межах звучання від *mf* до ствердженого *ff*. Навіть музичний фрагмент, що проводиться секвенціями, починаючи з сімнадцятого такту (по два такти), складає враження нового динамічного подиху. Останнє зумовлене застосуванням *legato* на *f* в низькому регістрі, що вдало відтворює новий подих емоційного зростання.

Гармонічна основа твору будується на основних акордах (*T, S, D*) до мажору. Але, крім цього, автор застосовує збільшений (тт.: 1, 2, 9, 10, 28, 29) та зменшений (т.: 13) акорди.

Загальна грайливість веселого настрою з темповою позначкою $\downarrow=100$ та єдиний динамічний рух вимагають від виконавця великої внутрішньої енергії та цілеспрямованості для відтворення необхідного музичного образу цієї п'єси.

Наступна п'єса має назву «Сумнів». Це одна з тих мініатюр, що присвячена відтворенню емоційного настрою дитини. П'єса утворена в тональності ре мінор (*d-moll*). Метро-ритмічна основа її має незмінний тридольний (3/4) розмір. Музичну форму мініатюри можна розглядати як просту двочастинну, що має розповсюдження в багатьох творах, призначених для дитячого виконання.

Перша частина п'єси має два періоди по 8 тактів. Основу їх музичної тканини складає інтонаційна поспівка, що звучить на початку всієї мініатюри. За об'ємом вона вкладається у два такти (тт.: 1, 2) і незмінно повторюється в наступних тактах (тт.: 9, 10).

Мелодична лінія другого речення першого періоду (тт.: 5-8) розвивається за принципом оспівування тонічного та домінантового звуків ре-мінорної тональності. Цікаво, що загальний рух мелодії розвивається у низхідному та висхідному напрямках, завдяки чому яскраво стверджуються основні ладові звуки (тоніка, субдомінанта, домінанта). Якщо в першому реченні підкреслюється тонічний акорд (тт.: 1, 3), то в другому реченні відчувається тяжіння до домінантового акорду (тт.: 7, 8). Навіть останні такти першого та другого періодів закінчуються звучанням домінантової функції (*D*) основної ре-мінорної тональності. Зазначимо, що підкреслення домінантової функції взагалі є характерною ознакою українського музичного мелосу.

Друга частина мініатюри (тт.: 17-33-38) може сприйматися як спогад про щось дивне і дуже-дуже приємне, осмислення якого викликає певний сумнів. Починаючи з 17 по 24 такти звучить вальс. Після *rit.* музичний матеріал його розвивається у первинному темпі (а tempo).

Якщо окремо пограти мелодичну лінію вальсу, то одразу ж можна почути дві секвенції (тт.: 17-20 та тт.: 21-24), що рухаються у низхідному русі. Гармонічна кінцівка цього епізоду знову підкреслює домінуючу функцію основної тональності п'єси (*ля – до-дієз – мі – соль*). Зауважимо, що звук *соль* у D_7 акорді звучить з підвищенням на півтона (не *соль*, а *соль-дієз*), завдяки чому автор наступного разу посилює значимість домінуючої функції.

Особливу увагу привертає до себе побудова мелодичної лінії. Її інтонаційний розвиток будується на субмотиві (*ля – сі-бемоль – ля*), що в нотному тексті вживається сім разів (тт.: 1, 3, 9, 11, 25, 27, 33). Взагалі мелодична лінія як інтонаційна поспівка та її субмотив містить у собі головний змістовий вислів твору. Тут можна почути емоційний сумнів, пов'язаний із надією у майбутньому або сумнів, що може сприйматися як певна оцінка скоєної дії.

Мініатюра «Сумнів» має кінцівку (тт.: 34-38), де знову акцентується домінуючий звук *ля*. Але його гармонічне забарвлення має то домінуючий, то тонічний колір, яким і закінчується аналізований твір.

Обсяг статті не дозволяє розглянути всі п'єси сюїти. Закцентуємо свою увагу ще на останній мініатюрі циклу під назвою «Подолання». У певному сенсі ця п'єса є контрастною по відношенню до раніше аналізованих. Сказане стосується загального емоційного характеру п'єси, динаміки її розвитку, структури твору, ритмічного малюнку всієї мелодійної лінії мініатюри.

Закінчуючи весь цикл, дев'ята мініатюра по-особливому висвічує оптимістичний характер світосприйняття людиною навколишнього світу. Це виявляється, з одного боку, у відображенні композитором об'єктивно існуючої дійсності, а з іншого – в майстерному прочитанні авторського тексту виконавцем і створенням на цій основі унікальної виконавської інтерпретації.

Повертаючись до нотного тексту дев'ятої мініатюри «Подолання», відзначимо її значимість у контексті всієї драматургії сюїти. П'єса написана в чотиридольному розмірі.

Для з'ясування її особливостей та підтвердження значущості в усьому циклі будемо зіставляти засоби музичної виразності першої п'єси й останньої.

Музичний образ першої п'єси можна віднести до ліричних, а музичний образ дев'ятої мініатюри відповідає героїчному характеру.

П'єса «Подолання» написана в чотиридольному розмірі (4/4) в простій тричастинній формі (I ч. - тт.: 16; II ч. - тт.: 17-32; III ч. - тт.: 33-48). Основна тональність її *a-moll* контрастує з *C-dur*, в якій створена перша мініатюра.

Обсяг останньої п'єси становить 48 тактів, що на 26 тактів більше, ніж у першій п'єсі. Створюється враження, що автор хоче розставити акценти за всіма пунктами. Темпові позначення цих двох мініатюр також різні. Першу п'єсу Нежигай пропонує грати «Спокійно» ($\theta = 84$), а для дев'ятої мініатюри автор обирає *Espressivo* ($\theta = 120$) та й ще в більш рухомому темпі.

Динамічна лінія п'єси починає свій рух на *f*, а в останніх тактах досягає *ff*. Якби автор в 17 такті не позначив динаміку звучання на *p*, то всю п'єсу можна було б грати на одному диханні, в одній інтонаційній напрузі від *f* до *fff*. Але в даному випадку динаміка музичної тканини розвивається відповідно до хвильового принципу (поширеного в творчості композиторів епохи Романтизму).

Дивною знахідкою О. Нежигай є мелодійна лінія. Її специфічною особливістю є ритмічний малюнок, який виражений фігурацією $\epsilon.\xi \epsilon\epsilon\sim\eta$, а також її секвентним розвитком.

Особливої уваги заслуговують її гамоподібні злети в тактах: 4, 12, 36, 44, які надають надзвичайної стрімкості і невіддільної ширості.

Говорячи про емоційно-образний зміст п'єси «Подолання» в цілому, можна підкреслити її стрімкий і цілеспрямований характер. Музична мова мініатюри розмашиста і плакатна, завдяки чому постійно акцентується рішучий і вольовий характер не тільки п'єси «Подолання», але й усієї інструментальної сюїти.

Не претендуючи на глибокий і всебічний аналіз обраних п'єс сюїти О. Нежигай «Будні юного музиканта, чи життя, як воно є», сподіваємося на те, що навіть в такому обсязі теоретичний розбір-аналіз п'єс допоможе музикантам заглибитися в особливості музичної мови композитора, простежити логіку розвитку всієї музичної тканини твору, створити цілісну, творчо виправдану, єдино необхідну виконавську інтерпретацію.

Для утворення музичної інтерпретації, в якій виконавець зможе найповніше виявити цілісний музичний образ пропонованої сюїти, гадаємо буде доцільним познайомитися та проаналізувати усі дев'ять мініатюр циклу О. Нежигай, що буде зроблено у наступній роботі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – М.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Белікова В. В. Музыка для дітей у творчості українських композиторів / Валентина Венедиктівна Белікова // Музыка Олександра Нежигай у навчальному процесі. Науково-методичний посібник: Вип. 4. – Кривий Ріг: КДПУ, 2010. – 20 с.
3. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие / А. Моль. – М.: Мир, 1966. – 118 с.
4. Рабинович И. О. О работе с учеником над музыкальным произведением / И. Рабинович // Очерки по методике обучения игре на фортепиано. – М.: Музгиз, 1950. – Вып. 1. – 187 с.