

збірник статей

І Міжнародної науково-практичної конференції “Наука ХХІ століття: відповіді на виклики сучасності”. – В ІІІ частинах. – Частина ІІ. – Бухарест, 2013. - С.212-219

УДК 373.3.016:78

О.Є. Верещагіна-Білявська, канд. мистецтвознавства,
доцент кафедри музикознавства
та інструментальної підготовки

Т.Т. Маринчук, старший викладач
кафедри мистецької підготовки,
Вінницький державний
педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського

Специфіка вікового сприйняття музики школярами в аспекті взаємодії сторін художнього змісту

Анотація. Автори статті, спираючись на семіотичне вчення Ч. Пірса і теорію В.Холопової про музично-смыслову тріаду, визначають залежність вікового сприйняття школярами барокової, класичної та романтичної музики від специфіки взаємодії трьох сторін музичного змісту.

Ключові слова: *тріада, ікон, індекс, символ, емоція, зображальність, символика, бароко, класицизм, романтизм, сприйняття, музика.*

Аннотация. Авторы статьи, опираясь на семиотическое учение Ч. Пирса и теорию В.Холоповой о музыкально-смысловой триаде, определяют зависимость возрастного восприятия школьниками музыки барокко, классической и романтической от специфики взаимодействия трех сторон музыкального содержания.

Ключевые слова: *триада, икон, индекс, символ, эмоция, изобразительность, символика, барокко, классицизм, романтизм, восприятие, музыка.*

Summary. The authors of the article, leaning on the semiotics studies of Ch. Pirs and theory of V.Kholopova about musically semantic triad, determine dependence of age-old perception the schoolboys of baroque, classic and romantic music from the specific of co-operation of three sides of musical maintenance.

Keywords: *triad, icons, index, character, emotion, graphicness, symbolism, baroque, classicism, romanticism, perception, music.*

Керування процесом музичного сприйняття школярів – одне з важливих умінь сучасного педагога-музиканта, яке потребує фундаментальних наукових знань у галузі педагогіки, психології і музикознавства. У дослідженні специфіки дитячого слухацького сприйняття обов'язково постають питання відношення емоцій до змісту музичного твору та особливостей музично-естетичного відгуку слухача на музику. Музично-слухова діяльність детально досліджена у ґрунтовних працях з психології А.Костюка [3], В.Остроменського [8], Г.Тарасова [13], Б.Теплова [13]; дотичними до проблем сприйняття є праці музикознавців А.Сохора [11], Є.Назайкинського [7], М.Медушевського [6] та ін. Проте, повну картину специфіки музичного сприйняття можна отримати лише на перехресті музичної психології, філософії і теоретичного музикознавства, яке емоційну сторону вважає однією з трьох складових музичного змісту. Спираючись на семіотичне вчення Чарльза Пірса [10], сучасна російська дослідниця В.Холопова [14] подає формулювання музично-сислової тріади, взаємодія складових якої модифікується відповідно до певного культурно-історичного стилю. Використовуючи теоретичні положення, що містять праці вище вказаних науковців, автори статті ставлять за *мету* визначити залежність вікового сприйняття школярами музики різних традицій (барокової, класичної та романтичної) від специфіки взаємодії трьох сторін музичного змісту. Така постановка проблеми дозволяє виділити ті музичні жанри і стилі, зміст яких буде найбільш доступним для школярів певної вікової групи.

Під трьома сторонами музичного змісту розуміємо *емоцію, зображальність і символіку*. Ця специфічно музична тріада виведена з широко відомої і визнаної семіотичної тріади знаків Чарльза Пірса *ікон, індекс, символ*.

Засновник семіотичного вчення американський логік, філософ і природодослідник Ч.Пірс за допомогою вище означеної тріади визначає категорії знаків, які представляють об'єкт на основі подібності, казуальності і довільного консенсусу.

Використовуючи погляди Ч.Пірса на загальні знакові системи культури, можна дійти до розуміння, що семіотичну структуру музики складають знак, об'єкт та інтерпретант. Згідно з ученням структуралізму та герменевтики, музичний знак (логічно і структурно оформлений уривок музичної форми) є тільки річчю, що передається, а тому потребує участі «інтерпретатора». Знак сам у собі не має властивого йому конкретного значення, якого набуває лише в системі. Таким чином, всі властивості мови (в нашому випадку - музичної) слід пояснювати через властивості знаку, а сама музична мова є знаковою системою. Музикознавець В.Медушевський з позицій теорії Соссюра доводить, що музика є мовою [6]. Український дослідник С.Шип дає визначення музичної мови як специфічної системи «особливих знаків і принципів організації музичного мовлення», яка входить до загальної системи художнього мовлення [16, с.16]. За допомогою знаків у музиці відтворюється художній зміст, а й отже він сам і є знаковою системою. Таким чином, за допомогою тріади і Ч.Пірс, і В.Холопова втілюють свої уявлення про знак у науці і мистецтві. Наочно співвіднесення понять у тріадах Ч.Пірса і В.Холопової відображено у таблиці 1.

<i>Тріада Ч.Пірса</i>	<i>Тріада В.Холопової</i>
ікон	емоція
індекс	зображальність
символ	символіка

Таблиця 1.

Музично-смілова тріада В.Холопової фіксує три фундаментальних сторони музичного змісту, «що діють в музичній культурі Нового і Новітнього часу, від XVII до XX ст., починаючи зі встановлення музичної

парадигми епохи бароко» [14, с.55]. Усі вказані сторони музичного змісту нерівні між собою. Емоція є обов'язковою, а зображальність і символіка – можливі, але не обов'язкові. У різних музичних стилях ці три сторони виступають ще й у різному співвідношенні, в якому щоразу суттєво змінюється роль першої сторони музичного змісту – емоції. З позицій психології музичного сприйняття таке твердження є принциповим, адже для розрізнення зображальності та символіки необхідний досвід: життєвий – для другої сторони музичного змісту, художній – для третьої.

Емоція як перша складова музичного змісту виявляється найбільш доступною для музичного сприймання учнів молодшого дошкільного віку. Для вирізнення музичної зображальності слухач повинен вже володіти певним життєвим досвідом, щоб порівняти звуки з оточуючого світу з тим, що він почує у музичному творі. Тому стилі, де широко використовується музична зображальність, можуть бути доступними дітям старшого дошкільного і молодшого шкільного віку. Музична символіка буде доступна лише з надбанням досвіду художньої комунікації, який можна отримати лише у процесі навчання і постійного спілкування з музикою.

Вплив досвіду на сприйняття можна назвати однією з найбільш загальних закономірностей психології. Безперечно, що процес сприйняття залежить від віку, професії, середовища, соціальної і національної належності тощо. Величезну роль ця залежність відіграє і в сприйнятті музики, зокрема у галузі музичної зображальності. Наприклад, звуконаслідування у відомій п'єсі французького композитора Дакена «Зозуля» може розрізнити лише той слухач, хто насправді чув зозулю або принаймні знає, які звуки видає цей птах. Діти, що ніколи не чули її спів, не сприймуть постійно повторювані низхідні терції як звуконаслідування. Таким чином і будь-який інший музичний твір сприймається лише на основі запасу конкретних життєвих, у тому числі і музичних, вражень, умінь, звичок.

Ще більше залежність сприйняття від досвіду, знань, уявлень, навиків відчутна у тих музичних стилях, в яких важливу роль відіграє символіка. Символ – носій уявлення про об'єкти, що позначає не безпосередньо речі, а уявлення про них. Музична символіка походить з теорії афектів, яскраво втілюється у музично-риторичних фігурах, розпізнавання яких потребує значного об'єму теоретичної інформації та практичних навичок її використання.

Таким чином, у підборі музичних творів для слухання дітям дошкільного віку слід віднаходити музику тих стилів, де на першому місці стоїть емоція, що не потребує спеціальної комунікативної підготовки. Саме емоція як першочергова сторона музичного змісту найбільше впливає і на емоційний світ людини.

Відомий дослідник процесів музичного сприйняття Б.М.Теплов, узагальнюючи результати багатьох психологічних експериментів, виклав свої висновки двома концептуальними тезами: 1) позаемоційним шляхом неможливо осягнути зміст музики; 2) сприймання музики здійснюється через емоції, але емоціями не закінчується: вони стають пізнавальним засобом [13]. Поширюючи ці висновки на всі види мистецтва, Б.М.Теплов висловлював думку про те, що ми маємо тут справу з емоційним пізнанням дійсності. «Зрозуміти художній твір – значить, перш за все, відчутти, емоційно пережити його і вже на цій підставі розміркувати над ним. З відчуття повинне починатися сприйняття мистецтва; через нього воно повинне йти; без нього воно неможливе. Але відчуттям художнє сприйняття, звичайно, не обмежується» [13, с.129]. Психолог мав на увазі, що кінцевим результатом сприйняття художнього твору має бути усвідомлення його змісту.

Цілком погоджуючись з тезою В.Холопової про обов'язковість емоційної сторони музичного змісту, вважаємо за доцільне, перш ніж характеризувати емоцію як найважливішу складову музичного змісту, дати їй характеристику з позицій психології. Емоція – особлива форма

психічного віддзеркалення, яка у форсі безпосереднього переживання відображає не об'єктивні явища, а суб'єктивне до них відношення. Емоція – це дещо, що переживається як відчуття і це відчуття мотивує, організовує і направляє сприйняття, мислення і дії [2]. Отже, емоція мобілізує енергію, що відчувається суб'єктом як тенденція, до здійснення дії. Вона керує розумовою і фізичною активністю індивіда, направляє її в певне русло. Водночас, емоція виступає і своєрідним регулятором, фільтром сприйняття і, таким чином, виконує функції зв'язку між дійсністю і потребами.

Згідно класифікації емоційних явищ, здійсненої О.М.Леонт'євим, існує три види емоційних процесів: *афекти, власне емоції і відчуття* [4]. Афекти – це сильні і відносно короточасні емоційні переживання, що супроводжуються різко вираженими руховими і вісцелярними проявами. У людини афекти викликаються як біологічно значущими чинниками, що торкаються її фізичного існування, так і соціальними (наприклад, соціальними оцінками, санкціями). Відмітною особливістю афектів є те, що вони виникають у відповідь на ситуацію, що вже фактично настала. На відміну від афектів *власне емоції* є тривалішим станом, що інколи лише слабо виявляється в зовнішній поведінці. Емоції виражають оціночне особове відношення до ситуації та здатні, на відміну від афектів, передбачати ситуації і події, які реально ще не настали. Вони виникають на основі уявлень про пережиті або уявні ситуації. *Наочні відчуття* виникають як специфічне узагальнення емоцій і пов'язані з уявленням або ідеєю про об'єкт - конкретний або довільний (наприклад, відчуття любові до людини, відчуття ненависті до ворога тощо). Наочні відчуття виражають стійкі емоційні стосунки.

З позицій теоретичного музикознавства можна визначити засоби музичної виразності, за допомогою яких емоція проявляється в музиці. Її вираження засобами музики має давню традицію, що відсилає до вчення про етос і афекти у давньогрецькій філософії. Теорія етосу, яка виникла у середовищі піфагорійців та розвинулась у працях Платона та Аристотеля,

стверджує, що однією із головних функцій музики є її здатність бути засобом виховання громадянина. Платон зауважує, що мелодія та ритм активно впливають на душу та спонукають людину до наслідування прекрасному, зразки якого дає музичне мистецтво. Згідно Аристотелю, музика відтворює рух. Будь-який рух несе в собі енергію, що містить етичні властивості. Подібне прагне до подібного, і тому людина отримуватиме насолоду від музики в тій мірі, в якій музика відповідає її характеру або настрою в даний момент. Для древніх греків – Аристотеля, Платона, піфагорійців – музика була засобом, який врівноважував зовнішню сторону протікання життя з психологічним станом самої людини. Досить цікавими і змістовними є міркування Аристотеля, в яких він робить спробу визначити принципи співвідношення мелодії і ритму в музиці, відштовхуючись від ідеї руху: „Чому саме почуте з чуттєвих сприймань має етичну властивість?.. Чому ритм і мелодія, будучи звуками, подібні до етичних властивостей, а смак ні, і навіть барви і запахи? А тому, що вони – рухи, як і дії. Енергія ж – це вже етичне і створює етичні властивості, а смак та барви не створюють нічого, схожого на це” [5, с. 123]. Такий підхід до засобів музичної виразності вказує на урахування процесу її суб’єктивного емоційного сприйняття. Водночас, міркування Аристотеля свідчать про те, що давні греки усвідомлювали причинні зв’язки між характером музики і душевними переживаннями та емоціями, які вона здатна викликати. Вчення про етос, сформульоване в працях античних філософів, наголошувало на важливій соціальній функції музичного мистецтва та його безпосередніх зв’язках з мораллю суспільства. Характер впливу музики на особистість, на думку Аристотеля, пов’язаний з тим, що, наслідуючи дійсність, вона здатна формувати душевний настрій і розвивати в людині здатність відчувати такі ж самі почуття від сприйняття самої дійсності.

Дослідники теорії афектів встановлювали, за яких обставин треба використовувати ті або інші способи музичної виразності, щоб збудити у

слухачів ту або іншу емоцію. Одними з головних засобів, що створюють емоцію в музиці є лад, динаміка, темп.

В історичному екскурсі музичних стилів охарактеризуємо співвідношення емоції як провідної сторони музичного змісту із зображальністю і символікою.

Головна парадигма музики бароко (XVII – перша половина XVIII ст.) - рівноправність усіх трьох сторін музичного змісту та високий рівень їх прояву. Емоція – надбання цього періоду, проте вона губиться і стирається, поряд з високим рівнем зображальності і символіки. Музичні афекти, під яким музиканти цієї доби розуміли втілення душевного переживання, отримали нову класифікацію і кодифікування. М.Дилецький у "Музикійській граматиці" визначає три роди музики - веселу, жалісну і змішану. В італійській опері складається афектна типологія арій: героїчна, гнівна, ламентна, бравурна, буффонна та ін. З афектами були пов'язані виражальні можливості засобів музичної мови: ладотональність, інтервалика, тактовий розмір, тривалість, темп, музично-риторичні фігури. Самі ж музично-риторичні фігури стали втіленням символіки як третьої сторони музичного змісту. Кожному афекту відповідає певний набір засобів виразності. Прикладом може слугувати творчість Й.С.Баха, у творчості якого вони досягли свого апогею. «Порівняємо у нього, наприклад, такі афекти, як "засмучуй", "любов", "страждання". "Засмучуй" (по Кирхеру) - скарга, смуток, скорбота. У Баха це – помірне страждання. Особливості музичної мови: мінорний лад, з небагатьма хроматизмами, з дисонансами, повільний рух, синкопи, ритмічна впорядкованість, музично-риторичні фігури *suspiratio*, *catabasis*, *circulatio*, *ellipsis* і деякі інші» [14, с.56]. Прикладом може слугувати цілий ряд прелюдій з II тому Добре темперованого клавіру Й.С.Баха. Афект "любов" (як любов до Бога) має риси помірної печалі, пов'язаної зі словами "Herz", "Liebe". Спектр засобів музичної виразності - більш широкий, тут можливі обидва лади (мінор і мажор), м'який і плавний рух мелодії, виразна колоратура, синкопи,

помірні дисонанси, фігури *suspiratio* і *catabasis*. Найсильніший афект у Баха - "страждання". Він пов'язаний із словами про хресні муки, розкаяння, смерть. «Можливий і в повільному, і в швидкому русі, з нагромадженням хроматизмів, найгострішими дисонансами, затриманнями, синкопами, з фігурами *patophoia*, *parrhesia*, *passus duriusculus*, *saltus duriusculus*, *ellipsis*, *suspiratio*, *exclamatio*» [14, с.58]. Цей афект зустрічається у багатьох фугах з I тому Добре темперованого клавіру

Звукозображальна сторона змісту музики бароко проявляється у скрипковій музиці Вівальді (концерти "Пори року"), п'єсах французьких клавесиністів (Рамо "Перегукування птахів", "Курка", "Циклопи", "Дикуни" та ін.), ораторіях Генделя ("Месія", "Ізраїль в Єгипті"). Найрозвинутіша зображальність представлена у п'єсах для клавесина Л.Куперена, присвячених образам природи ("Соловій в любові", "Тужливі славки", "Зозуля і щебетання", "Очерети", "Маки", "Сади в цвіту", "Хвилі" та багато інших).

Музична символіка найяскравіше представлена у творчості К.Монтеверді, Г. Генделя та Й.С.Баха. Екзегетика слова, система музично-риторичних фігур, символіка чисел вимагають розвинутих знань, які здатні допомогти слухачам музики розпізнати ці символи у музичному тексті. Тому використання барокової музики у початковому процесі бачиться нам відносно обмеженим. У молодших класах загальноосвітньої школи можливе знайомство учнів з французькою клавесинною музикою, де картинна зображальність, пов'язана зі звуками оточуючого світу, дещо піднімається над двома іншими сторонами музичного змісту. Враховуючи життєвий досвід молодших школярів, вони здатні відчутти голоси птахів, образи хвиль тощо серед музичного потоку. Музика Баха і Генделя, пронизана символікою, потребує більш серйозної підготовки для її сприйняття.

Музика віденських класиків (Й.Гайдна, В.А.Моцарта, Л. Бетховена), що творили у другій половині XVIII – на початку XIX ст., встановлює інше

співвідношення трьох сторін змісту: емоція стає всеосяжною, а зображальність і символіка відходять на другий план. Фактично, класична музика цілком базується на емоції, що і характеризує особливість її парадигми. Це пов'язана ще і з тим, що, на відміну від барокової музики, на перший план висуваються інструментальні жанри. Позбавлені словесної підтримки, вони просто змушені зосередитись на емоційній стороні музичного змісту. «У сфері музичних емоцій основним поняттям став не "афект", що кодифікував, а живе людське "відчуття" (das Gefühl, die Empfindung)» [14, с.60]. Емоція настільки високо ставиться у класиків, що відчуття у музиці отримує найрізноманітніші прояви і досить часто композитори їх словесно описують.

Сам емоційний світ класичної музики суттєво відмінний від бароко. Принциповим стає відображення радісних емоцій, що базуються на мажорних ладах. «Інші новації - виникнення небачених в історії музики бурхливих емоцій, і – навпаки, відкриття передромантичних медитативних станів. Новою стало також створення емоційно контрастних тем і розділів, розвиток кульмінаційного типу» [14, с.60]. Самі ж радісні емоції також мають широкий спектр відтінків: активні, бадьорі, героїчні, пасторальні, скерцо, граціозні.

На відміну від композиторів бароко, віденські класики зневажливо ставились до зображальності в музиці, яка, на їх думку, знижувала і спрощувала музичне мистецтво. Конкретну звукозображальність і відверту сюжетність композитори-класики вважали ознакою "поганого смаку", адже вони не "виражали відчуття", а "живописали предмети". Тому наслідування звукам та образам природи у віденських класиків виявляється обмеженим.

Те ж саме можна констатувати і стосовно символіки у класичній музиці. Музично-риторичні фігури ще зустрічаються, але не виділяються з музичного контексту. Стабільна у віденських класиків музична парадигма наближає до абсолюту значення головної сторони музичного змісту –

емоційної, проте не ігнорує дві інші сторони - зображальну і символічну. Таке абсолютизування емоції робить музику віденських класиків доступною для сприйняття учнями молодших класів. Окрім того, сувора архітектоніка і вивіреність музичної конструкції формулює у маленьких слухачів відчуття гармонії, заспокоює і врівноважує. Цьому сприяє ще й та особливість класичної музики, що в емоційній стороні її змісту переважають радісні емоції.

У романтичній музиці XIX в. емоція підноситься на недосяжну висоту, але поєднується з новим підйомом музичної зображальності. Символіка ж повністю займає другорядне місце. Замість терміну "афекти", у галузі емоції тепер вживаються визначення "відчуття", "переживання", "настрої". Вивищення емоційної сторони створює емоціоналістську концепцію, згідно якої музика – найромантичніше з усіх мистецтв – сприймається як "мова відчуттів".

Головна тема романтизму – розкриття внутрішнього світу людини, що й обумовлює визначну роль емоційної сторони музичного змісту. «Зміст музичних емоцій в XIX в. виявив наступні напрями: любов, смерть і їх поєднання. Недаремно тоді було створено два твори, що стали символічно-ритуальними і для майбутніх часів: "Весільний марш" Мендельсона-Бартольді і "Похоронний марш" Шопена» [14, с.67]. Любовна лірика, як втілення музичного переживання, - провідна у музиці романтизму. Вона також отримує найрізноманітніші забарвлення: від соромливого вираження почуття до пристрасті зі сльозами і докорами.

Проте, поряд з коханням, у творчості романтиків важливе місце посідає тема смерті, пов'язана з диявольськими образами. «Про значущість теми смерті красномовно говорять назви музичних творів: Шуберт – пісні "Смерть", "Смерть і дівчина", Вагнер – "Загибель богів", Брамс – "Про смерть" (№3 з "Чотирьох строгих наспівів"), Мусоргський – "Пісні і танці смерті", Ліст – "Танець смерті", "Чардаш смерті", "Траурна гондола", "Траурна прелюдія", Р.Штраус – "Смерть і прояснення". Прелюдія f-moll

Шопена має приховану програму "Самогубство", яка була абсолютно неможлива з позиції музичної естетики попередніх епох» [14, с.68]. Поширюється у музиці романтиків жанр траурного маршу.

Нове тлумачення дають композитори-романтики музичній зображальності, яка тепер вважається необхідною для підкреслення емоції. З цією метою Г.Берліоз розробив цілу теорію "наслідування в музиці". Музична символіка у романтизмі займає досить скромне місце.

Підвищена виразність емоції, підсилена музичною зображальністю, робить романтичну музику доступною для сприйняття слухачами без ґрунтовної музичної підготовки. На нашу думку, романтизм є одним з найдоступніших стилів для сприйняття учнями молодшого шкільного віку.

У результаті порівняння співвідношення емоції, зображальності і символіки (як трьох сторін музичного змісту) у бароковій, класичній і романтичній музиці можна зробити наступні висновки. По-перше, емоційна сторона здійснює найбільший вплив на емоційний світ людини. По-друге, саме вона є найбільш доступною для сприйняття слухачів, що не мають базової музичної підготовки. По-третє, відповідно до вікових категорій, можна так розподілити переважання музики певного стилю у підборі музичних зразків для слухання школярами: у першому-другому класах перевагу слід надати музиці романтичній (з її крайніми вираженнями емоції) і класичній, епізодично включаючи твори композиторів бароко; у третьому-четвертому класах на перше місце можна поставити класичну музику, в якій емоція представлена в «оголеному» вигляді і майже не підкріплюється зображальністю; у середніх класах загальноосвітньої школи можна широко використовувати барокові музичні зразки, враховуючи наявність підготовки дитячого слухачького сприйняття до музики, рівноправно насиченої емоцією, зображальністю і символікою. По-четверте, зазначені переваги у підборі репертуару для слухання не повинні повністю виключати музику іншої стильової традиції, адже лише в умінні сприймати усі три сторони музичного змісту з різним

рівнем їх прояву формується і розвивається слухацький апарат та виховується стійкий пізнавальний інтерес до музичного мистецтва.

Література

1. Выготский Л.С. Психология искусства /Л.С. Выготский / Издание третье. - М.: Искусство, 1986. - 537 с.
2. Изард К.Э. Психология эмоций / К.Э. Изард / Перев. с англ. – СПб.: Питер, 1999. -
3. Костюк А.Г. Восприятие мелодии: Мелодические параметры процесса восприятия музыки/ А.Г. Костюк – К.: Наук. Думка, 1986.- 189 с.
4. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность./ А.Н. Леонтьев - М.: Политиздат, 1975 – 304 с.
5. Лосев О. Музична естетика античного світу / О. Лосев - К. : Музична Україна, 1974. – 283 с.
6. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки/ В. Медушевский - М.: Музыка, 1976.- 254 с.
7. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия / Е.В. Назайкинский – М.: Музыка, 1972. - 319 с.
8. Остроменский В.Д. Восприятие музыки как педагогическая проблема / В.Д. Остроменский – К.: Муз. Укр., 1975.- 286 с.
9. Петрушин В.И. Музыкальная психология: Пособие для учащихся и студентов сред. и высш. муз. учеб. Заведений / В.И. Петрушин- М.: Пассим, 1994.- 303 с.
10. Пирс Ч. Логические основания теории знаков / Перевод с английского В.В. Кирющенко, М.В. Колопотина / Чарльз Пирс - СПб.: Алетейя, 2000. - 352 с.
11. Сохор А.Н. Воспитательная роль музыки / Изд.2-е / А.Н.Сохор. - Л.: Музыка, 1975 - 46 с.
12. Тарасов Г.С. Проблема духовной потребности: На материале музыкального восприятия./ Г.С.Тарасов - М: Наука, 1979. – 191 с.
13. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Научное издание / Б. М. Теплов М.: Пассим, 2003. – 379 с.
14. Холопова В.Н. Три стороны музыкального содержания / В.Н.Холопова // Музыкальное содержание: наука и педагогика: Материалы Первой Российской научно-практической конференции 4-5- декабря 2000 г., г.Москва //Москва-Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. - С.55-76.
15. Шестаков В.П. От этоса к аффекту : история музыкальной эстетики от античности до XVIII в./ В.П.Шестаков - М. : Музыка, 1975. - 351 с.
16. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки/ Сергей Шип – Одесса: Одесская государственная консерватория им. А.В.Неждановой, 2001. – 295 с.