

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ СПОСОБНОСТЕЙ К МУЗЫКАЛЬНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ

С. А. Гильманов

Музыкальная импровизация (от лат. *Improvisus* – неожиданный, внезапный), как известно, – такой вид музицирования, когда процесс сочинения музыки происходит непосредственно во время её исполнения, это «искусство мыслить и исполнять музыку одновременно» [8: 3]. Импровизация широко распространена в большом числе жанров музыки. Так, по данным Дж. Прессинга по степени импровизационности на первом месте находится свободный джаз (более 90 %), а на последнем – традиционная японская музыка (3 %), [14: 130]. Рассмотрению импровизации посвящено много работ музыковедов и психологов есть и обобщающие монографии, посвященные этому феномену. Например, С. М. Мальцев, опираясь на классификацию видов импровизации Э. Феранда (созданную по основаниям используемых инструментов и состава исполнителей, мелодико-гармонических характеристиках, месте и форме в структуре музыкального произведения), дополняет ее видовыми деталями, касающимися выразительных средств, характера заданного (импровизация на чужое задание, на задание, поставленное самим импровизатором, и на образное задание), степени новизны и др., глубоко исследует все ее свойства [8: 5–10]. Наиболее распространенными являются представления о том, что музыкальная импровизация – явление, безусловно, положительное, творческое, художественное: «Музыкальная импровизация – одна из форм продуктивной художественной деятельности, в результате которой появляется новое произведение. В основе этой деятельности лежит творческое музыкальное мышление, которое реализуется («опредмечивается») посредством музыкального языка» [9: 222].

При этом в психологической и музыковедческой литературе в центре внимания остаются музыкальная импровизация как деятельность (особенно выделяется ведущая роль импровизации в развитии творческих музыкальных умений и качеств личности) и результат этой деятельности, психические и психофизиологические механизмы порождения текста импровизации, а ее смысл, художественное содержание, и особенно проблемы способностей, обеспечивающих высокохудожественную импровизацию, остаются вне зоны рассмотрения. Например, модель импровизации Джонсона-Лейрда, в которой под ритмические прототипы и их варианты подбираются возможные высоты (ограниченные гармонией) звуков [14: 136], оставляет впечатление, что импровизация – простое комбинационное умение, которым может овладеть любой человек, занимающийся музыкальным исполнительством. Однако практика, как известно, показывает, что не каждый музыкант способен импровизировать. Конечно, в своей синкретической фазе развития (следы которой наблюдаются и сегодня в любом музыкальном жанре) вся музыка была импровизационной, но сегодня, когда музыкальная деятельность специализирована, импровизация стала одним из ее видов. А это со всей определенностью ставит проблему изучения тех способностей, которые обеспечивают импровизацию.

Как развиваются импровизационные умения, и что в их формировании связано со способностями? Является ли способность импровизировать только частью общих или специальных музыкальных способностей, в которой совмещены способности композитора и исполнителя, или это отдельная способность? Связана ли способность к импровизации с развитием музыкального мышления, с общим художественным развитием? Какие мотивационно-целевые установки заставляют музыканта обращаться к импровизации, совершенствовать ее, импровизировать на сцене, несмотря на боязнь неудачи? Эти и другие вопросы не так просты, как кажется на первый взгляд. Можно часто видеть весьма способных музыкантов, которые не могут импровизировать (независимо от жанра, в котором они специализируются). Встречается и ситуация, когда великолепный импровизатор в целом не блещет музыкальностью, развитым ху-

дожественным сознанием. Еще Р. Вагнер отмечал, что «мы знаем по опыту, что и гораздо менее одаренный музыкант, в записанных композициях которого есть и одеревенелость и скованность, может повергнуть нас в полное изумление неожиданно обнаруженным и часто очень плодотворным творческим дарованием в свободной импровизации» [2: 554].

В данной работе мы, не претендуя на полноту и полную объективность изложенных взглядов, по возможности кратко изложим некоторые наши представления о способностях к музыкальной импровизации. Это скорее первая группировка некоторых фактов, чем обоснованное концептуальное изложение сущности и структуры импровизационной способности в целом. Для однозначности рассмотрения под музыкальной импровизацией мы будем понимать вид музыкальной деятельности, осуществляемой в условиях публичного выступления, в которой совмещены композиторские и исполнительские действия, совершаемые не по заранее намеченному плану, а непосредственно в ходе звучания музыки, в результате чего создается произведение, имеющее художественное содержание. Ее сущностными признаками являются спонтанность, неповторяемость, завершенность (связанная с наличием признаков художественного образа и целостностью произведения). Поэтому мы не будем говорить об импровизации как о «композиторских пробах» или как о близких к штампу умениях, «разыгрывать гаммы», например, на блюзовый лад, или использовать одни и те же мелодико-ритмические фигуры в устоявшихся гармонических сочетаниях (например, в том же блюзовом «квадрате»). Конечно, такие умения могут составить основу для импровизации во всех ситуациях, требующих импровизационных действий, но собственно импровизацией не являются.

Для того чтобы обосновать наши взгляды, необходимо обратиться вначале к самой проблеме музыкальных способностей, подходы к рассмотрению которых в психологии весьма и весьма различны. Конечно, современная музыкальная психология ушла от представлений об этих способностях как способностях чувствовать интервалы или созвучия (М. Майер, А. Файст, К. Штумпф и др.), как о совокупности не связанных между собой «талантов» (К. Сишор). Преобладающими в отечественной психологии являются представления Б. М. Теплова о музыкальности, как единстве эмоциональной отзывчивости на музыку и совокупности взаимосвязанных между собой общих и специальных музыкальных способностей (ритмическое и ладовое чувство, способность к произвольному слуховому «представлению», музыкальная память и музыкальное воображение, тембровый, динамический, гармонический и абсолютный слух). Это представление дополняется в последнее время иными подходами, основанными на суждениях о целостности свойств психики, обусловленной культурным развитием, о системной связи свойств психики, искусства, видов музыкальной деятельности. Так, Д. К. Кирнарская подчеркивает, что «понятие «музыкальность» должно быть тесно связано с фактом системной организованности музыкального искусства. Ладовое чувство и чувство ритма, выделенные Б. М. Тепловым в качестве основы для развития отдельных музыкальных способностей, тоже возникают в результате осознания закономерностей звуковысотной и ритмической системы. Более же сложные, эстетически опосредованные виды звукоорганизации связаны с понятием музыкального стиля» [5: 136]. Она, основываясь на теории мультиинтеллекта Х. Гарднера (вербальный, логико-математический, пространственный, телесно-двигательный, музыкальный, интраперсональный, интерперсональный природный, спиритуальный интеллекты) предлагает обобщенную модель музыкального таланта, предполагающую «триединство операционной части (способностей), творческой части (одаренности) и эмоциональной части (мотивации) [7: 55]. К собственно музыкальным способностям Д. К. Кирнарская относит интонационный слух, чувство ритма, аналитический слух, а к таланту – архитектурный слух и одаренность композитора и исполнителя. Она высказывает мысль, что музыкальность связана со способностью к созданию звуковых структур, что является музыкально-языковой способностью как компонентом музыкальной одаренности [5]. Ю. А. Цагарелли считает музыкальностью «проявление одаренности, отражающее общий компонент всех видов музыкальной деятельности – творческое восприятие и переработку музыки с целью создания идеального (мысленного) музыкального образа» [12: 34]. Он включает в музыкальные способности музыкальный слух, музыкально-ритмическую

способность, музыкальную память, музыкальное мышление, музыкальное воображение, эмоциональную отзывчивость на музыку [12: 36]. М.С. Старчеус относит к элементарным музыкальным способностям чувство музыкальной высоты, ладовое чувство, чувство ритма и т. д. – все те способности, без которых нельзя заниматься музыкой. Но «само по себе их наличие еще ничего не определяет в музыкальном творчестве», а к сложным – те, которые связаны с осуществлением профессиональной музыкальной деятельности – чувство стиля, музыкальная обучаемость и др. [9: 137].

На наш взгляд, очень конструктивным является подход Н. И. Чуприковой, которая указывает на общность умственных операций во всех представлениях о внутренних репрезентативно-когнитивных структурах субъекта, и предлагает «ввести все признаки понятия внутренних психологических репрезентативно-когнитивных структур в содержательное определение понятия способностей» [13: 141]. Обосновывая решающую роль принципа дифференциации и возможностей структурного подхода к анализу природы музыкальных способностей, Н. И. Чуприкова подчеркивает, что принцип дифференциации характеризует развитие любых способностей, и иллюстрирует эту мысль анализом представлений Б. М. Теплова о музыкальных способностях: дифференциация слуховой деятельности, начинаясь с выделения высотности, тембра, динамики в звуках, ведет к развитию гармонического слуха, формированию ладового чувства, и, на этой основе – к способности к слуховому представлению, развитию чувства ритма. Она пишет: «Структурная модель внутреннего музыкального репрезентативного пространства позволяет понять, как становятся возможными отвлеченные и свободные музыкальные слуховые представления. Когда в этом пространстве появилась и получила развитие ось, на которой репрезентируются только звуковысотные инварианты слухового потока, эти инварианты могут начать возбуждаться не только непосредственными звуковыми воздействиями, но и произвольно или непроизвольно со стороны самого субъекта. Отсюда абстрактный, отвлеченный, а вместе с тем также и обобщенный характер слуховых музыкальных представлений, так как инварианты – это всегда какие-то общие элементы бесконечно разнообразных целостностей определенного вида» [13: 356].

Мы полагаем, что способности к импровизации – отдельные комплексные способности, вырастающие из общих и специальных музыкальных способностей, и заключающиеся в страстности к импровизационной деятельности, как в мотивационной направленности, так и в слуховой и моторной чуткости к эмоционально-смысловым компонентам звучащей музыки. Основа таких способностей в том, что все виды музыкальной деятельности – проявления некоторой музыкальной метадеятельности, в которой во взаимодействии с музыкой включена вся психика (по нашему мнению, можно говорить о музыкальной психике как определенном «настроении», «режиме» всех процессов, состояний и свойств, позволяющем без опосредующей «расшифровки» оперировать музыкальными средствами и смыслами). Особенности импровизационных способностей являются: сформированность в мышлении таких репрезентативно-когнитивных структур, которые позволяют рождать идею произведения и воплощать ее в ходе разворачивания пьесы, улавливая одновременно все нюансы звучания, отталкиваясь от них, впадая при этом в особое состояние «растворения» в музыке; высокая личностная значимость результатов импровизации; привлекательность «живого» взаимодействия с аудиторией.

Мы проводили наблюдения импровизации студентов на разных инструментах в течение 5 лет в Ханты-Мансийском филиале Российской академии музыки им. Гнесиных, изучая индивидуальные особенности их психических процессов, свойств, способностей, музыкальной деятельности в ее развитии. Изучалась и импровизационная деятельность (n=64). Изложим некоторые выводы из наших исследований.

Так, изучение мышления в процессе импровизации (материалы частично опубликованы, см. 4) позволило на основе эмпирического обобщения выделить уровни импровизационного мышления. Каковы же характеристики этих уровней?

Низкий уровень:

- цели построения импровизации формулируются нечетко (музыкант затрудняется формулировать замысел);

- исполнитель комбинирует мелодико-ритмические образования, основывается на гармонической схеме произведения;
- текст импровизации довольно несвязен;
- общая логика и эмоционально насыщенный образ либо не регулируют мышление, либо заимствуются из общего «культурного ореола» произведения.

Высокий уровень:

- импровизация осуществляется на основе общего замысла, который либо связан со всеми музыкальными переживаниями импровизатора, либо возникает в ходе исполнения и регулирует построение фраз и периодов (музыкант может обсуждать замысел, формулировать его содержание);
- могут возникать любые отклонения в мелодике, ритмике и гармонии, если возникла некоторая ключевая интонация (во фразе по отношению к общему замыслу);
- есть такой «регулятор» мышления, как целостный образ произведения и импровизации на него, который может достаточно легко описываться с использованием описания разноmodalных ощущений.

Между этими полюсами лежит некий промежуточный уровень (возможно, их несколько), который наиболее вариативен в признаках у каждого музыканта. Он характеризуется тем, что:

- динамические критерии и промежуточные цели регулируются определенной логикой разворачивания складывающегося текста импровизации, связанной либо с пониманием произведения, либо заимствованной из известных импровизационных интерпретаций (музыкант может объяснить смысл и содержание интерпретации, но не может четко сформулировать замысел импровизации);
- возникают гармонические отклонения, но они касаются чаще всего введения вспомогательных, вводных аккордов;
- наблюдается некоторая связность в построении фраз, основанная на использовании интонаций произведения и родившихся в собственной импровизации, однако она относится к «логике фраз», но не к «логике произведения»;
- образ возникает как ответ на слушание собственной импровизации; в нем, возникающем во время импровизации, преобладают сенсорные (моторные и слуховые) компоненты.

Мы считаем, что на этой основе можно с высокой степенью вероятности утверждать, что умение импровизировать развивается от освоения собственно «языковых» компонентов музыкальной речи к способностям формирования художественного образа, и, на этой основе – к способностям выстраивать импровизацию как целостное произведение.

Остановимся на основных характеристиках импровизационных способностей, выявленных в отношении формальных (фразировка, структурирование произведения), содержательно-индивидуальных (эмоционально насыщенное представление и стилевые средства исполнения), личностных и социально-психологических сторонах взаимодействия с музыкой.

Во-первых, импровизатор отличается от композитора и исполнителя в способах построения художественного произведения. И из анализа уровней развитости импровизационного мышления, и из бесед с импровизаторами, мы заметили особую пристрастность и чуткость к музыкальным фразам, в их ритмическом и интонационном строении. Именно фраза становится первым предметом импровизационных «манипуляций». Причем желание «играть с фразами», и удовольствие, получаемое от такой игры склонными к импровизированию музыкантами, весьма велико. Фраза у импровизатора – это варьируемая часть (звукоряд, ритмическое строение фразы – часто берется из импровизируемой пьесы), однако стилистическими особенностями фразировки становятся другие параметры – способ синкопирования, штрихи, нюансировка, тембр и др. Импровизаторы практически все говорят о том, что чаще всего именно первая фраза заставляет делать лейтмотив из нее, она служит пусковым механизмом музыкальной мысли. У композитора же в стилистические признаки включаются гораздо большее число музыкальных структур. Так, основываясь на психологическом анализе работы Б. В. Асафьева, посвященной музыкальному слуху Глинки, С. Л. Рубинштейн писал, что у

музыканта, чутко воспринимающего строй родного языка, музыкальный строй народных напевов и классические образцы музыкального творчества, «совершается отбор небольшого числа стержневых музыкальных «ходов», к которым у больших музыкантов присоединяется незначительное количество не отобранных, а счастливо заново найденных. Эти ходы, приемы, способы построения музыкального произведения закрепляются в слухе музыканта, образуют его остов, его основное снаряжение, те опорные точки, которые отныне будут определять его восприятие музыки и собственное музыкальное творчество» [10: 296].

Во-вторых, у импровизатора высок динамизм осмысления формирования структуры произведения. Основные компоненты мышления во время импровизации могут быть описаны через представления О. К. Тихомирова, о невербализованном операциональном смысле, и о том, что «процесс целеобразования обуславливает направленность интеллектуальных эмоций на те или иные смысловые образования, формируемые субъектом в ходе мыслительной деятельности», и что «в ходе этого процесса формируются динамические критерии, в соответствии с которыми происходит эмоциональная оценка тех или иных смысловых образований» [3: 69]. У композитора же эта деятельность – только часть «подбора» и оценки формы произведения.

У импровизатора в рамках «базового» представления об импровизируемой мелодии всегда присутствуют индивидуальные средства ее изложения: незначительные отклонения от высоты, тембры, ритмические оттенки («сдвиги», синкопирование), манипулирование нюансировкой и пр. Эти индивидуальные средства, создаваемые музыкантом на основе его собственного «видения» способа исполнения, знаков музыкальной речи, при их устойчивом применении формируют стилевые особенности импровизатора, улавливаемые слушателями. Они входят в арсенал стиля, почерка исполнителя, становясь основой выражения его индивидуальности. Точнее говоря, именно музыкальная индивидуальность музыканта, его тонкое переживание звучания, позволяют формировать такую импровизационную музыкальную речь, в которой всегда содержится единство уникального стиля, по которому узнают выдающегося исполнителя. Важно подчеркнуть, что эти особенности рождаются как результат упорной работы самого музыканта, его постоянного стремления выразить как можно полнее некоторые (часто невыразимые в словах) смыслы музыки. Научить этому нельзя, если у музыканта нет глубоко индивидуального сенсорно-эмоционального переживания музыки (конечно, это не значит, что такую способность к переживанию нельзя развить).

Основываясь на положениях О. К. Тихомирова, мы пришли к выводу, что импровизатор всегда решает задачу разворачивания выделяемой им смысловой единицы импровизации. В качестве таких единиц могут быть выделены: следование определенным правилам; развитие сыгранной фразы; общая логика произведения; внемузыкальное, эмоционально насыщенное представление, которое стремится передать музыкальными средствами импровизатор. В целом, содержание мышления музыканта-импровизатора обусловлено уровнем его художественно-эстетического развития: на низшем уровне он комбинирует мелодико-ритмические образования, основываясь на гармонической схеме произведения; на среднем уровне динамические критерии и промежуточные цели регулируются определенной логикой разворачивания складывающегося текста; на высоком уровне импровизация осуществляется на основе общего замысла, который либо связан со всеми музыкальными переживаниями импровизатора, либо возникает в ходе исполнения. Но на любом из уровней импровизатор всегда решает задачу развития выделенной им смысловой единицы импровизации в рамках формы, задаваемой произведением или повторяемым блоком («квадратом», «корусом»).

В-третьих, импровизаторов отличает высокая личностная значимость самой по себе импровизационной деятельности, сочетающаяся с особыми чувственными переживаниями. Музыкантами, склонными импровизировать, импровизация всегда воспринимается как некое событие, исполнитель чувствует его значимость. Импровизаторы свидетельствуют, что в процессе игры переживается состояние некоего «безграничного всемогущества», легкость, естественность игры, а, главное, – чрезвычайное наслаждение от погружения в исполнение. Такое состояние представляет для музыкантов, склонных к импровизации, большую ценность. В одной из телебесед с Ю. Башметом (30.04.2008, Телеканал «Культура») известный

скрипач М. Венгеров, вспоминая, что лет в 5 очень любил импровизировать, с сожалением сказал, что «потом потерял это чувство. Это внутренняя свобода в первую очередь». Можно выделить и то, что значительную роль играет чувственное переживание, лежащее в основе предвкушения исполнения, выражающееся в смутных пространственных, динамических, цветовых образах, с которыми соединяются мысленные музыкальные фигуры, которые «выливаются» как бы сами собой из сознания в реальность. На уровне ощущений разноmodalные ощущения синестезически соединяются и образуют экспрессивность, свободу исполнения. Появляется субъективное ощущение того, что музыкант знает, что и как нужно играть. В этом отношении интересны результаты эмпирического исследования спонтанных движений исполнителей и слушателей во время джазовых концертов, проведенного нами в 2004–2008 гг. (практически все музыканты, включенные в исследование, импровизировали). Использовался как метод прямого наблюдения, так и наблюдения опосредованного: осуществлялась видеозапись концерта с последующим ее воспроизведением участвовавшим в концерте исполнителям ($n = 19$) и некоторым слушателям ($n = 46$), сопровождающееся беседами (видеозапись останавливалась), ключевыми вопросами в которых были: «что выражает это Ваше движение?»; «что Вы ощущали (представляли, чувствовали) в данный момент?»; «каково было Ваше эмоциональное состояние в данный момент?» и др.

Пространственные представления исполнителей (они возникают практически у каждого музыканта) переживались в визуальном образе движущегося тела различного (часто меняющегося от точки до широкого движения, отождествляемого с собой) объема и четкости (стремительный взлет круга, ястреба, красной точки; тонкий извилистый ручеек; внезапное осыпание большой песчаной дюны; представление себя велосипедистом, мчащимся по извилистой дороге и т. п.). Спонтанные движения исполнителей гораздо богаче. В них можно отметить наличие элементов индивидуального стиля (конечно, связанных с жанровыми традициями): характерные мимические маски, движения корпуса, жестикуляция, общие позы. Спонтанные движения исполнителя – это очень часто своего рода индивидуальный танец, выраженный в ритмизированных внешних проявлениях, контуры которых обусловлены содержанием представляемых образов. Очень важен такой факт, выявленный в беседах с импровизаторами: они, даже когда просто слушают музыку, или зрительно «читают» ноты, практически все стремятся выразить в движениях смысловые стороны произведения, т. е. внутренне остаются в позиции исполнителя. Это свидетельствует о том, что спонтанные движения составляют определенный «фоновый» репертуар исполнительских движений, направленных на усиление выразительности звучания музыки.

В-четвертых, импровизационная способность связана с особым взаимодействием музыканта и публики.

Д. К. Кирнарская обращает внимание на то, что «Популярность рок- и поп музыки связана с тем, что в процессе исполнения публика ощущает себя частью коллективного процесса композиции-импровизации, она допущена в святая святых, она становится соучастником происходящего так же, как были соучастниками все, кто наблюдал коллективные музыкальные ритуалы древности» [7: 220].

Все импровизаторы отмечают острую необходимость взаимодействия с аудиторией, желание не только доставить удовольствие, но и ощутить поддержку, разделенные эмоции. Особую роль начинают играть все движения музыканта, включаясь в музыкальный контекст. «Не кроется ли в единстве слухового и зрительного воздействия одна из тайн артистизма?» спрашивал Савшинский, подчеркивая, что такое единство – «подлинное слияние внутренней сущности исполнения и его внешней стороны – поведения играющего артиста» [11: 103]. В упоминавшемся нами исследовании спонтанных движений основное различие в движениях исполнителя и слушателя заключалось в их побудительных стимулах: исполнитель отражает движениями смысловые компоненты импровизируемого произведения, а слушатель – свое эмоциональное состояние от восприятия музыки, от переживания хода звучания. Исполнитель стремится выразить смысл исполняемого, помочь рождению музыки, слушатель – полнее насладиться музыкой, погружаясь в нее.

Способность импровизировать в подлинном смысле этого слова развивается, если в формирование умений включается вся личность музыканта, если работа ведется осознанно и целенаправленно. Конечно, в овладении умениями импровизировать используется и заучивание, и повторение импровизаций кумира, вариативное использование находок авторитетных импровизаторов, но наиболее важным остается стремление выразить в импровизации некий, только данному музыканту важный и дорогой смысл. Импровизационные умения формируются и развиваются всю музыкально-исполнительскую жизнь человека, имеют свои подъемы и спады, периоды воодушевления и разочарования, увлечения и охлаждения. Музыканты-импровизаторы отмечают стадии «запойного» освоения импровизации, периоды разочарования в собственных умениях импровизировать (особенно на фоне импровизационных богатств кумиров), моменты разочарования во вчерашних кумирах, времена отвращения к самой по себе импровизации и увлечения «строго одинаковым» исполнением.

Таким образом, способности к музыкальной импровизации – способности, вырастающие из общих и специальных музыкальных способностей, формирующиеся и развивающиеся только в самой импровизационной деятельности на основе одновременного укрупнения и дифференциации способов презентации «смысловых единиц» импровизации. Кратко логику такого развития можно описать как переход от следования тексту импровизации на основе штампов, накопленных в моторно-исполнительском арсенале с ориентиром на ритмику, мелодику, гармонию, к связи фраз и к построению общей логики импровизации по отношению к «получающемуся» произведению, а на этой основе – осуществление перехода к художественному образу, в котором присутствует «внемusыкальное», социокультурное содержание. Освоение импровизации отличается от освоения других видов музыкальной деятельности тем, что, начиная с «игры с фразами», и опираясь на структурно-содержательные признаки произведения, импровизатор совершенствует умения разворачивания смысловой единицы импровизации, что происходит только при полном чувственном погружении в импровизацию, высокой личностной значимости импровизационной деятельности, возможности обеспечения разделения эмоций с аудиторией.

Литература

1. Брабан, Е. Джазовая импровизация (к проблеме построения теории) [Текст] / Е. Брабан // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. Сб. статей. – М. : Сов. Композитор, 1987. – С. 162–183.
2. Вагнер, Р. Избранные работы [Текст] / Р. Вагнер. – М. : «Искусство», 1978. – 695 с.
3. Васильев, И. А. Эмоции и мышление [Текст] / И. А. Васильев, В. Л. Поплужный, О. К. Тихомиров. – М. Изд-во Моск. ун-та, 1980.
4. Гильманов, С. А. Некоторые характеристики мышления музыканта-импровизатора [Текст] / С. А. Гильманов // Современная психология мышления: смысл в познании. Тезисы докладов научной конференции, посвященной 75-летию со дня рождения выдающегося отечественного психолога Олега Константиновича Тихомирова (1933–2001) (Москва 17–18 октября 2008 г.). – М. : Смысл, 2008. – С. 260–262.
5. Кирнарская, Д. К. Современные представления о музыкальных способностях [Текст] / Д. К. Кирнарская // Вопр. психологии. – 1988. – № 2. – С. 129–137.
6. Кирнарская, Д. К. Музыкально-языковая способность как компонент музыкальной одаренности [Текст] / Д. К. Кирнарская // Вопр. психологии. – 1989. – № 2. – С. 47–57.
7. Кирнарская, Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности [Текст] / Д. К. Кирнарская. – М. : Таланты – XXI век, 2004. – 496 с.
8. Мальцев, С. М. О психологии музыкальной импровизации [Текст] / С. М. Мальцев. – М. : Музыка, 1991. – 88 с.
9. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика : учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений [Текст] / Д. К. Кирнарская, Н. И. Киященко, К. В. Тарасова [и др.] ; Под ред. Г. М. Цыпина. – М. : Издательский центр «Академия», 2003. – 368 с.

10. Рубинштейн, С. Л. Бытие и сознание. О месте психического во всеобщей взаимосвязи явлений материального мира [Текст] / С. Л. Рубинштейн. – М. : Изд-во Академии наук СССР. 1957. – 328 с.

11. Савшинский, С. И. Пианист и его работа [Текст] / С. И. Савшинский. – М. : Классика-XXI, 2002. – 244 с.

12. Цагарелли, Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности : учебное пособие [Текст] / Ю. А. Цагарелли. – СПб. : Композитор Санкт-Петербург, 2008. – 368 с.

13. Чуприкова, Н. И. Умственное развитие: принцип дифференциации [Текст] / Н. И. Чуприкова. – СПб. : Питер, 2007. – 448 с.

14. Lehman A. C., Sloboda J.A., Woody R.H. Psychology for Musicians. Understanding and Acquiring the Skills. – Oxford: Oxford University Press, 2007. – 268 p.