

уровня, рассчитанного на трубача средней степени подготовки. Композитор явно преследует инструктивные цели, связанные с пополнением оригинального концертно-педагогического репертуара по классу трубы. Об этом свидетельствуют и характер тематизма, и фактура сочинения, в котором оркестру отводится, в основном, аккомпанирующая роль, а сольная партия трубы хотя и доминирует, но не выходит за рамки типовых приёмов и техники трубного исполнительства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском [Текст] / Б. Асафьев. — Изд. 2-е. — Л. : Музыка, 1977. — 278 с.
2. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке [Текст] / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1981. — 216 с.
3. Арановский М. Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов [Текст] : исследовательские очерки / М. Г. Арановский. — Л. : Сов. композитор, 1979. — 287 с.
4. Мінкін Л. Щодо діалогічної природи жанру концерту (на прикладі Першого та Третього фортепіанних концертів Р. Щедрина) [Текст] / Л. Мінкін // Українське музикознавство : [республ. міжвідом. наук.-метод. зб.] / [ред. кол. : Котляревський І. А. (голова) та ін.]. — К., 1987. — Вип. 22. — С. 77–83.
5. Посвалюк В. Т. Історія виконавства гри на трубі. Київська школа (друга половина XIX–XX ст.) [Текст] : навч. посіб. / В. Т. Посвалюк. — К. : КНУТКіМ, 2005. — 161 с.
6. Посвалюк В. Т. Мистецтво гри на трубі в Україні [Текст] : монографія / В. Т. Посвалюк. — Київ : КНУТКіМ, 2006. — 400 с.
7. Посвалюк В. Т. Трубачи Києва: прошлое и настоящее [Текст] : историко-биографический очерк / В. Т. Посвалюк. — Изд. 2-е, перераб. и доп. ; [на рус. и англ. яз.]. — К. : ИИФЭ им. М. Ф. Рильского, 2000. — 81 с.
8. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства [Текст] : учеб. пособ. для студ. вузов искусств и культуры / В. Н. Холопова ; [МГК им. П. И. Чайковского]. — СПб. : Лань, 2000. — 320 с.

УДК 78.087.6 : 78.083 : 82–1

Юлия Радкевич

ЦИКЛ ВОКАЛЬНЫХ МИНИАТЮР КАК СИНТЕЗ ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ И МУЗЫКИ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ЖАНРА

Цель данной статьи – систематизировать имеющиеся в области теории жанра сведения о вокальном цикле. Научная новизна статьи заключается в обобщении имеющихся сведений о вокальном цикле, а также в распространении на его природу бытийных и художественных основ жанра музыкальной миниатюры в сфере вокального (песенно-романсового) музицирования. *Объект* изучения – жанр вокального цикла в его общелогических и специфических особенностях, *предмет* – специфика вокального цикла как объединения миниатюр в целостную музыкально-поэтическую композицию на основе синтеза слова и музыки (аспекты теоретической разработки проблемы).

Музыка и её жанры всегда отражают историю. Любой музыкальный жанр возникает исторически под влиянием целого ряда детерминант, которые вызывают его к жизни в системе общественного «спроса» и «предложения». Связанное с жанровой семантикой определение «вокальный цикл» включает две составляющие – понятия «вокальный» и «цикл». При этом обобщающее и неконкретное слово «цикл» – феномен, который раскрывается только в связи с определёнными предикатами, – «цикл чего...», «цикл какой...» и др.

Присоединяя к абстрактному термину «цикл» прилагательное «вокальный», можно получить более конкретное выражение принципа цикличности, начиная от его общего значения как «круга» и заканчивая жанровыми характеристиками входящих в этот «круг» музыкальных ингредиентов. В вокальном цикле такими объединяющими единицами являются пьесы-миниатюры, созданные на основе синтеза поэзии и музыки, – песни, романсы, то есть небольшие, образно одноплановые произведения для голоса, чаще всего, для голоса с аккомпанементом.

Поэтому для расшифровки содержания понятия «вокальный цикл» необходимо отталкиваться от входящих в его состав жанровых единиц, которые в эстетико-поэтическом плане представляют собой

разновидность музыкальных миниатюр. Как отмечает Е. Назайкинский в статье из сборника под показательным названием «История в музыке», «в бесчисленном множестве жанров поэтического, музыкального, литературного, изобразительного искусства, в различных национальных культурах, на разных этапах истории человечества занимают свое скромное, порой почти незаметное место жанры, связанные с так называемыми малыми формами, с принципами миниатюры» [8, с. 371].

«Скромное место миниатюр» в истории мирового искусства не свидетельствует об их художественной малозначимости, а, наоборот, говорит о пристальном внимании к этому жанру, который изначально предполагает отражение «большого в малом». Оценивая значение миниатюр в художественной культуре, автор упомянутой выше статьи отмечает: «их развитие является неперенным условием полноты художественной культуры, свидетельством зрелости, мудрости, духовной чуткости и проникновенной силы искусства, совершенства его форм и средств, символом могущества поэтического сознания народа» [там же].

Миниатюры как концентраты музыкального сознания той или иной эпохи, нации, школы, авторских стилей обладают свойством объединяться в циклы. Вокальные миниатюры не являются здесь исключением, несмотря на то, что циклизация исторически возникла первоначально в инструментальной сфере, где возможностей «обобщения через жанр» (термин А. Альшванга [1]) в «чистую» музыкальную интонационность (без помощи поэтического слова) несравнимо больше.

Однако процессы взаимодействия вокальной и инструментальной сфер музицирования всегда были настолько тесными и взаимосвязанными, что вокальная миниатюра, вслед за инструментальной, а иногда и параллельно с ней, стремилась к укрупнению через циклизацию. Природа цикла миниатюр при этом существенно отличается от остальных циклических форм, известных в музыкальном искусстве (сонатный, сюитный циклы и другие разновидности циклических музыкальных форм, в частности, так называемые «опусные» циклы).

Особенностью циклизации в миниатюрах, в том числе и вокальных, является, по мысли Е. Назайкинского, «функциональная одно-

типность входящих в цикл частей» [там же, с. 372]. Поясняя свою мысль, автор сравнивает цикл миниатюр с циклами в сонатах и симфониях, сюитах и дивертисментах, где «на первую и последнюю часть падают обязанности открывать и замыкать произведение, а на средние – разнообразить ракурсы музыкального мышления»; в циклах же миниатюр «дифференциация композиционных функций выражена значительно слабее и на первом плане оказывается идентичность жанра и модуса» [там же].

Понятие «модус», используемое автором, означает широкий спектр явлений художественно-эстетического порядка. Е. Назайкинский употребляет термин «музыкальный модус» в качестве универсальной категории музыкального искусства, расшифровывая его как «музыкально-языковую структуру», объективирующую в музыке «целостное, конкретное – по содержанию» «художественно-опосредованное состояние» [7, с. 194, 239]. Под словом «состояние» понимается широкий спектр содержания – от «состояния души» до «состояния мира», «коль скоро они имеют в искусстве музыки общую проекцию – человеческое восприятие» [5, с. 198].

Что касается слова «жанр», в данном случае, жанр музыкальной миниатюры, то его «совпадение» с модусом означает единство избранной композитором «матрицы», чем и является жанр как род или вид искусства музыки, с определённым состоянием «мира» и «души», в котором находился творец произведения. В этом плане характерно понятие «жанрово-интонационные конstellляции», используемое Т. Чередниченко для характеристики жанров и их интонационного воплощения в конкретном композиторском произведении: «Желающий написать песню не обратится к симфонической интонации, и наоборот (опыты “песенных симфоний” недаром были фатально неудачными)» [14, с. 80]. Речь не идёт о песенном симфонизме, создателем которого по праву считается Ф. Шуберт, у которого песенность в симфониях «особая, художественная, связанная с артифициальной культурой малой вокальной формы» [там же, с. 86].

Малая вокальная форма, о которой идёт речь, – это особая разновидность музыкальной миниатюры. Она может быть представлена различными поджанрами, включёнными в общее понятие «вокальный жанр». Не случайно в исследовательских подходах к категории музы-

кального жанра выделяется две линии: 1) рассматриваются «жанр» (единственное число) и 2) «жанры» (множественное число). Второе из этих значений («жанры») – это, по Е. Назайкинскому, «исторически сложившееся относительно устойчивые типы, классы, роды и виды музыкальных произведений, разграничиваемые по ряду критериев, основными из которых являются: а) конкретное жизненное предназначение (общественная, бытовая, художественная функция), б) условия и средства исполнения, в) характер содержания и формы его воплощения» [9, с. 94].

Данное определение представляет собой так называемую функциональную дефиницию и относится к жанрам музыки вообще, без указания на их семантикообразующую функцию. Важен только принцип объединения музыкальных произведений по признакам их функциональной принадлежности, условиям и средствам исполнения. Характер содержания и формы его воплощения в данном определении также фигурируют, но не относятся к конкретным группам произведений; отмечается только, что эти факторы должны учитываться при отнесении того или иного произведения к определённой жанровой группе.

Второе определение, предложенное Е. Назайкинским, относится к «жанру» в единичном числе. В нём учитывается то, что представляет собой каждый конкретный жанр как бы «сам по себе», а позиция исследователя определяется как дедуктивная – от общего к частному: «Жанр – это многосоставная, совокупная генетическая (можно даже сказать, генная) структура, своеобразная матрица, по которой создается то или иное художественное целое» [там же, с. 94–95]. Второе определение действует в анализе жанрового содержания музыкального произведения в совокупности с первым, но даёт возможность выделить «генную» основу конкретного жанра, ту, говоря словами Е. Назайкинско, «матрицу», по которой создавалось то или иное сочинение. Жанр конкретного произведения отражает, содержит в себе «жизненную ось» музыки, на которую, по выражению В. Холоповой, «накладывается, накручивается» стиль как индивидуально-композиторское и индивидуально-исполнительское качество музыкального выражения, то есть интонирование в широком смысле слова [12, с. 206].

Жанр обладает обобщающей функцией и выступает, по В. Холоповой, как категория-экстраверт, чем и отличается от стиля – категории-интроверта [там же, с. 222]. В соотношении жанра и стиля выделяется понятие «жанровый стиль», предложенное А. Сохором [10], учитывающее тот факт, что любые жанры возникают на основе и в синтезе со стилевыми факторами (жанры, как и стили, – продукты музыкального мышления).

Это относится и к вокальному жанру, в рамках «матрицы» которого возникает разветвлённая система поджанров, – его собственных родов, типов, видов, среди которых – такие разные по всем показателям, как опера, оратория, песня, романс и др. Если охарактеризовать главную особенность вокальной музыки, вокальных жанров в их совокупности, то основным критерием их объединения будет связь с человеческим голосом как инструментом, с помощью которого создаётся и воспроизводится музыка. Вокальная миниатюра – разновидность вокального жанра, имеющая как общее с ним (пение, сольное или с аккомпанементом), так и специфическое, относящееся к способу использования голоса в масштабах малой формы, то есть музыкальной миниатюры.

Среди признаков музыкальной миниатюры главным художественным критерием, на основе которого она создаётся, является, как уже отмечалось выше, отражение «большого в малом». По Е. Назайкинскому, этим понятие «миниатюра» отличаются от термина «малая форма». «В термине “малые формы” акцентируется одна из сторон – форма, тогда как слово “миниатюра” обозначает произведение в целом, причем основой создания эффекта миниатюрности является осуществляемая мысленно художественная операция сжатия, концентрация больших объемов или энергий в малой сфере» [8, с. 373].

Концентрация содержания в вокальной миниатюре сольного типа (песня, романс) осуществляется, как правило, через синтез слова и музыки. Этот синтез, как отмечается в работе Ю. Малышева, составляет основу подхода к определению понятия «вокальные жанры» [6]. К ним относятся преимущественно песни и романсы, между которыми существуют определённые различия, но главное в них – единая логика синтеза музыки и поэзии. Выводя эту закономерность, Ю. Малышев предлагает универсальную формулу: «музыка – обоб-

щает, слово – детализирует» [6, с. 8]. Данное соотношение не является универсальным в полном смысле, поскольку содержит лишь исходную константу возможных переменных значений в соотношении вербального текста и его музыкальной реализации. Эти соотношения находятся в подвижном состоянии и отличаются достаточным разнообразием, что особенно заметно в вокальной миниатюре.

Именно в миниатюре, исходным видом которой была и остаётся песня, изначально наблюдался синкретизм слова и музыки, точнее, музыки и лирической поэзии. Как отмечается в книге Й. Хейзинги «Homo ludens» («Человек играющий») [11], музыка и поэзия связаны не только формами вокального музицирования, но и более глубокими корнями, поскольку в их основе лежит «игра» [11, с. 222]. Определяя параметры, которые могли бы быть общими для музыки и игры, Й. Хейзинга выделяет ритм и гармонию. Отсюда вытекает и связь, «синкретизм» музыки и слова, что наблюдается ещё в архаических культурах, в которых «выговариваемое слово ... неотделимо от музыкальной декламации» [там же].

Музыка – это не только игра, лирическое высказывание с помощью «пения словами» или игры на инструментах, но, прежде всего, исполнение. Поэтому вокальная музыка имеет в своих истоках исполнительство, развивавшееся в направлении от анонимности к персонификации. Аналогичные процессы шли и в композиторском творчестве, когда на основе анонимного народного искусства, снова через выделение «класса» исполнителей-виртуозов, формировалась так называемая «опусная» музыка, которой свойственно акцентирование личности создавшего её композитора. Стоит заметить, что эта музыка была в истоках именно вокальной, а инструментальное сопровождение пения возникло лишь на тех этапах развития музыкального мышления, когда словесные и музыкальные искусства, существовавшие в архаических культурах в синкретизме, сначала разъединились, а потом объединились в синтезе. Таков вкратце путь и вокальной миниатюры, где, помимо её типологических свойств как «малой формы», следует всегда искать тип соотношения музыки и поэтического слова, характерный именно для определённой эпохи или периода, стиля в его многообразной иерархии, прежде всего, личностной.

Вокальное произведение, если отвлечься от возможности трёх типов его функционирования, о которых пишет Ю. Малышев, – сольного без аккомпанемента; сольного с аккомпанементом («обе эти формы связаны с поэтическим текстом»); «пения без слов» (вокализ), как правило, с аккомпанементом [6, с. 7], – представляет собой тот или иной тип реализации речевой интонации.

Исследуя этот феномен, Б. Асафьев [3] выделяет ряд его проявлений, которые в интерпретации Е. Назайкинского выстраиваются следующим образом: мелодекламация, скандирование, чтение нараспев, псалмодия, шуточная частушечная скороговорка, оперный речитатив, ариозное пение, кантиленная ария, протяжная народная, в особенности, русская, шире – восточнославянская песня, бытовой романс, цыганское пение и, наконец, камерная вокальная лирика концертного плана [9, с. 132].

Высшим этапом профессионального претворения речевой интонации, как следует из этого ряда, является «камерная вокальная лирика концертного плана», к которой в конечном итоге и вела поэтика вокальной миниатюры. Чтобы разобраться в составляющих этого феномена, следует, руководствуясь константной основой вокальных жанров – соотношением музыки и слова – обратиться к возможным формам его реализации на уровне поэтического текста и музыки. Формы такой реализации, определяемые по степени адекватности отражения текста в музыке, зависящие от вида их совпадений – полного, прямого, опосредованного, взаимопротиворечивого, – рассматриваются в диссертации А. Хуторской [13]. Автор видит специфику камерно-вокальной музыки в её неразрывной связи со словом в понятии и явлении «межвидовой художественный перевод» [13, с. 1]. На основе этого понятия выделяются две группы музыкальных произведений: дистанцированные, куда относятся музыкальные произведения, «где какой-либо художественный первоисточник присутствует в “снятом виде” (как отражение без объекта – программная музыка) [там же, с. 7]. Ко второй группе – синхронизированной – «относятся произведения, в которых первоисточник не только влияет на музыкальный процесс, но и “монтируется” в художественную структуру нового синтетического произведения. Такая ситуация возможна только при соединении родственных видов искусств (в данном случае, интонаци-

онно-процессуальных – поэзии и музыки), однако в разных жанрах, связанных со словом, мера участия первоисточника и его трансформированность композитором будет различной» [там же].

Камерно-вокальная музыка, тесно связанная, по Б. Асафьеву, с «диалектическим становлением двух руководящих факторов – слова и музыки» [2, с. 5], «дает массу примеров как точного, так и свободного типов перевода, поскольку допускаются некоторые изменения поэтического текста» [13, с. 7]. Степень «точности» и «свободы» межвидового художественного перевода, по А. Хуторской, дифференцируется «в зависимости от адекватности синтетического (камерно-вокального) произведения поэтическому первоисточнику» [там же], что позволяет автору выявить пять видов адекватности.

Два из них относятся к точному типу межвидового художественного перевода. Это: 1) целостная адекватность, предполагающая нахождение композитором максимально полного смыслового аналога поэтического первоисточника; 2) образно-эмоциональная адекватность, передающая основное содержание первоисточника с незначительными изменениями в структуре повествования (повтор слов и др.).

К свободному типу музыкально-художественного перевода автор относит следующие виды: 1) компенсаторную адекватность, когда некоторые смысловые элементы поэтического первоисточника, которые композитор не в состоянии передать, компенсируются новой музыкальной образностью; 2) фрагментарную адекватность с частичным использованием поэтического первоисточника [там же, с. 7–8].

К пятому виду межвидового художественного перевода относится амбивалентный вид адекватности, который может в равной мере отвечать как точному, так и свободному его типам. Это – обобщённо-жанровая адекватность, «предполагающая сохранение жанрово-стилевых параметров поэтического первоисточника, но семантическая составляющая подается в обобщенном виде» [там же, с. 8].

Выделенные автором типы адекватности слова и музыки относятся к вокальной миниатюре любой разновидности – как к песне, так и романсу, а также циклам миниатюр. При циклизации, в свою очередь, происходит синтез разных типов адекватности, зависящих: 1) от поэтического материала, сгруппированного композитором в цикл вокальных миниатюр; 2) от стиливых установок автора музыки, который может

подходить к текстам поэтических источников с разных позиций. Самой общей из этих позиций, наиболее распространённой, выступает упомянутая выше формула, выдвинутая в диссертации Ю. Малышева [6].

Соотношение функций образного обобщения и детализации расшифровывается автором через следующую систему, демонстрирующую степень возрастания количества элементов, взаимодействующих в синтетической образной структуре вокального произведения:

1) текст с минимальным образным содержанием, не несущий значительной смысловой нагрузки;

2) мелодия, которая не имеет самостоятельного образного содержания, мелодический стереотип;

3) сопровождение, не несущее самостоятельной образной функции, обычно дублирующее вокальную мелодию либо «поддерживающее» её простейшими ритмо-гармоническими формулами-схемами;

4) текст, имеющий образно-обобщённый (однозначный, не детализированный) характер;

5) мелодия, осуществляющая функции образного обобщения и музыкального формообразования;

6) текст со сложной детализированной образной структурой;

7) вокальная партия, в которой отражается полностью или частично детализированная образная система поэтического текста;

8) образно-дифференцированное и детализированное инструментальное сопровождение, отражающее содержание текста [6, с. 13–14].

Цикл вокальных миниатюр формируется композитором, который отбирает и соответствующим образом размещает поэтические тексты, выстраивает их в нужную ему процессуально-семантическую последовательность. Как отмечается в диссертации Н. Говорухиной, «циклообразование вокальной музыки осуществляется при помощи системы принципов и их художественных реализаций, которые отражают общее качество циклизации [*целостное «движение по кругу»*]. – Ю. Р.] на уровне, прежде всего, фундаментальных систем жанра и стиля. Вокальный (песенный) цикл содержит как общие черты музыкального цикла как такового (целостность, контраст и логическую сочетаемость частей, повторяемость, сквозное развитие и др.), так и имеет собственную специфику, обусловленную связью музыки и слова» [4, с. 6–7].

Далее автор перечисляет факторы, действующие в направлении образования цикла вокальных миниатюр: 1) принцип контраста, который является исходным в создании образной многоплановости; 2) принцип сквозного развития, обеспечивающий целостность различий в цикле как многочастной композиции; 3) принцип семантических и композиционных «арок» между частями, которые могут возникать на разном содержательном и технологическом уровнях – от жанровых до тематических, ладотональных, фактурных, темповых, ритмических, динамических, артикуляционных и др. [там же, с. 7].

Общие и специфические закономерности вокального цикла результируются автором в следующей дефиниции: «Вокальный цикл – это сюжетоподобная музыкально-поэтическая композиция, тип которой зависит от характера связи с поэтическим субъектом и реализуется в созданном им художественно-текстовом пространстве-времени, охватывающем все признаки циклообразования – от архетипов бытийной циклизации до специфических музыкальных средств её воплощения в “терминах языка музыки”» [там же, с. 8].

Выводы. Цикл вокальных миниатюр представляет собой укрупнение единичной миниатюры до разряда масштабной концертно-камерной музыкальной формы. Такая трансформация миниатюры отражает принцип, обратный принципу «большое в малом», – «малое в большом». Главным объединяющим средством в паре «музыка и слово» выступает музыкально-интонационное начало, непосредственно связанное с феноменами и категориями стиля и жанра в музыке. На этой базе выстраивается теория жанра вокального цикла, охватывающая историко-генетические, нормативно-стилевые и индивидуально-творческие метаморфозы жанра, прошедшего длительный путь эволюционного развития.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Альиванг А. А. Проблемы жанрового реализма [Текст] // Альиванг А. А. Избр. соч. : в 2 т. / А. А. Альиванг. — М. : Музыка, 1964. — Т. 1. — С. 97–103.
2. Асафьев Б. В. Русский романс [Текст] / Б. В. Асафьев. — М. ; Л. : ACADEMIA, 1930. — 320 с.
3. Асафьев Б. Речевая интонация [Текст] / Б. В. Асафьев ; под ред. Е. М. Орловой. — М. ; Л. : Музыка, 1965. — 136 с.

4. Говорухина Н. О. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга) [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 / Н. О. Говорухина ; Харк. держ. ун-т. мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Х., 2009. — 18 с.

5. Коробова А. Г. Пасторальный жанр западноевропейского искусства в контексте христианской культуры [Текст] / А. Г. Коробова // Музыкальная культура христианского мира : материалы междунар. науч. конф. / Ростов. гос. конс. ; Ин-т «Открытое общество» (фонд Сороса). — Ростов н/Д., 2001. — С. 188–198.

6. Малышев Ю. В. Принципы образного синтеза музыки и поэзии в современном романсе [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 / Ю. В. Малышев ; Ин-т искусствовед., фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского. — К., 1977. — 26 с.

7. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции [Текст] / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 319 с.

8. Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры. История в музыке [Текст] : избр. исслед. ; [ред. О. В. Лосева] / Е. В. Назайкинский. — М. : НИЦ Московская консерватория, 2009. — С. 371–391.

9. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке [Текст] : учеб. пособ. для студ. высш. учеб. завед. / Е. В. Назайкинский. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с.

10. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке [Текст] / А. Сохор. — М. : Музыка, 1967. — 104 с.

11. Хейзинга Й. *Homo ludens*. Человек играющий [Текст] / Сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова : коммент., указатель Д. Э. Харитоновича. — СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. — 416 с.

12. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства [Текст] : учеб. пособ. / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 2000. — 320 с.

13. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 / А. Й. Хуторська ; Харк. держ. ун-т. мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Х., 2009. — 17 с.

14. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы [Текст] / Т. Чередниченко // Музыкальное исполнительство и современность : сб. ст. / [сост. М. А. Смирнов]. — М. : Музыка, 1988. — Вып. 1. — С. 43–68.