

УДК 78.01/.071.1+781.9/.68/.61

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-2-12>*Лян Чженьюй*

ORCID: 0009-0008-6246-4050

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
y542863271@gmail.com

КАТЕГОРІЯ ПІАНІСТИЧНОСТІ У СУЧАСНІЙ ТЕОРІЇ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ: ІСТОРИКО-ЕСТЕТИЧНИЙ РАКУРС

Мета статті – визначити своєрідність та змістові можливості поняття про піаністичність, виявити важливість даного феномена щодо художньої самоцінності та образного хронотопу фортепіанного виконавства. **Методологія** роботи зумовлюється історико-естетичним підходом, у його єдності з музикознавчим семіологічним та виконавсько-текстологічним дискурсами, включає звернення до теорії стилю, як авторського, так і культурно-історичного. **Наукова новизна** даної статті полягає у запровадженні поняття піаністичності у новому методичному значенні та з поглибленим історико-естетичним обґрунтуванням, яке дозволяє вбачати у цьому феномені якісне художньо-мисленнєве підґрунтя авторського виконавського стилю. Новий підхід до терміну визначається його поєднанням з поняттям екфразису, актуальність якого зростає останнім часом у мистецтвознавчих та філософсько-естетичних розвідках, засвідчуючи новий інтерес до інтегративних сторін людської свідомості та діяльності. Оновлений підхід до піаністичності та її екфразисних функцій дозволяє пояснювати з нових історико-естетичних позицій ті процесуальні зміни, які відбуваються сьогодні у сфері піаністичної творчості, також у фортепіанній музиці у її цілому. **Висновки.** Феномен піаністичності вказує на рівень творчої свободи та, водночас, художньої відповідальності виконавця, для якого і сам фортепіанний твір, і інструмент фортепіано, і навіть засоби фортепіанного мовлення є лише допоміжним матеріалом для створення власного художнього екфразису, тобто переоформлення-переозначування змісту дійсності, разом з її музичними або іншими художніми складовими. Екфразисні якості (властивості, квалії) піаністичного мислення, так само, як і його зв'язок з віртуозними запитами, заслуговують спеціального історично зорієнтованого естетичного пояснення, котре примушує шукати корені піаністичності у явищі мімезису – наслідування, мистецький спосіб якого стає домінуючим у добу Відродження.

Ключові слова: феномен піаністичності, цілісне піаністичне мислення, історико-естетичний підхід, авторський виконавський стиль,

мімезис, екфразис, фортепіанне мистецтво, художня традиція, доба Ренесансу.

Liang Zhenyu, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Category of pianisticity in the modern theory of piano creativity: historical and aesthetic perspective

The purpose of the article is to determine the originality and content possibilities of the concept of piano performance, to reveal the importance of this phenomenon in relation to artistic self-worth and the figurative chronotope of piano performance. The methodology of the work is determined by the historical-aesthetic approach, in its unity with the musicological semiological and performance-textological discourses, includes an appeal to the theory of style, both authorial and cultural-historical. The scientific novelty of this article consists in the introduction of the concept of pianisticity in a new methodological sense and with an in-depth historical and aesthetic justification, which allows us to see in this phenomenon a qualitative artistic and thought basis of the author's performance style. The new approach to the term is determined by its combination with the concept of ephkrasis, the relevance of which has been growing recently in art history and philosophical-aesthetic studies, testifying to a new interest in the integrative aspects of human consciousness and activity. The updated approach to pianisticity and its ephemeral functions allows us to explain from new historical and aesthetic positions the procedural changes that are taking place today in the field of pianistic creativity, as well as in piano music as a whole. Conclusions. The phenomenon of pianisticity indicates the level of creative freedom and, at the same time, the artistic responsibility of the performer, for whom both the piano piece itself, and the piano instrument, and even the means of piano speech are only auxiliary material for the creation of one's own artistic ekphrasis, that is, the reshaping and redefinition of the content of reality, together with its musical or other artistic components. The ekphrasis qualities (properties, qualia) of pianistic thinking, as well as its connection with virtuoso requests, deserve a special historically oriented aesthetic explanation, which forces one to look for the roots of pianisticism in the phenomenon of mimesis – imitation, the artistic method of which becomes dominant in the Renaissance.

Key words: the phenomenon of pianisticity, holistic pianistic thinking, historical-aesthetic approach, author's performance style, mimesis, ekphrasis, piano art, artistic tradition, Renaissance era.

Актуальність теми статті зумовлюється тим, що вирішальним чинником виконання фортепіанних творів є відтворення усього обсягу музичної фактури, тобто усіх письмово зазначених та передбачуваних в усній формі складових музичного тексту. У цьому відношенні фортепіанне виконання стає своєрідним усним аналогом музичної транскрипції, тобто буквального «переписування» звуковим шляхом змісту твору.

Ступінь повноти та адекватності даного «переписування», що стає й суттєвим відновленням музичного тексту, залежить від комплексу якостей виконавця (виконавиці), котрі найбільш безпосередньо втілюються у звучанні; це здатність до гнучкості сприйняття та артикуляції звукового матеріалу музичного твору, розуміння меж образно-асоціативного поля музичного тексту, вміння використовувати темброві ресурси фортепіано, деякі інші. Даний комплекс якостей, що від виконавця передаються й музичному звучанню, стають його *власними якісними ознаками* – художніми властивостями – доцільно визначати як піаністичність, феномен, що стоїть на межі між композиторським задумом фортепіанного твору, його текстовим змістом та виконавським відтворенням, тобто є головним посередником у всій системі художньо-звукової реалізації фортепіанного опусу.

Вивчення даного феномена у зв'язку з явищем специфічної фортепіанної гри – звуковидобування визнається важливим чинником фортепіанного виконавства у його теоретичній та практичній іпостасях (див.: [1; 3; 5–6; 7; 12]).

Мета даної статті – визначити своєрідність та змістові можливості поняття про піаністичність, виявити важливість даного феномена щодо художньої самоцінності та образного хронотопу фортепіанного виконавства.

Виклад основного матеріалу статті. Відмінність поняття піаністичності (*pianistic quality*) від категорії піанізму (*piano playing*) визначається його особливою близькістю з особистісними креативними якостями виконавця, з його здатністю до «перекладу» вражень від оточуючого світу, включаючи текст запропонованого твору, засобами фортепіанного звучання. У цьому своєму новому та унікальному художньому значення піаніст, як головний суб'єкт та словесний осередок музично-творчого фортепіанно-звукового процесу, постає не лише «транскрибитором» тексту, а й творцем нової музичної реальності, що претендує на власні образні обсяги та мовно-виражальні ключові моменти.

Піаністичність, таким чином, постає як претензія на *новий художній синкретизм смислової людської дійсності*, що пролягає через відомі й достатньо зрозумілі способи фортепіанної гри, але має за мету значно більш широкий мистецький обсяг вражень, як слухових, так і візуальних. У даному своєму розумінні феномен піаністичності набуває семіотичної ваги (див.:

[8–9]), може претендувати на вивчення у руслі історичної традиції фортепіанного виконавства як форми мистецької діяльності. Також саме поняття про піаністичні «кволії» дозволяє зрозуміти, у чому полягає специфічне музично-виконавське (фортепіанне) авторство й чому воно межує з уявленнями про віртуозні сторони виконавського процесу [2; 4; 10; 11].

Вдаючись до аналізу витоків феномена піаністичності, зауважимо, що він безпосередньо пов'язаний з розвитком особистісних факторів музичної інтерпретації [6], детермінується пануючими музично-інструментальними стилями певної історичної доби, особливостями конструкції інструмента та його трактуванням, що затвердилося у художній практиці. Значну роль у розвитку цього феномена зіграли способи педалювання, наголошення переваг вокальної «дихальної» або підкреслено силової ударної (токатної) манери звуковидобування, різні умови використання фортепіанного звучання – соціокомунікативні контексти та призначення, нарешті розуміння ролі особистості виконавця та його власного психотипу.

Усі ці аспекти формування й виявлення *піаністичності як методу фортепіанно-виконавського екфразису* виявляються в історичній ретроспективі та перспективі, тобто у русі фортепіанного мистецтва разом з часом, водночас вони дуже гучно заявляють про себе саме сьогодні, у піаністичній творчості ХХІ століття, у якому затребувані всі різновиди піаністичності, що були створеними впродовж історії музичного мистецтва, у якому явно домінує *ідея інтеграції людської креативності і ззовні, і зсередини*.

Піаністичність передбачає індивідуалізацію, особливо з боку образно-асоціативного наповнення, але також і з боку технологічних засобів. засвідчує схильність виконавця до того або іншого виду техніки або типу фактури, технічних прийомів, завжди виявляє найбільш сильні сторони фортепіанної гри та вказує на значущість акустичних та соматичних чинників фортепіанного сонору.

Зокрема, якості звучання фортепіано суттєво залежать від взаємодії рук піаніста та фортепіанної клавіатури. У побудові клавіатури передбачені певні норми фортепіанного мовлення, передусім фактурної організації цього мовлення, його пластично-аплікатурного формування. Піаністичність передбачає певні позиції рук виконавця на клавіатурі, так само, як певні

когнітивні «позиції» у його свідомості, причому одне узгоджується з іншим, і дана взаємозалежність постає *організаційним центром піаністичності*.

Піаністична позиція традиційно визначається як стабільна або мобільна *взаємозалежність* розміщення рук виконавця на клавіатурі та відтворюваного тексту твору, отже завжди є залежною від положення корпусу виконавця та аплікатурних знаків, буквально — від виконавської форми у її широкому розумінні. Вона також завжди повинна відповідати акустичній природі інструменту та відомим технічним канонам, ігровим формулам, установленій семіотиці фортепіанної гри.

У певних фортепіанно-ігрових риторичних формулах проступають деякі принципи піаністичності, її власна *топіка*. Причому саме вивчення фортепіанної літератури специфічно технічного, часто віртуозного, призначення, включаючи власне транскрипції, дозволяє стверджувати, що до цих принципів входять реплікативність, часові та просторові симетрії, координація звуковидобування по горизонталі та вертикалі, слухова аперцепція та образно-слухові передбачення звукових ефектів, дещо інше.

Екфразисні якості (властивості, кваліті) піаністичного мислення, так само, як і його зв'язок з віртуозними запитами, заслуговують спеціального історично зорієнтованого естетичного пояснення, котре примушує шукати корені піаністичності у явищі мімезису, наслідування, мистецький спосіб якого стає домінуючим у добу Відродження.

Ренесансна теорія художньої творчості надавала великого значення професійній досконалості, майстерності й віртуозності виконання. При цьому поняття віртуозність мало широке розуміння, як доблесті в її гуманістичному тлумаченні (суто людської). Технічна майстерність розглядалась як умова високого професіоналізму, який, у свою чергу, є синонімом особистої доблесті, реалізованої через граничну досконалисть у виконанні справи, якій служить людина. Звідси особливе значення ренесансних міркувань про професійну майстерність, зокрема в музиці [8].

Саме у добу ренесансу художня мова поставила з особливою ясністю проблему співвідношення оригіналу (оточуючої дійсності) та моделі, тобто її мистецького художньо-мовного відтворення. Замість архаїчного й почасти середньовічного ототожнення мистецького «зображення» та предмету

відображення, пропонується увага до створення оцінної дистанції між ними, що припускає ефект зміни-ілюзії, еквівалентний до ступеня технічної досконалості мистецького акту. Вже в нотатках Аристотеля категорія впізнання, подоби розглядається не прямо, а як явище осмисленої дистанції між мистецьким відтворенням та його дійсними прецедентами. Саме дана тенденція все більшого відсторонення художньої мови від звичаєвої, мистецької оптики від повсякденної, що встановлюється у ренесансній традиції, сприяє переносу наголосу на вільний екфразис художнього мовлення, якщо використовувати *термін «екфразис» у його широкому семіологічному призначенні.*

Переакцентування погляду на людську дійсність відбувалося у добу Ренесансу внаслідок встановлення естетичних канонів мислення, у цілому. Нова культура естетичного сприйняття проявлялася навіть у досить упереджених релігійних мислителів, які визнавали право прикрашати храми лише видатними з естетичної точки зору творами. Певним чином, це було типовим для Відродження поверненням до античної точки зору на людську діяльність як осмислений мімізис.

Ренесансний принцип «наслідування природі» також постає естетичним за походженням та ціннісними ознаками, сприяє зростанню права мистецтва не лише на створення ілюзії, а й на розвиток уявлень про *неприсутнє у бутті*, про у-топії, тобто про невидиме, але відчутне, перебачуване почуттєвою свідомістю людини. Навіть традиційне для середньовічної естетики протиставлення людського мистецтва та божественної креації припускало уявлення про те, що чим вище ступінь людського вміння відтворювати та створювати наново світ, тим ближча людина за духом до природньо-божественного, тобто до створеного самим Творцем. Але звідси й начало постійного суперництва людини як митця, як майстра створення ілюзорної людської реальності, з Богом — Майстром Всесвіту...

Зокрема, цікавим прикладом взаємодії природного — штучно-дієвого, життєвого факту та артефакту, є розвиток жанру пейзажу у живописі, паралельно з розвитком лютево-вірджинальної п'єси, також вокальної мотетно-мадригальної риторики. Мімізис-імітація, спроба повторити природу в образотворчому мистецтві є досить близьким до спроб відтворити почуттєві динамічні «пейзажі» — або відгомони

візуальних вражень в контамінованому емоційно-оцінному контексті свідомості — у музичних формулах руху, або відтворити звуки природи засобами людського голосу чи інструментального звучання.

Різноманіття кольору природи, колористичне багатство життя вперше у деталях було репрезентовано в ренесансних живописних та музичних екфразах, з їх певною генетичною, за естетичним походженням та призначенням, єдністю. Разом з засадничим ренесансним художнім мімезисом формується й нова мистецька поетика відображення форми й кольору, відчуття й значення, що відходить від абстрактного сакрального значення та церковної символічної ієрархії, набуває самоцінності, внаслідок чого й усі технічні засоби наповнюються новими функціями — наслідування вже не зовнішньому, а внутрішньому світу людини, грі її власної свідомості. Тою мірою, якою суспільство починає все вище оцінювати мистецькі акти як професійні, принципово змінюється ставлення і до творів мистецтва, і до самих митців. Здатність створювати мистецькі артефакти, займатися художньою справою, постає ознакою «справжньої людини», тобто людини, яка спроможна ставати у центрі світопобудови.

Спробуємо, у цілому, зазначити, які саме загальні естетичні настанови мистецького світогляду ренесансної доби варто розглядати як історичні передумови піаністичності з її специфічними екфразисними показниками та з її безумовною «синкретичною пам'яттю» про єдність людського сприйняття дійсності — як водночас зорової, слухової, відчуттєвої, почуттєвої, «смакової» тощо.

Ренесансна теорія творчості своєрідно розуміла співвідношення особистого відкриття та загальноприйнятих естетичних правил. При надзвичайно високій оцінці особистого стилю художника, його неповторної індивідуальності, зберігається повага до професійної традиції, до досвіду, переданого від учителя до учня. Середньовічні уявлення про обов'язковість спірання на канони втрачали етико-релігійний відтінок, але зберігалися в повазі до досягнень попередників, а сам «еталон» перетворювався на художню норму, на взірць довершеного професійного виконання, що слугувало показником того рівня, до якого необхідно підійматися.

Питання про те, чи є прогрес у мистецтві, донині залишається одним з найбільш важких, але те, що доба Ренесансу

розверталася під знаком прогресу індивідуальної майстерності є безсумнівним, що дуже впливало на розвиток усіх видів та форм мистецтва, провокувало до інновацій, установки на оригінальність як необхідну ознаку авторства. Якщо середньовічна традиція турбується про точну передачу технології, то ренесансна теорія творчості в більшій мірі пов'язана з проблемою естетичних норм і загальних – спільних – настанов й показників майстерності. Вона зберігає уявлення про наступність, але розглядає її як загальний принцип, а не постулат точного проходження зводу професійних правил і способів художнього відображення. Тепер не анонімні зразки, а певні взірцеві художні твори, що завжди мають конкретного автора, постають в осередку уваги теорії творчості.

Отже, визнання ролі першого винахідника – автора – кожного вдалого мистецького методу, мовленнєвого художнього засобу стає основою художньої теорії, що продовжує розбудовуватися у бік індивідуалізації, хоча завжди виробляє й критерії типізації, як критерії того кращого, що варто зберігати для всіх й транслювати надалі, залишати у річищі художньої традиції.

Ренесанс – специфічна стильова доба, що відкрила значення авторського винаходу та особистісного художнього мислення, водночас зберегла значення професійної наступності та сформулювала ідеал дійсного відданого учнівства. Для ренесансної теорії творчості взірцевий художній текст стає прикладом високого рівня майстерності, «ідеального методу», але вже не є предметом прямого копіювання. Розвиток уявлень про творчу індивідуальність і неповторність особистого авторського стилю йде паралельно з появою негативної оцінки неосмисленого наслідування чужій манері та критики плагіату й епігонства. Пряме запозичення із чужих творів найчастіше трактується як неприпустиме, а вивчення та творче використання методу й просте повторення (підробка) манери різко протиставляються, причому складається повага до самоцінності й неповторності, особистісної унікальності творчого «начерку».

Відкривається, що оригінальність і досконале володіння прийомами професійної майстерності не виключають, а передбачають один одного. Важливим елементом нової теорії творчості постає ідея про можливість поєднувати різноманітні досягнення в єдиному стилі, стає можливим й уявлення про індивідуальний стиль як стиль мови/мовлення, або як про

ідіостиль. Відтак ідеал різноманітності доповнює ренесансні уявлення про довершене мистецтво як стильовий феномен, а стильові характеристики виходять на перший план оцінок майстерності митця.

Уявлення про стиль, як довершену та виразну манеру творчості, доповнюються уявленнями про творчу особистість; ідеал твору поєднується з образом взірцевого майстра. Причому – і в добу Ренесансу (продовжене в музиці й в добу Бароко) це особливо помітне – взірцевий майстер це взірцевий виконавець художнього задуму, той, хто здатний технічно організувати весь творчий процес, від створення інструменту, технічних засобів, речового матеріалу до мовних знаків та фінального образного впливу.

Ренесанс своєрідно прогнозував явище авторського мистецького стилю саме як художньо-виконавського, такого, що завжди прагне сучасності та дієвості, але й підкреслює опору на традицію, є реінноваційним за сутністю, тобто завжди містить певне когнітивне протиріччя між відокремленістю та причетністю, евристичністю та наслідуванням. Саме у цьому й полягає складність процесу мімезису, на яку звертали увагу ще античні мислителі, коли вказували на загальне та одиначне в людині як онтологічну антиномію людської природи [9].

В усякому разі, ренесансна теорія творчості формувалася в умовах відкритого відношення до долі творчої особистості в умовах часового діалогу між історичними обставинами та сучасністю. Але вона завжди дотримувалась позиції цілісності та спроможності реалізації цілісної людини у кожному виді мистецької діяльності, незалежно від домінування у ньому певних мовних знарядь. Спроможність певного різновиду художньої мови «підтягувати» інші мистецько-виразові засоби та образні когнітивні функції лягала в основу теорії художнього мімезису, що можна вважати однією з засадничих рис феномена піаністичності.

Не дивно, що багато з митців цієї доби були водночас художниками-живописцями, поетами, музикантами, архітекторами тощо. Для ренесансної теорії художньої творчості концепція екфразису може вважатися базовою ще й тому, що на цей період були сформовані уявлення про родові закони мистецтва, безпосередньо пов'язані з ідеалами синкретичної художньої мови, заснованої на принципі наслідування не лише божественній природі, а й природі людини.

Окрім цього, у добу Ренесансу закладається *наскрізна метаісторична парадигма відродження* як стильова, що конкретизується стосовно виконавських засобів кожного виду мистецтва, потребує одночасного усвідомлення цінностей традиції та значення особистісного авторського внеску. Дана, досить антиномічна, в усякому разі достатньо двоїста, стильова парадигма особливо яскраво діє у сфері музичної творчості, зокрема у галузі фортепіанного виконавства, породжуючи феномен піаністичності.

Таким чином, **наукова новизна** даної статті полягає у запровадженні поняття піаністичності у новому методичному значенні та з поглибленим історико-естетичним обґрунтуванням, як дозволяє вбачати у цьому феномені якісне художньо-мисленнєве підґрунтя авторського виконавського стилю. Новий підхід до терміну визначається його поєднанням з поняттям ефкразису, актуальність якого зростає останнім часом у мистецтвознавчих та філософсько-естетичних розвідках, засвідчуючи новий інтерес до інтегративних сторін людської свідомості та діяльності. Оновлений підхід до піаністичності та її ефкразисних функцій дозволяє пояснювати з нових історико-естетичних позиції ті процесуальні зміни, які відбуваються сьогодні у сфері піаністичної творчості, також у фортепіанній музиці у її цілому.

Висновки. Феномен піаністичності вказує на рівень творчої свободи та, водночас, художньої відповідальності виконавця, для якого і сам фортепіанний твір, і інструмент фортепіано, і навіть засоби фортепіанного мовлення є лише допоміжним матеріалом для створення власного художнього *екфразису*, тобто переоформлення-переозначування змісту дійсності, разом з її музичними або іншими художніми складовими.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бодина Е. Творческая природа музыкального исполнительства: автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02; Киевская государственная консерватория имени П.И.Чайковского. К., 1975. 24 с.
2. Герасимова-Персидская Н. Авторство как историко-стилевая проблема // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: сб. ст. К.: Музична Україна, 1988. С. 27–33.
3. Ма Сінсін. Текстологічні засади виконавської інтерпретації у фортепіанній творчості (від стилістичного змісту до семантичної типології). Дис. ...канд. мистецтв.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2018. 187 с.

4. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации. К.: Муз. Україна, 1994. 205 с.
5. Москаленко В. Музичний твір як текст // Київське музикознавство: Текст музичного твору: практика і теорія: зб.ст. К.: [б.в.], 2001. Вип. 7. С. 3–10.
6. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації // Часопис національної музичної академії України імені П.І.Чайковського: науковий журнал. 2008. № 1. К.: НМАУ, 2008. С. 106–112.
7. Потоцька О. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: дис. ...канд. мистецтвознавства; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2012. 239 с.
8. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: Монография. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
9. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
10. Сюй Бо. Феномен фортепіанного исполнительства в Китае на рубеже XX-XXI веков: дисс.... канд искусств. : 17..00.02. Ростов-на-Дону, 2011. 149 с.
11. Хуан Цзечуань. Категорія семантики в теорії музичного фортепіанного виконавства. // Вісник Університету мистецтв Чжан Цзян: Чжан Цзян, 2013. Вип. 34, сезон 4. С. 108–112.
12. Ян Веньян. Категорія піанізма в контексте исполнительської типології фортепіанного творчества. Дис. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2017. 191 с.

REFERENCES

1. Bodina, E. (1975). The creative nature of musical performance: author. dis. ...cand. art criticism: 17.00.02; Kyiv State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky. Kyiv [in Russian].
2. Gerasimova-Persidskaya, N. (1988). Authorship as a historical and stylistic problem // Musical work: essence, aspects of analysis: Sat. Art. K.: Musical Ukraine. S. 27–33 [in Russian].
3. Ma, Xinsin. (2018). Textological principles of performing interpretation in piano work (from stylistic content to semantic typology). Candidate's thesis of Arts; specials: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Ukrainian].
4. Moskalenko, V. (1994). Creative aspect of musical interpretation. K: Muz. Ukraine [in Russian].
5. Moskalenko, V. (2001). Musical TV as a text // Kiev Musical Studies: Text of Musical Creation: Practice and Theory: Zb.st. K. : [b.v.].VIP. 7. P. 3–10 [in Ukrainian].
6. Moskalenko, V. (2008). Analysis from the perspective of musical interpretation // Clock of the National Musical Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky: scientific journal. 2008. No. 1. K.: NMAU. P. 106–112 [in Ukrainian].

7. Pototska, O. (2012). Stylistic typology of piano-performance interpretation: dissertation. ... candidate art history; special 17.00.03 – Musical art. Odesa [In Ukrainian].

8. Samoilenko, A. (2002). Musicology and the methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue: Monograph. Odessa: Astroprint [in Russian].

9. Samoilenko, O. (2020). Psychology of art: modern musicological projections: monograph. Odesa: Helvetica Publishing House [in Ukrainian].

10. Xu, Bo. (2011). The Phenomenon of Piano Performance in China at the Turn of the 20th-21st Centuries: Diss.... Candidate of Arts. : 17..00.02. Rostov-on-Don [in Russian].

11. Huang, Jezchuan. (2013). The category of semantics in the theory of musical piano performance // Bulletin of Zhang Jiang University of Arts: Zhang Jiang. Vol. 34, season 4. P. 108–112 [in Ukrainian].

12. Yang, Wenyang. (2017). The category of pianism in the context of the performing typology of piano creativity. Candidate's thesis of Arts; specials: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Russian].