

10. Skrebkov S. (1973). *Artistic principles of musical styles*. Moscow [in Russian].

11. Sukhantseva V.K. (1990). *Time category in musical culture*. Kiev : Lybid [in Ukraine].

12. Chernyshevsky, N. (1938). Aesthetic attitude of art to reality. N.G. *Chernyshevsky Articles about aesthetics*. Moscow [in Russian].

13. Shatova, IV (2005). *Stylistic foundations of the Odessa choral school* (the Dissertation of the candidate of art criticism). Odessa state muse acad. to them AV Nezhdanova, Odessa [in Ukraine].

14. Ship, V. (1966). *Pygrov K.K. – Performer-conductor*. Odessa [in Ukraine].

*Стаття надійшла до редакції 22.05.2019 р.*

УДК 786.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-2.16>

*Александра Аркадиевна Сапсович*

<https://orcid.org/0000-0001-9175-1018>

кандидат искусствоведения,

преподаватель кафедры специального фортепиано

Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

## **РАБОТА ПИАНИСТА НАД ТЕКСТОМ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: СИСТЕМНЫЙ ПОДХОД**

*Цель статьи* – изучить кинестетические свойства музыкальной памяти, задействованные в работе исполнителя над фортепианным сочинением. *Методология исследования* заключается в системном подходе к работе пианиста над музыкальным произведением; специальное внимание уделяется вычленению этапов технологического процесса освоения и запоминания музыкального текста. *Научная новизна* определяется разъяснением и обоснованием этапности работы двигательной памяти пианиста, в которой выстраивание единой системы запоминания музыкального произведения предусматривает выделение и анализ как сознательных приемов и методов запоминания, так и бессознательных механизмов музыкальной памяти исполнителя. *Выводы* позволяют обособить этапы процесса освоения и запоминания музыкального текста, основанного на кинестетическом аспекте музыкальной памяти, а именно: конструктивно-логический уровень осмысления – аналитическая работа по глобальному изучению фактуры произведения; осуществление

двигательного сживания с фактурой – технологическое освоение фактуры произведения на тактильном (пальцевом) уровне мышечной координации (скорость и градация голосов), а также в формате корректной пространственной ориентировки каждого движения; мысленное представление позиционно-линейных кинестетических ощущений – закрепление мышечной мнемоники (запоминание, сохранение и воспроизведение движения и положения частей тела). Концертная практика автора этой статьи показывает, что те пласты произведения, которые в двигательной и конструктивно-логической их составляющей удавалось полностью «пройти» мысленно, параллельно с работой внутреннего слуха, не подводили на сцене никогда. Это же касается не только самой текстовой уверенности, но и собственно двигательной.

**Ключевые слова:** кинестетическая память музыканта, фактура музыкального произведения, системный подход, этапы работы пианиста над двигательным освоением музыкального произведения.

*Sapovich Alexandra, Ph.D. in Arts, teacher of the special piano department of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.*

#### **Pianist's work on the text of musical piece: systematic approach**

**The research is devoted** of the article is to study the kinesthetic properties of musical memory involved in the process of a performer's work on a piano composition. **The research methodology** is a systematic approach to the work of a pianist on a musical work; special attention is paid to isolating the stages of the technological process of mastering and memorizing a musical text. **Scientific novelty** is determined by the explanation and justification of the phasing of the pianist's motor memory, in which building a unified system of memorizing a musical work involves the selection and analysis of both conscious techniques and methods of memorization, and unconscious mechanisms of the musical memory of the performer. **Conclusions** allow us to isolate the stages of the process of mastering and memorizing a musical text based on the kinesthetic aspect of musical memory, namely: the constructive-logical level of understanding – analytical work on the overall study of the texture of a work; the implementation of motor compression with texture – the technological development of the texture of the work on the tactile (finger) level of muscle coordination (speed and gradation of voices), as well as in the format of the appropriate spatial orientation of each movement; mental representation of positional linear kinesthetic sensations – consolidation of muscular mnemonics (memorization, preservation and reproduction of movement and position of body parts). The concert practice of the author of this article shows that those layer of the work that in the motor and structural-logical component of them were able to completely “pass” mentally, in parallel with the work of the inner ear, never failed on stage. The same applies not only to textual assurance itself, but also to actual motor confidence.

**Key words:** kinesthetic memory of a musician, texture of a musical work, systematic approach, stages of a pianist's work on the motor development of a musical work.

*Сапович Олександра Аркадіївна, кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри спеціального фортепіано Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової.*

**Робота піаніста над текстом музичного твору: системний підхід**

**Мета статті** – вивчити кінестетичні властивості музичної пам'яті, задіяні в роботі виконавця над фортепіанним твором. **Методологія дослідження** полягає в системному підході до роботи піаніста над музичним твором; спеціальна увага приділяється вицленовуванню етапів технологічного процесу освоєння і запам'ятовування музичного тексту. **Наукова новизна** визначається роз'ясненням і обґрунтуванням етапності роботи рухової пам'яті піаніста, в якій вибудовування єдиної системи запам'ятовування музичного твору передбачає виділення і аналіз як свідомих прийомів і методів запам'ятовування, так і не-свідомих механізмів музичної пам'яті виконавця. **Висновки** дозволяють відокремити етапи процесу освоєння і запам'ятовування музичного тексту, заснованого на кінестетичному аспекті музичної пам'яті, а саме: конструктивно-логічний рівень осмислення – аналітична робота з глобального вивчення фактури твору; здійснення рухового зживання з фактурою – технологічне освоєння фактури твору на тактильному (пальцевому) рівні м'язової координації (швидкість і градація голосів), а також у форматі коректного просторового орієнтування кожного руху; уявне представлення позиційно-лінійних кінестетичних відчуттів – закріплення м'язової мнемоніки (запам'ятовування, збереження і відтворення руху і положення частин тіла). Концертна практика автора цієї статті показує, що ті пласти твору, які в руховій і конструктивно-логічній їхніх складових частинах вдавалося повністю «пройти» подумки, паралельно з роботою внутрішнього слуху, не підводили на сцені ніколи. Це ж стосується не тільки самої текстової впевненості, але і власне рухової.

**Ключові слова:** кінестетична пам'ять музиканта, фактура музичного твору, системний підхід, етапи роботи піаніста над руховим освоєнням музичного твору.

**Актуальность исследования.** Музыканты-исполнители и педагоги, на протяжении нескольких сотен лет находящиеся в дискуссионных поисках истины относительно закономерностей силы воздействия музыкального искусства, при всем многообразии взглядов и подходов и поныне сохраняют единый вектор во взглядах на то, что профессиональное от любительского отличается *неслучайностью* в достижении результата любого уровня. Хорош тот музыкант, который не на интуитивном, а на совершенно осознанном, предметном уровне понимает, как оценить исполненное кем-то другим или непосредственно самим собой, и может сформулировать своё оценочное суждение, подкреплённое узкой специфи-

ческой эрудицией. Хорош тот исполнитель и педагог, который знает и умеет подробно и методически выверено продвигаться по пути усовершенствования мастерства. Хорош тот пассаж, который исполнен виртуозно безукоризненно не один, случайный раз, а десять раз из десяти. Наконец, хорош тот исполненный наизусть текст, который удалось сыграть без нот не потому, что руки интуитивно двигались, «шли» по верному пути, уши «тянули» интонацию и в целом работала рефлекторная бессознательная моторика, а который «пропущен через голову» и потому осмыслен.

Приступая к изучению механизма освоения и запоминания наизусть музыкального произведения, следует понимать, что ни одна из форм (сознательного и бессознательного) восприятия сочинения или его части, ни один вид работы над музыкальным текстом (во всей его фактурной и образной полноте), целью которого будет исполнение наизусть, а шире – создание подлинно художественной интерпретации произведения, не существует в полной мере обособленно.

**Объект исследования** – сознательные кинестетические механизмы осваивания фортепианного материала.

**Предмет исследования** – определение и обоснование этапов работы двигательной памяти пианиста-исполнителя.

**Изложение основного материала.** Г.М. Цыпин, являясь специалистом в области психологии музыкального исполнительства, рассматривая вопросы музыкальной памяти, отмечал, что «одним из специфических <...> способов выучивать музыкальное произведение наизусть <...> является способ «умозрительного» запоминания, лишенного опоры на реальное звучание, основывающегося *исключительно* на внутрислуховых представлениях» (курсив наш. – А.С.) [7, с. 112].

Аналогичный подход формулирует в своём учебном пособии «Основы музыкальной психологии» Е.Н. Федорович – современный энциклопедист, музыкальный историк и биограф Э.Г. Гилельса [8]. Исследователь, обращаясь к сфере музыкальной памяти, среди прочего анализирует известное положение И. Гофмана, который разделял работу над произведением на четыре этапа:

1. За фортепиано с нотами.
2. Без фортепиано с нотами.
3. За фортепиано без нот.
4. Без фортепиано и без нот.

По мысли Федорович, последний этап реализуется на уровне лишь музыкально-слуховых представлений и, стало быть, задействует собственно слуховой вид памяти [8, с. 54].

На наш взгляд, такой подход к одной из важнейших граней музыкальной мнемоники – «умозрительному запоминанию» – представляется узким, ограничивающим подлинное значение и практику процесса «общения» с музыкальной тканью «в уме» – «без фортепиано и без нот» по Гофману.

Поскольку основной целью нашего обращения к вопросу изучения работы музыкальной памяти является выстраивание единой системы запоминания музыкального произведения, мы, безусловно, понимаем, что такая задача предусматривает выделение и анализ как сознательных приемов и методов запоминания, так и бессознательных механизмов музыкальной памяти исполнителя. Учитывая невозможность охвата такого материала в рамках одной статьи, обратимся лишь к одному аспекту музыкальной памяти – кинестетическому.

Ввиду того, что предметом изучения для нас является кинестетические характеристики именно пианиста-исполнителя, фокусируя свое внимание на анализе моторно-пальцевых характеристик пианистического аппарата, обратимся к понятию «двигательная память», которое лучше всего отражает содержательное наполнение понятия «кинестетическая память» именно для пианиста.

В Большом психологическом словаре Б. Мещерякова и В. Зинченко находим следующее определение: «Двигательная память связана с запоминанием и воспроизведением движений, с формированием двигательных умений и навыков в игровой, трудовой, спортивной и др. видах деятельности человека» и далее, там же: «<...>переходит из кратковременной в долговременную посредством процесса консолидации (закрепления), который развивается при *многократном* (курсив наш) прохождении нервных импульсов через одни и те же синапсы» [3]. Многие музыканты-исполнители, даже не будучи знакомыми с данным весьма простым, на первый взгляд, определением, часто на практике сводят процесс пальцевого и моторного запоминания воедино с методом т. н. «натаскивания». И действительно, *многократное* повторение одного и того же эпизода или произведения целиком у исполнителя практически любого уровня приведет к тому, что руки, в конечном итоге, смогут *воспроизвести* текст без

помощи нот, стоящих перед глазами на пюпитре. Однако, и это важно подчеркнуть, память работает и на воспроизведение, и на *сохранение* информации (С.И. Ожегов [5]).

Если сохранность (и долговечность) полученного опыта любого порядка отнести к *качественной* категории памяти, остро встаёт вопрос: переходит ли у музыканта-исполнителя «количество» в столь необходимое «качество»? Качество, позволяющее воспроизводить выученное спустя месяцы и годы?

По мысли многих значительных музыкантов (с которыми полностью согласны и мы), таких как Л. Маккинон, С.И. Савшинский, А.Б. Гольденвейзер, Т. Янкова, такой «количественный» путь запоминания материала, которым, увы, пользуется огромный пласт и «взрослеющих», и уже сформировавшихся музыкантов, на деле ведет к созданию лишь весьма поверхностного и ненадежного уровня двигательной памяти. Практика исполнительского искусства показывает, что для перехода именно в разряд «долговременной» памяти мало лишь многократного механического повторения, а прохождение «нервных импульсов через одни и те же синапсы», очевидно, подразумевает более расширенные психологические механизмы двигательной памяти.

Приведем высказывание Г.Г. Нейгауза: «Я <...> просто играю произведение, пока не выучу его. Если нужно играть наизусть – пока не запомню» [7, с. 105]. Неужели Г. Нейгауз, будучи выдающимся педагогом, выступает адептом так называемого «непроизвольного» запоминания двигательных процессов? Ответ находим в одной из важнейших педагогических установок самого Нейгауза, сформулированной им же: «Учитель игры на любом инструменте должен быть прежде всего учителем, т. е. *разъяснителем* и *толкователем* музыки. <...> дать ему (ученику) подробнейший анализ формы, структуры в целом и в деталях, гармонии, мелодии, полифонии, фортепианной фактуры...» [4, с. 148].

В этой связи мы можем сделать обоснованный вывод, что под «простым проигрыванием произведения» для выучивания текста на самом деле подразумевалось нечто более глубокое и многогранное, непременно имеющее в своей «предыстории» определенный аналитический базис. Базис, предвещающий важнейший и непреложный для всякого исполнителя этап «вкатывания» произведения; базис, который является

обязательным условием включения режима кинестетического запоминания для обеспечения долговечной природы удержания в памяти «вкатанного» музыкального произведения.

Что же должна включать в себя аналитическая работа, чтобы процесс запоминания музыкального текста имел подлинно фундаментальный характер и от *непроизвольного* отличался, напротив, своей *произвольной (сознательной)* природой?

Путь сживания пианистом с текстом в единое целое должен проходить через технологическую *осмысленность, из чего и как* сделана музыкальная материя. По нашему глубокому убеждению, подлинно свободная виртуозность обращения с фактурой, частью которой, безусловно, является отхождение от необходимости смотреть в ноты, рождается в голове, и лишь следом реализуется в координации. Подкрепление такого постулата находим в максимально ёмком высказывании Якова Зака: «Сложный пассаж не получается только у нас в голове» [2]. А поскольку исследуемый нами кинестетический аспект музыкальной памяти подразумевает именно анализ специфики двигательного процесса (только усложненной задачей играть без нот), начало всех начал мы также рассматриваем в *разборе и осознании* мельчайших деталей, образующих единое целое всей фактуры.

На наш взгляд, осмысление, с одной стороны, нотной и, с другой стороны, клавиатурной графики реализуется посредством проработки:

– *вертикали* с анализом всех гармонических функций, тональных тяготений и их взаимодействия;

– *горизонтالي* с анализом и освоением интервального, фигурационного, тематического рисунка.

Более всего такое осмысление роднит представителей фортепианного цеха с дирижерами – с той разницей, что пианист на этом этапе решает ряд аппликатурных задач и вопросов относительно перераспределения фактуры между руками, а дирижер обязан охватить сознанием куда более обширную вертикаль. У вокалистов основным пластом осмысления будет линейно-фигурационный (мелодический рисунок и вербальный текст), а у инструменталистов – штриховой сценарий и та же аппликатурная сетка, разумеется, с поправкой на специфику каждого инструмента.

Таким образом, первый этап работы двигательной памяти в освоении текста музыкального произведения

пианистом обозначим как **конструктивно-логический уровень осмысления**.

Вторым этапом работы является **процесс двигательного сжигания с фактурой**, наступающего вслед за этапом подробного гармонического и мелодического анализа. Этот этап в не меньшей степени роднит пианистов с другими музыкантами, а также с дирижерами. Несмотря на то, что музыка – это, прежде всего, искусство звука, специфика самого создания любого музыкального произведения в том, что, в отличие от произведения художественно-изобразительного, литературного или архитектурного, любое музыкальное полотно обретает жизнь только при наличии исполнителя-посредника, который воссоздает/создает сам звук в каждом отдельном моменте времени, воплощая, реализуя в настоящем саму двигательную, физическую природу возникновения звука. Главной задачей вокалиста является «впевание», «отработка» звуковысотной и вербальной составляющей, опирающиеся на *мышечную точность* функционирования связок и дыхания. Также и у струнников на этом этапе идёт выработка интонационной корректности и интенсивности звука.

У пианистов вследствие особой природы инструмента проблем со звуковысотной стороной интонации нет. Однако чем проще, как кажется, первичная природа звука у пианиста, тем сложнее представляется его качественная, художественная сторона. Здесь мы позволим себе процитировать небольшое полуанекдотичное высказывание известного педагога фортепиано Натана Ефимовича Перельмана: «Стоит древесно, к стене приткнуто, звучит чудесно, бив пальцем ткнуто» [6].

Выработка пианистического туше – нескончаемый процесс, неослабевающая чуткость пальца и точность «удара» (не будем забывать об ударной природе рояля) – реализуется на:

- *тактильном*, соответственно *пальцевом* уровне;
- уровне *мышечной* координации, отвечающей, с одной стороны, за скорость воспроизведения, а с другой, за четкую выстроенность градаций «голосов»;
- наконец, в формате корректной *пространственной ориентировки* каждого движения, у исполнителей именуемой памятью расстояний.

Интонационная и звуковысотная выстроенность (в особенности у вокалистов и струнников), выверенность туше

и артикуляционных решений, мышечная точность и скоординированность движений у пианистов, четкость жеста дирижеров – важнейшая задача для двигательной памяти. Здесь становится определяющим не выучивание нот (этому во многом как раз и служит первичный этап аналитического ознакомления с фактурой, о котором говорилось выше), а *изучение своих мышц и центров тактильного, двигательного, пространственного контроля в моменты воплощения звучания*.

Таким образом, второй этап работы двигательной памяти пианиста заключается в непосредственном двигательном привыкании к фактуре произведения. На этом уровне вместе с выгрыванием, впеванием решаются уже вопросы не конструктивно-логического охвата, а звукового воплощения содержания. Рождается подлинный характер пластичности и свободы, так как преодолеваются многие физические задачи, которые ставит перед исполнителем музыкальный текст. Весь комплекс моторной, пальцевой, мышечной, пространственно-ориентированной координации должен прийти в полное согласие и дать исполнителю возможность творить «без оглядки» на фактуру.

На этом этапе в работу над произведением включается бессознательный аспект музыкальной памяти, который противопоказан на начальном этапе работы над произведением, а во время двигательного сживания с фактурой произведения допустим и даже желателен.

Далее, третьим этапом работы двигательной памяти является *мысленное представление позиционно-линейных кинестетических ощущений*. Это парадоксальный метод закрепления мышечной мнемоники, так как сама природа двигательной (или кинестетической) памяти заключается в запоминании, сохранении и воспроизведении движения и положения частей тела. За двигательное ощущение отвечают рецепторы, которые находятся в мышцах, сухожилиях и суставных поверхностях. Мы же говорим о моменте выключения этих рецепторов и тех ощущений, проводником которых они являются. Полная «неподвижность» тела при активнейшей работе мысли. Для того чтобы двигательная память действительно перешла из разряда кратковременной в долговременную, необходимо, следуя завету ряда больших музыкантов, практиковать «игру без нот и без рояля», но делать это нужно в буквальном смысле «умно» – включая и активное внутреннее слуховое

начало, и конструктивно – используя логические блоки и двигательный сценарий. Этот процесс широкомасштабен и работает на исполнителя лишь тогда, когда выступает в гармоничном сочетании всех компонентов.

В музыковедческой литературе не раз рассматривался вопрос о специфике так называемой «мысленной игры». Например, ряд положений, приводимых в диссертации С.М. Елиной «Мысленная игра в фортепианном исполнительском искусстве», в том числе перекликающихся с нашим видением процесса мысленного представления кинестетических ощущений, мы рассматриваем как весьма перспективные для дальнейшего углублённого изучения. Такой, коррелирующей с нашим определением третьего этапа работы по осваиванию и запоминанию музыкального текста является предложенная Елиной формулировка «кинестетической визуализации»: «В процессе мысленной игры <...> сконцентрированы <...> квазикинестетические и квазипроприоцептивные (ощущения двигательных импульсов от воображаемых движений в кончиках пальцев, кистей рук, игрового аппарата в целом, изменения положений собственного тела и пр.) <...> компоненты» [1].

Выводы Елиной, пусть несколько в иной форме, но подтверждают нашу концепцию о цельности различных уровней музыкальной памяти. Именно поэтому хотим подчеркнуть всю важность включения в мысленную визуализацию конструктивно-логических «зацепок» и блоков, которые разрабатываются на первом и упрочняются на втором этапе работы над овладением фактурой наизусть. Максимально сконцентрированная работа мысли и воображения позволяет настолько вникнуть в *двигательную* природу фактуры произведения, что практически никакие привходящие факторы не смогут нарушить прочность исполняемого наизусть текста.

Концертная практика автора этой статьи показывает, что те пласты произведения, которые в двигательной и конструктивно-логической их составляющей удавалось полностью «пройти» мысленно, параллельно с работой внутреннего слуха, не подводили на сцене никогда. Это же касается не только самой *текстовой* уверенности, но и собственно *двигательной*. Иногда «сыграть в уме» трудный, виртуозный пассаж оказывается куда труднее, чем «густую» полифоническую фактуру. Когда же все позиционные составляющие,

фигурационные блоки и прочие фактурные хитросплетения удаётся пройти мысленно, ни на йоту не потеряв поступательности развертывания фактуры и её озвучивания внутренним слухом, – можно идти на сцену с абсолютным спокойствием. Более того, можно быть уверенным, что именно такая форма работы «без рояля и без нот» позволит с необычайной легкостью спустя месяцы и годы после последнего «общения» с тем или иным произведением достать его из репертуарного «сундучка» и вернуть в свой актуальный репертуар в минимально сжатые сроки.

В рамках данной статьи разобрать поставленный вопрос во всей полноте его воплощения не представляется возможным. Среди перспективных направлений дальнейшего изучения различных свойств и сторон памяти музыканта может быть изучение общности обозначенного нами процесса игры вне физического её воплощения и у инструменталистов, и у вокалистов, и у дирижеров.

**Выводы** позволяют обособить этапы процесса освоения и запоминания музыкального текста, основанного на кинестетическом аспекте музыкальной памяти, а именно: конструктивно-логический уровень осмысления – аналитическая работа по глобальному изучению фактуры произведения; осуществление двигательного сжигания с фактурой – технологическое освоение фактуры произведения на тактильном (пальцевом) уровне мышечной координации (скорость и грация голосов), а также в формате корректной пространственной ориентировки каждого движения; мысленное представление позиционно-линейных кинестетических ощущений – закрепление мышечной мнемоники (запоминание, сохранение и воспроизведение движения и положения частей тела).

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Елина С.М. Мысленная игра в фортепианном исполнительском искусстве : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. Москва, 2013. URL : <http://cheloveknauka.com/myslennaya-igra-v-forteipiannom-ispolnitelskom-iskusstve> (дата обращения: 20.07.2019).
2. Меркулов А.М. Уроки Зака. Москва : Классика XXI, 2006. URL : <https://ruslania.com/ru/noty/154479-uroki-zaka-sost-a-merkulov-kniga/cd/> (дата обращения 15.07.2019).

3. Мещеряков Б., Зинченко В. Большой психологический словарь. Санкт-Петербург : прайм-ЕВРОЗНАК, 2003. URL : <https://www.twirpx.com/file/80729/> (дата обращения: 14.07.2019).
4. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Москва : Музыка, 1958. 207 с.
5. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. Изд-во Азъ, 1992. URL : <http://ozhegov.info/slovar/> (дата обращения: 13.07.2019).
6. Перельман Н.Е. В классе рояля. Изд. 3-е, доп. Ленинград : Музыка, 1981. 96 с. URL : <https://www.twirpx.com/file/553346/> (дата обращения: 18.07.2019).
7. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано : учебное пособие для студентов пед. институтов по специальности № 2119 «Музыка и пение». Москва : Просвещение, 1984. 176 с.
8. Федорович Е.Н., Тихонова Е.В. Основы музыкальной психологии. Учебное пособие. 2-ое издание. Москва : Директ-медиа, 2014. 279 с.

#### REFERENCES

1. Elina S. M. (2013) Mental play in the piano performing arts. Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory. Moscow. Retrieved from: <http://cheloveknauka.com/myslennaya-igra-v-fortepiannom-ispolnitelskom-iskusstve> [in Russian].
2. Merkulov A. M. (2006) Zak's lessons. Moscow: Classic XXI. Retrieved from: <https://ruslania.com/ru/notify/154479-uroki-zaka-sost-a-merkulov-kniga-cd/> [in Russian].
3. Mescheryakov B., Zinchenko V. (2003) Large psychological dictionary. St. Petersburg: Prime EVROZNAK. Retrieved from: <https://www.twirpx.com/file/80729/> [in Russian].
4. Neygauz G. G. (1958) On the art of the piano game. Teacher's notes. Moscow: Music
5. Ozhegov SI., Shvedova N. Yu. (1992) Explanatory Dictionary of the Russian Language. Retrieved from: <http://ozhegov.info/slovar/> [in Russian].
6. Perelman N. Ye. In the class of the piano. (1981). Leningrad: Music. Retrieved from: <https://www.twirpx.com/file/553346/> [in Russian].
7. Tsy-pin G. M. (1984) Learning to play the piano: a textbook for students of the ped. institutes; specialty number 2119 "Music and singing." Moscow: Enlightenment. [in Russian].
8. Fedorovich E. N., Tikhonova E. V. (2014) The Basics of Musical Psychology. Tutorial. 2nd edition. Moscow: Direct Media [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 29.05.2019 р.*