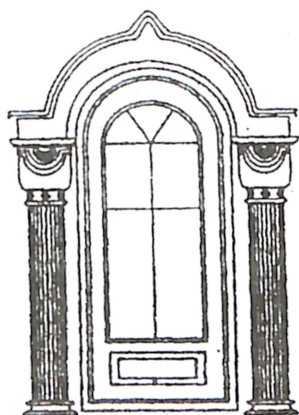


МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ



УКУЛЬТУРА УКРАЇНИ

ВИПУСК 5
Мистецтвознавство

Збірка наукових праць



Харків ХДАК 1999

І.І.Польська

ВИКОНАВСЬКИЙ ПРОСТІР ТА МІЗАНСЦЕНА МУЗИЧНОГО АНСАМБЛЮ

Виконавський простір є одним із найважливіших жанростворюючих факторів соціокультурного побутування музики. Просторова диференціація значною мірою визначає специфіку різних видів музичного виконавства — сольних, ансамблевих, колективних.

Система категорій виконавського простору музики є досить широко розвиненою та багаторівневою. Вона складається з двох частин: реального «зовнішнього» простору соціокультурного функціонування жанру («фізичний простір» [5, 208], за термінологією відомого українського музиканта професора Ю.Ф. Вахраньова) та ідеального «внутрішнього» слухового простору музично-образних уявлень виконавців («метафізичний простір») [5, 208]. Сукупність усіх існуючих рівнів та напрямів просторового буття музики створює цілісну систему музичного простору як одночасно соціокультурного, акустичного, «топографічного» [5, 208], ілюзорного тощо [13; 14].

Об'єктом даного дослідження є саме реальний, фізичний виконавський простір, а предметом вивчення — специфіка його структури та функцій. Проблематика статті пов'язана з розглядом питань просторової організації музично-ансамблевого виконавства, перш за все — структури та функцій ансамблевої мизансцени. Методологія дослідження ґрунтується на принципах системно-структурного та функціонального аналізу, компаративізму, структурного та ігрового моделювання. Науковою базою роботи є фундаментальні дослідження з проблем музичної естетики, теорії, соціології та психології музики, теорії музичного виконавства та театрознавства. Автор використовує результати практичного досвіду (зокрема власного) музичного виконавства — сольного та ансамблевого — і музичної педагогіки.

В роботі висунуто авторську гіпотезу про характер та структуру виконавського простору музичного ансамблю та запропоновано структурно-функціональну модель просторової побудови ансамблевої мизансцени.

У процесі дослідження виявився певний дефіцит спеціальної термінології, зумовлений недостатньою вивченістю питань, що розглядалися. Тому автор вважає за доцільне введення до наукового обігу деяких нових термінів, які дають можливість диференційованого аналізу явищ, пов'язаних із просторовим функціонуванням ансамблевих жанрів.

Виконавський простір музики має свою внутрішню структуру. Він не є постійним та одномірним; а може змінюватися: збільшуватися та

зменшуватися, поширюватися та стискуватися. Існує низка типових моделей виконавського простору, які пов'язані з основними виконавськими жанрами.

Структура музично-виконавського простору відбиває його функціональну диференціацію. Виконавський простір музиканта-інструменталіста включає топографічний простір музичного інструменту, основною частиною якого є ігровий («робочий») простір (наприклад, клавіатура та педалі у піаніста, гриф зі струнами та смичок у скрипаля або віолончеліста, струни та педалі у арфіста, тростина, клапани та ствол у кларнетиста чи гобоїста) — найнеобхідніший для функціонування виконавського процесу як такого. Це простір саме для виконавської технології, для професійних рухів (мануальних дій та педалізації).

Топографічний простір музичного інструмента передбачає наявність певного «простору маси» [термін автора] — фізичного розміру, масштабу всього інструменту, його форми та структури. Роль простору маси в процесі гри залежить від специфіки інструменту (наприклад, для струнних або духових інструментів вона вища, ніж для фортепіано).

Топографічний виконавський простір щільно пов'язаний із «простором розташування» [термін автора], функцією якого є забезпечення просторової зручності гри та свободи виконавських рухів музиканта. До його складу входять простір стільця, нотного опітра (пульт), дистанція між стільцем та роялем (у піаніста), особливості підлоги (для віолончеліста) тощо.

Важливою частиною виконавського простору музиканта є «простір зовнішньої дистанції» [термін автора]. Його функцією є створення ілюзії замкнутості, що є необхідною для відокремлення виконавця від навколишнього простору зовнішнього світу — кімнати, залу тощо. Саме задля збільшення простору зовнішньої дистанції та метафізичного простору музичного сприйняття, задля одночасного створення внутрішнього психологічного уявлення про таку замкнутість солісти-інструменталісти (особливо скрипалі, альтисти, віолончелісти) під час гри заплющують очі, цілком «вимикаючи» простір зовнішнього світу та імітуючи щільну завісу між ним та собою.

Регулювання акустики, звучання інструменту потребують обов'язкової орієнтації на певне приміщення, тобто на його акустичний простір.

Надзвичайно специфічним є виконавський простір ансамблю. Він відрізняється від виконавського простору музиканта-соліста своєю багатоплановістю, композиційною структурованістю, різноманіттям мізансценування. Структура виконавського простору ансамблю включає, крім ігрового простору кожного виконавця, просторів маси його інструменту та розташування, також комплекс аналогічних просторових рівнів усіх інших учасників ансамблю. При цьому суттєво зростає значення простору інструментів, їх маси та розташування (наприклад, маси роялів при

розміщенні піаністів у двофортепіанному дуеті один проти одного — обличчям до обличчя).

Величина ігрового простору та простору розташування кожного виконавця в ансамблі може змінюватися залежно від жанрових умов (наприклад, у чотириручному фортепіанному дуеті) або характеру мізансцени ансамблю (більш чи менш тісного розташування партнерів, його зручності для процесу виконання, від типу просторової конфігурації інструментів та виконавців тощо).

Структура «простору зовнішньої дистанції» для кожного учасника ансамблю також ускладнюється та диференціюється. Вона розподіляється на два рівні — «простір внутрішньої дистанції» [термін автора] та суто «простір зовнішньої дистанції». Простір внутрішньої дистанції виникає між партнерами ансамблю, відособлює їх ігрові «сфери життєвих інтересів» та визначає міру їх «відокремлення». Характерною особливістю простору внутрішньої дистанції є його розтяжність, пов'язана зі зміцненням дії доцентрових (скорочення внутрішньої дистанції, цілісність ансамблю) або центробіжних (збільшення внутрішньої дистанції, ослаблення сумісної спільності виконання — або порушення рівноправності ансамблевого організму) сил та тенденцій у взаємодії партнерів. До складу простору внутрішньої дистанції входить і необхідний для ансамблевого виконавства «простір візуальної дистанції», або «простір огляду» між партнерами, який забезпечує наявність візуального контакту між виконавцями під час гри.

Простір зовнішньої дистанції виникає навколо ансамблю в цілому, відокремлюючи всю групу партнерів-виконавців від навколишнього фізичного простору. Простір зовнішньої дистанції є загальним для всіх учасників ансамблю. При цьому величина простору як зовнішньої, так і внутрішньої дистанцій включає (як і простір розташування учасників ансамблю) також певний мізансценічний простір (кімнати, концертної естради, студії звукозапису тощо) — «простір ансамблевої композиції» [термін автора], пов'язаний із конфігурацією даного ансамблю, його типовими чи нетиповими схемами розташування виконавців та інструментів, тобто з типологією функціональних співвідношень між просторами розташування кожного музиканта та просторами мас інструментів. Мізансценічний простір ансамблевої композиції разом із простором зовнішньої дистанції охоплюються, в свою чергу, акустичним простором — простором приміщення або пленеру, де виконується музика. Характер акустичного простору детермінований специфікою тієї чи іншої жанрово-комунікативної ситуації соціокультурного побутування музики [13; 14].

Характер розташування музичного ансамблю, його просторової конфігурації є суттєвим фактором ансамблевого виконавського процесу. Канонічні типи ансамблевих мізансцен (наприклад, фортепіанних дуетів — чотириручного та двофортепіанного, фортепіанного тріо або струнного

квартету) щільно пов'язані з кристалізацією певних комунікативних моделей, перш за все ігрових. Ансамблева мізансцена є однією з умов спільної рольової гри в музичному виконавстві.

Основними типами мізансценічних функцій у ансамблі є такі:

1) соціокультурні щодо жанрово-комунікативної ситуації побутування ансамблю (мізансцени домашнього музикування, концертного залу, навчального класу, паркового концертування або вуличної серенади суттєво різняться функціонально) [3, 10-16; 13, 21-24];

2) акустичні функції (залежність характеру та якості звучання ансамблю в цілому та окремих інструментів від просторового розташування виконавців стосовно приміщення та слухачів) [6; 10; 11; 18];

3) композиційно-семантичні (створення певного ракурсу сприйняття ансамблю, просторового ритму, змістовних акцентів, притаманних специфіці даного виконавського жанру) [1; 7; 8; 9; 11];

4) комунікативні (побудова ансамблевої мізансцени, з одного боку, залежить від специфіки спілкування між партнерами, а з іншого — сама впливає на характер такого спілкування) [8; 9; 15];

5) професійно-виконавські (технічна зручність сумісної гри, узгодженість виконавського процесу) [6; 10; 17; 18; 19; 20].

Значення мізансцени та просторової композиції музичного ансамблю іноді недооцінюється навіть самими виконавцями [10, 8-10]. Це детермінується, на наш погляд, тим, що процес історичного відбору оптимальних типів просторового розташування у традиційних жанрах музично-ансамблевого виконавства, їх канонізації загалом вже закінчився. Існують традиційні схеми побудови мізансцен для основних, найпоширеніших видів ансамблю. Ці схеми стали вже настільки звичними та природними для цілих поколінь музикантів, що сприймаються ними майже підсвідомо. Проблема спеціальної побудови ансамблевої мізансцени виникає у виконавців лише у тих випадках, коли вони свідомо намагаються відійти від загальноновживаних норм розміщення інструментів з метою втілення тих чи інших нових художніх ідей, поліпшення міжособистісного спілкування або принципової зміни його характеру, а також підвищення суто акустичних, фонічних властивостей виконання.

Інакше кажучи, зміна мізансцени, просторової конфігурації ансамблю в музичному виконавстві завжди невід'ємно пов'язана зі зміною кута зору [1, 36-59, 112-123; 9, 127-128] — естетичного, психологічного тощо, — зі зміною певних творчих комунікативних або соціокультурних установок та специфіки умов виконання (наприклад, при зміні жанрової ситуації функціонування музики).

Закони мізансценування, композиції, семантичної побудови виконавського простору сцени є всебічно дослідженими в теорії та практиці театрального мистецтва. Саме через характер побудови мізансцен, принципи

їх розвитку та узгодження, взаємозв'язку значною мірою втілюється режисерський задум спектаклю, його творча ідея та художній план. Від особливостей тієї чи іншої мізансцени залежить і побудова акторського малюнка ролей, характер взаємин між дійовими особами. Відомий дослідник комунікативної специфіки театральної творчості П. М. Єршов у своїй книзі «Режиссура как практическая психология» підкреслював: «Взаимодействие между людьми всегда происходит в материальной среде. Поэтому не только определенный характер взаимодействий выливается в определенные расположения каждого в пространстве (допуская, впрочем, их значительное разнообразие), но и определенные миансцены могут вести к определенному характеру течения борьбы, а иногда и решающим образом сказываются на ее содержании» [8, 258].

Структура мізансцени розкриває найсуттєвіші грані образного змісту театральної дії, психологічного спілкування персонажів та самих акторів на сцені, співвідношення сил у житті, що зображається. «Миансцены возникают, когда проектируемая борьба доведена до определенности и яркости. Степень выразительности миансцены — это многозначная, зримая содержательность происходящего взаимодействия» [8, 260].

У музичному виконавстві роль мізансцени є, звісно, значно меншою. Якщо під час концерту відбуваються зміни мізансцен, то вони зумовлені чергуванням виступів різних виконавців та виконавських колективів. Крім того, на відміну від спектаклю, мізансцени в концерті найчастіше є незмінними під час усього виступу даного виконавського складу, за винятком, коли музиканти самі переплановують своє розміщення (наприклад, у разі обміну виконавськими функціями *Primo* и *Secondo* у чотириручному фортепіанному дуеті). До того ж подібне пересадження, обмін місцями не створюють нової мізансцени, а лише вносять відчуття «зміни масок», візуального контрасту й підкреслюють наявність ігрового начала в розподілі ансамблевих ролей [12]. Виконавський обмін рольовими функціями надає певної динаміки внутрішній структурі ансамблевої мізансцени, одночасно зберігаючи завданість та статику традиційної жанрової схеми просторового розташування даного ансамблю. Логіка побудови ансамблевої мізансцени в музиці є важливим, але не домінуючим чинником виконавства, (тому абсолютизація її функцій та значення у виконавському процесі може призвести до абсурдного результату, яскравим прикладом є відома байка І. А. Крилова «Квартет»).

Традиційні мізансцени основних ансамблевих жанрів (дуетів, тріо, квартетів тощо) сприяють, наприклад, підкресленню психологічних особливостей музичного спілкування, рельєфному прояву жанрової естетики та структури жанру [15, 43- 44; 17, 105-106; 19, 285; 20, 40]. Мізансцена створює своєрідний змістовний акцент, під тим чи іншим кутом зору висвітлюючи принципово важливі семантичні ознаки жанру. Мізансценічне

рішення ансамблевого простору впливає і на розподіл рольових функцій у системі ансамблевої ієрархії, дає можливість акцентувати увагу на тих чи інших інструментальних партіях.

З побудовою мізансцени пов'язане таке специфічне ансамблеве явище, як його своєрідна «біоенергетика»: процес сумісного психофізіологічного буття виконавців, у якому виникає характерне відчуття тілесної близькості, фізичної взаємодії, певних «біотоків» між учасниками ансамблю. Музиканти-ансамблісти іноді буквально «відчувають партнера спиною». Без такого фізичного відчуття партнера, сприйняття його майже на біологічному рівні неможливе саме становлення ансамблевого колективу. Сила, векторність та характер цього біофізичного «випромінювання», ансамблевого взаємозв'язку значною мірою залежать від структури ансамблевої мізансцени. Можливо, найбільший біоенергетичний потенціал тілесності має чотириручний фортепіанний дует — єдиний вид ансамблевого виконавства, в якому обидва партнери грають на одному, спільному для обох інструменті [15, 44].

Зразком семантичної побудови ансамблевої мізансцени та зміни її змістовного акцентування є мізансценування фортепіанних дуетів — чотириручного та двофортепіанного.

Так, класична модель мізансцени чотириручного фортепіанного дуету створює змістовний акцент на принциповій єдності граючих, їх «подвоєності» (в тому числі — візуальній). При цьому виникає візуальний «наголос» на фігурі, обличчі та руках виконавця партії *Primo*, його ігровому просторі та просторі розташування. Цей «наголос» пов'язаний із традиційним гомофонним стереотипом функціонально-ієрархічного розподілу ансамблевих ролей («рельєф — фон», «мелодія — акомпанемент»), оснований на домінуванні однієї провідної інструментальної партії. Час історичної кристалізації фортепіанного дуетного жанру та ствердження його на концертній естраді (а не суто в домашньому побутовому музикуванні) збігається з епохою загального панування гомофонії у музиці. Концертна мізансцена чотириручного фортепіанного дуету підкреслює, таким чином, функціональну перевагу партії *Primo*, що склалася на ранньому етапі існування жанру. Візуальна модель чотириручного дуету є дещо наближеною до типових моделей подвійного барельєфа або подвійної камеї, де принципова подвоєність обрисів та фігур, ритмова подібність контурів та ліній створюють враження психологічної єдності — єдності характерів, прагнень та мети — та активної енергії сумісної взаємодії, націленості. Подібність означених моделей посилюється однаковим для них профільним типом зображення, який теж укріплює емоційно-психологічну близькість зображених осіб (або видимих на естраді виконавців) та надає їй особливої націленості й спрямованості.

Автор особливо відзначає, що візуальна модель мізансцени чотириручного фортепіанного дуету в ситуації побутового музикування

(домашнього чи салонного) значною мірою відрізняється від концертної моделі. Візуально-просторова модель мізансцени дуетного музикування є скоріше наближеною до моделі просторового буття скульптури та її візуального сприйняття. У жанрово-комунікативній ситуації концертного залу існує принциповий просторовий кордон між виконавцями та слухачами — лінія концертної естради, а кут зору («бачення сцени») для публіки є заданим первісно, постійним і незмінним. На відміну від цього, жанрово-комунікативна ситуація побутового музикування передумовлює співіснування музики (музичного ансамблю) і навколишнього життя у цілісному соціокультурному контексті, де немає кордону між виконавцями та аудиторією — ані психологічного, ані просторового [1; 8; 9; 15]. Мізансцена ансамблю розташована в кімнаті або салоні вільно (іноді навіть в центрі приміщення). Присутні при музикуванні можуть знаходитися з усіх боків від неї, можуть за власним бажанням змінювати візуальний (композиційний) кут зору (та аудіоакустичний «кут слуху») на фігури, руки, обличчя виконавців і розташування музичних інструментів, збільшувати або зменшувати просторову дистанцію між собою та музикантами (майже до зіткнення) тощо.

На перший погляд здається, що в подібних умовах модель ансамблевої мізансцени позбавлена змістовних наголосів. Але подальший аналіз ситуації висвітлює семантичну специфіку такої мізансценічної моделі. Змістовний акцент полягає саме у корпоративній єдності між усіма присутніми — виконавцями та слухачами, яка припускає принципову можливість обміну рольовими функціями між ними. А «вписаність» ансамблевої мізансцени до загальної мізансцени приміщення підкреслює її невід'ємність від життєвого соціокультурного контексту свого часу.

Класична модель мізансцени двофортепіанного дуету акцентує провідну роль партії першого фортепіано. Такий композиційний наголос пов'язаний із дією окремих виконавських моделей: модель віртуозного концертування, основана на ієрархічній структурі функціональної підпорядкованості «акомпанементу» солістові; дещо наближена до попередньої модель концертування соліста з оркестром, що ґрунтується на принципах суперництва між суб'єктами виконавства, де силовий баланс протилежних начал — особистісного та колективного — підкреслюється просторовою побудовою мізансцени: рельєфним акцентуванням фігури соліста (великим планом поблизу лінії сцени) та узагальненням, переведенням на другий — фоновий — план колективної «маси» оркестру. Одночасно з подібним проявом ієрархічного розподілу мізансценічного простору в концертній моделі мізансцени двофортепіанного дуету чітко виступають ознаки суто ансамблевої моделі рівноправної сумісності, єднання партнерів (особливо партнерів саме з темброво-однорідного ансамблю, які грають на принципово однотипних інструментах). Змістовний акцент, притаманний цій мізансценічній моделі, створюється характерною аналогією

поз, фігур виконавців (паралельно один до одного — в профіль до публіки), близькою до концертної мізансцени чотириручного дуету.

Поряд із класичною (паралельною) моделлю мізансцени двофортепіанного дуету останнім часом набули популярності декілька інших, нетрадиційних. Найвідомішою серед них стала досить поширена в концертному виконавстві модель просторової конфігурації дуету, яку автор пропонує визначити як мізансценічну модель «обличчям проти обличчя». Опис цієї схеми просторового розташування наводить відома піаністка-ансамблістка, викладач Ленінградської (нині Санкт-Петербурзької) консерваторії Т.С. Самойлович у статті «Некоторые методические вопросы работы в классе фортепианного ансамбля»: «Партнеры сидят лицом к лицу, клавиатуры развернуты к противоположным стенам, хвосты роялей рядом (иногда при этом крышка правого рояля снимается). При таком расположении партнеры видят друг друга, между ними устойчивый зрительный контакт» [18, 31].

Мізансценічна модель «обличчям до обличчя» принципово відрізняється від класичної. Суттєву роль тут відіграють дзеркальність розташування інструментів та виконавців (у тому числі — дзеркальність контурів фігур обох виконавців, привернутих у профіль), а також реальне відчуття простору маси роялів, що роз'єднують обох музикантів. Змістовний акцент полягає у рівності виконавців у ансамблевій взаємодії: обидві фігури, їхні обличчя та руки однаково розташовані в профіль, на однаковому глибинному рівні по відношенню до залу.

Недоліком моделі «обличчям до обличчя» є, поряд із деякими акустичними недоліками, її візуальна одномірність: «Слушатели видят только одного исполнителя: сидящие слева — левый рояль, сидящие справа — правый рояль». [18, 31]. Ще суттєвішим недоліком, на наш погляд, є малий біоенергетичний, «тілесний» (лише візуальний) контакт між виконавцями, відсутність ансамблевого «відчуття ліктя». Виникає певний дисбаланс між доцентровими та центробіжними психологічними тенденціями в ансамблі та небезпека часткової переваги останніх. У моделі дуету «обличчям до обличчя» відстань між піаністами є найбільшою, а рівень енергетичної «напруги» біотоків — найменшим.

Інший тип нетрадиційної конфігурації двофортепіанного дуету — це «модель наріжної мізансцени» [термін автора], де роялі розташовані під кутом один до одного, а їхні «клавиатури образуют прямой угол» [18, 31]. Характерною особливістю цієї моделі є семантичне акцентування музики як такої, а не особистостей виконавців: «исполнители сидят к публике почти что спинами» [18, 31]. Візуально доступним для аудиторії стає при цьому споглядання топографічного ігрового простору дуету (клавіатур інструментів та піаністичних дій, рук обох виконавців) — при мінімальній видимості облич.

Вельми нестандартним типом просторового розташування двофортепіанного дуету є конфігураційна модель, яку автор визначає як «модель ступінчатої мізансцени»: «Левый рояль выдвинут по отношению к правому так, чтобы клавиатура правого была на уровне правой ножки левого рояля. Оба инструмента несколько развернуты по отношению к краю эстрады. Исполнители сидят в четверть оборота к публике» [18, 31]. Важко погодитися з високою оцінкою такої моделі Т. Самойлович та з критеріями формування цієї оцінки («Такое расположение кажется наиболее целесообразным, так как звук обоих роялей уходит в зал, оба партнера видны публике, оба партнера видят руки друг друга» [18, 31]). На жаль, такий суто практичний, акустичний підхід превалює не лише у даного дослідника.

Автор вважає, що головним критерієм оцінки ансамблевих мізансцен мають бути не лише акустичні або суто технологічні (пов'язані з виконавською, в даному разі — піаністичною — зручністю), а такі, які ґрунтуються, в першу чергу, на змістовних, семантичних факторах. Найважливішим із них є фактор спілкування.

Спілкування як таке є основою музичного мистецтва, а щодо ансамблевого виконавства - спілкування є його головним принципом, тобто основою у квадраті. Саме тому найкращим типом просторового розташування музикантів є той, при якому виконавці в ансамблі зможуть максимально використати можливості творчого спілкування задля досягнення загальної художньої мети та артистичного самовисловлювання.

Проте аналіз саме ансамблевого спілкування, його структури, специфічних особливостей не є метою цієї статті. Дослідженню зазначеної проблематики присвячені інші роботи автора, пов'язані з питаннями ансамблевої психології, соціокультурного побутування та жанрової специфіки ансамблю, з використанням у ансамблевому виконавстві методів ігрового моделювання..

Аналіз виконавського простору та специфіки ансамблевої мізансцени щільно пов'язаний із розглядом питань ансамблевої психології та соціології, просторової композиції та ритму в образотворчому мистецтві, з використанням методів ігрового моделювання та типових схем комунікації. Подальші дослідження у цих напрямках, на наш погляд, є перспективними для сучасного музикознавства.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Алпатов М. Композиция в живописи: Исторический очерк. — М.—Л: Искусство, 1940. — 131 с.
2. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке //Музыкальный современник: Сб. ст. — Вып. 6. — М.: Советский композитор, 1987. — С. 5 — 44.

3. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – 502 с.
4. Бялый И. Из истории фортепианного трио: Генезис и становление жанра. – М.: Музыка, 1989. – 94 с.
5. Вахранев Ю. Исполнение музыки (поэтика). – Х.: ХИИ, 1994. – 336 с.
6. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. – М.: Музыка, 1971. – 96 с.
7. Пространство и время в искусстве: Межвузовский сборник науч. трудов. – Л.: ЛГИТМИК, 1988. – 171 с.
8. Ершов П.М. Искусство толкования. Часть первая. Режиссура как практическая психология.. – Дубна: Изд. центр «Феникс», 1997. – Т. 1. – 352 с.
9. Ершов П.М. Технология актерского искусства: Очерки. – М.: ВТО, 1959. – 308 с.
10. Зеленин В.М. Работа в классе ансамбля. – Минск: Вышэйшая школа, 1979. – 60 с.
11. Зубарева Н. Б. Фактура как форма реализации пространственно-временных представлений (проблемы генезиса и исторической эволюции музыкальных хронотопов). – Автореф. дис...канд. искусствоведения. – Л.: ЛГИТМИК, 1990. – 22 с.
12. Игровое моделирование: Методология и практика /Под ред. И. С. Ладенко. – Новосибирск: Наука, 1987. – 232 с.
13. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
14. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – 384 с.
15. Польская И. И. Проблемы типологии и жанровой специфики фортепианного ансамбля (дуэта) //Пошуки взаємодії сучасної педагогіки, мистецтва та освіти (проблеми теорії та практики): Збірник наукових праць. Другий випуск. – Київ: МКА, 1997. – С. 42 – 47.
16. Проблемы восприятия пространства и пространственных представлений /Под ред. Б.Г. Ананьева и Б.Ф. Ломова. – М.: Изд. АПН РСФСР, 1961. – 200 с.
17. Раабен Л. Н. Вопросы квартетного исполнительства. – М.: Музгиз, 1956. – 110 с.
18. Самойлович Т. Некоторые методические вопросы работы в классе фортепианного ансамбля //О мастерстве ансамблиста: Сб. науч. трудов. – Л.: ЛОЛГК, 1986. – С. 21 –31.
19. Сорокина Е. Г. Фортепианный дуэт: История жанра – М.: Музыка, 1988. – 318 с.
20. Wetzell H. Schubert Werke zu Klavier zu vier Händen // Die Musik, Jahrgang 6, Heft 7, Januar 1907. – S. 38 – 45.