

УДК 78.01/.071.1+781.9/.68/.61

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-15>**Ян Хуейянь**

ORCID: 0000-0001-5092-6141

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
18826221950@163.com

КАТЕГОРІЯ ВИКОНАВСЬКОГО МИСЛЕННЯ У СУЧАСНІЙ ФОРТЕПІАНОЛОГІЇ

Мета даної статті – розкрити зв'язки між поняттям фортепіанології та процесом (категорією) музичного мислення, специфікувати дану категорію стосовно процесу фортепіанного виконання, поглибити уявлення про фортепіанну темпоральність як властивість фортепіанного мовлення – як різновиду музичного мовлення, визначеного найбільше природою інструменту та технологією фортепіанного звуковидобування. **Методологія** роботи зумовлюється єдністю виконавсько-інтерпретативного та текстологічного підходів, але провідним постає семіологічний ракурс вивчення фортепіанної творчості, з наголосом на явищі музичного мовлення та на когнітивно-особистісній складовій творчого процесу. **Наукова новизна** даної статті обумовлена новою постановкою питання про специфіку музичного мислення на основі вивчення фортепіанно-виконавського музичного мовлення, котре дозволяє відкривати суттєві сторони та чинники не лише фортепіанної творчості, а й процесу взаємодії композиторської та виконавської сфер, мовних засобів та мовленнєвої системи в музиці, у цілому. **Висновки.** Узагальнення деяких актуальних позицій сучасної музикознавчої літератури у галузі вивчення фортепіанної творчості та її виконавських основ дозволяє вважати, що в основі фортепіанології, тобто логіко-мисленнєвої системи музичного мислення, знаходиться феномен руху, який приймає різні конструктивно-сміслові положення та забезпечує динамічну природу музичного твору – звучання на всіх змістових та формальних рівнях. Пріоритетними при цьому виявляються темпоральні, фактурно-просторові, тілесно-моторні та психологічно-рефлективні показники, які є текстологічно обертунгованими у широкому розумінні явища тексту, тобто є спільними для письмової та усної сторін музичної (фортепіанної) текстології. Вони задіяні та проявляються лише у виконавському здійсненні музичної композиції, отже можуть бути достатньою мірою розкритими та визначеними на основі процесу музичного мовлення.

Ключові слова: музично-виконавське мислення, музичне мовлення, виконавська форма, виконавське мовлення, фортепіанологія, фортепіанна темпоральність, осмислене інтонування, музичний текст, виконавська інтерпретація, феномен руху, музична динаміка.

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

Category of performing thinking in modern pianology

The purpose of this article is to reveal the connections between the concept of pianology and the process (category) of musical thinking, to specify this category in relation to the process of piano performance, to deepen the understanding of piano temporality as a property of piano speech – as a type of musical speech determined mostly by the nature of the instrument and the technology of piano sound production. The methodology of the work is determined by the unity of the performance-interpretive and textological approaches, but the leading one is the semiological perspective of the study of piano creativity, with an emphasis on the phenomenon of musical speech and on the cognitive-personal component of the creative process. The scientific novelty of this article is due to the new formulation of the question about the specificity of musical thinking based on the study of piano-performative musical communication, which allows us to discover the essential aspects and factors not only of piano creativity, but also of the process of interaction of the composing and performing spheres, language means and the speech system in music. in general. Conclusions. Summarizing some of the current positions of modern musicological literature in the field of studying piano creativity and its performance foundations allows us to believe that the basis of pianology, that is, the logical-thinking system of musical thinking, is the phenomenon of movement, which takes different constructive and meaningful positions and ensures the dynamic nature of a musical work – sounding at all content and formal levels. Temporal, textural-spatial, bodily-motor, and psychological-reflexive indicators, which are textologically grounded in a broad understanding of the phenomenon of the text, i.e., are common to the written and oral aspects of musical (piano) textology, are prioritized. They are involved and manifest only in the performance of a musical composition, so they can be sufficiently revealed and determined on the basis of the process of musical speech.

Key words: musical-performance thinking, musical speech, performance form, performance speech, pianology, piano temporality, meaningful intonation, musical text, performance interpretation, movement phenomenon, musical dynamics.

Актуальність теми статті та обраного в ній напрямку вивчення виконавської творчості в музиці обумовлена зростаючим інтересом до виконавської природи музичної творчості як основоположної та своєрідно-авторської, тобто зі зміною погляду на виконавця-музиканта, який оцінюється вже не як ретранслятор музичного задуму, а як автор власних творчих ідей та художніх смислів. Йдеться не тільки про здатність музиканта транслю-

вати думки та почуття, увесь хід мисленнєвого процесу засобами музичного твору, а й про особливі властивості фортепіанного звучання, тобто про власне фортепіанну мову, що виникає з органологічної специфіки фортепіанного виконання, виявляє спеціальні способи взаємодії виконавця з інструментом, що утворюють разом єдину звукотворчу та ідео-образну модель можливу лише у фортепіанному виконавстві. У будь-якій інструментальній музично-виконавській галузі існує творча єдність виконавця з інструментом, але у фортепіанно-виконавській сфері ця єдність перероджується на особливу самозначущу семантичну модель — автономний концепт діалогу-протистояння людини як живої природної істоти та інструменту звуковидобування, штучного винаходу, який одушевляється та оживає внаслідок присутності людини, не дивлячись на очевидну матеріально-фізичну перевагу; навіть спосіб розміщення інструменту та виконавця на сцені має принципове виразове значення, входить до змісту мовленнєво-комунікативного акту та здатне виступати характеристикою творчого акту — художнього мислення.

Запроваджена в останні роки у деяких дисертаційних роботах категорія «фортепіанологія» покликана вказувати саме на виконавське походження та мовленнєвий виконавський інструментарій фортепіанного мислення та «висловлення» (див. про це: [1]). Вона також дозволяє виокремлювати явище фортепіанно-виконавського тексту, як результат здійсненої фортепіанно-виконавської інтерпретації, тобто як звучне та динамічне, з провідним темпоральним началом та специфічними артикуляційно-тембровими показниками, котрі набувають семантичних ознак, тобто входять до системи фортепіанної семіології (див. про це: [2-3]). Окрім цього, варто наголосити, що виконавсько-інтерпретативний «фортепіанологічний» текстологічний підхід суттєво змінює спрямованість музикознавчого аналізу музичного твору,

надаючи йому смислової «справжності», тобто розкриваючи справжню художньо-смислову дію фортепіанного звучання (див. про це: [4–8]).

Мета даної статті – розкрити зв'язки між поняттям фортепіанології та процесом (категорією) музичного мислення, специфікувати дану категорію стосовно процесу фортепіанного виконання, поглибити уявлення про фортепіанну темпоральність як властивість фортепіанного мовлення – як різновиду музичного мовлення, визначеного найбільше природою інструменту та технологією фортепіанного звуковидобування. До головних завдань статті входить виокремлення деяких важливих тенденцій розвитку теорії фортепіанного тексту – як мовленнєвого темпорального феномена, що існує у звучанні та у безпосередності звукообразної естетичної дії фортепіанного твору.

Основний зміст статті. Вивчення властивостей та своєрідності фортепіанно-виконавського тексту означає встановлення специфічних меж музичного висловлення – як його комунікативних умов, так і його технологічних семіологічних (знакових) складових, що у функціональному сенсі сприймаються як логічні мовні засоби. Подібні намагання встановити «показники» фортепіанології як «теорії текстологічної організації фортепіанної творчості» відкриває дослідження Ма Сінсін, у якому пропонується ноетичний (як різновид образно-смислового семантичного) підхід до фортепіанно-виконавській творчості *звучання* [1].

Пропонуючи спиратися на певні параметри виконавської форми, виявляти залежності між мотивно-тематичною організацією матеріалу та загальними закономірностями композиції, йдучи у бік циклічних параметрів музичної форми, як таких, що впливають на розвиток й смислові значення фортепіанного мелосу, авторка цієї роботи визначила три основні мовленнєві сфери фортепіанно-виконавської творчості. Їх похо-

дження та призначення вона розкривала у відповідності до теорії музичного тексту, викладену у дослідженнях О. Самойленко, але з наданням нового фортепіанно-виконавського тлумачення стилістичним сферам ораторіальності, моторності та мелодичності, вписуючи їх до узагальненого контенту жанрово-композиційних та стильових й стилістичних умов фортепіанно-виконавської творчості *звучання* [2].

Варто також наголосити, що останнім часом українським та китайським музикознавцям вдалося підсилити увагу до мовно-стилістичних та естетико-стильових проблем фортепіанного виконавства, наголосити на важливості введення нових понять щодо фортепіанної гри та фортепіанного мислення. Завдяки актуалізації когнітивно-семантичного підходу вдається більш послідовно-системно вибудовувати уявлення про не лише про фортепіанно-виконавський процес, а й про специфіку виконавської форми, виконавських виразових засобів, виконавської драматургії тощо. Доводиться, що кожен аспект фортепіанної творчості має виконавське зумовлення та втілення, тобто відповідне мовленнєве обґрунтування, а це примушує переводити уявлення про музичнотворчий процес на рівень виконавської експлікації – самоздійснення у звучанні та спрямуванні до слухацької свідомості *звучання* (див. про це: [1, с. 21-22; 2; 7]).

У дослідженні Ма Сінсін навіть пропонується використовувати поняття «виконавського дискурсу», тобто виокремлювати специфічні виконавські піаністичні способи музичного мовлення, які базуються на технічних можливостях інструменту та притаманних йому прийомах оперування звуками – у різних темброво-регістрових положеннях.

Водночас авторка наполягає на залежності виконавських винаходів від загальних жанрових та стильових настанов фортепіанного мистецтва, тобто пропонує враховувати «двоїтий контекст» фортепіанології – вико-

навсько-комунікативний, що існує у теперішньому та спрямований до майбутнього перетворення смислової дійсності музики, композиторсько-мовний, що найбільше пов'язаний з минулим досвідом, стає гарантом прецедентних жанрових та стильових зв'язків-осмислень. Таким чином виявляються два рівні фортепіанології: загальновидовий рівень музичного діяння (мовно-«законодавчий»), котрий орієнтує на фортепіанну музику у цілому, як на сукупну композиторсько-виконавську текстову галузь, об'єктивно існуючу фортепіанну семантику, що навіть має деякі метаісторичні показники; специфічний діяльнісний, мовленнево-виконавський, що найбільше відзначений індивідуальними особистісними психологічними смисловими настановами, здатен засвідчувати у відкритому часовому процесі «провідне значення особистості у галузі художньої творчості, взагалі у смислотворчому процесі», причому таке значення, що «сягає ціннісного культурного рівня», здатне «сприяти соціокультурному спілкуванню» та «відкривати нові семантичні ресурси мистецтва, відтак – людської свідомості як спільного історичного надбання» [1, с. 31].

Процес музичного мислення упредметнюється та стає доступним для вивчення лише внаслідок виконавського здійснення – розкриття, втілення – семантики фортепіанного тексту, тобто смислового підґрунтя та образного змісту, також технологічних умов існування даного тексту. Отже саме *виконавське музичне мовлення* є основним матеріалом для вивчення дійсних та дієвих складових художньо-образних музичних когніцій; виконавське втілення музичного тексту не просто надає йому художнього здійснення, а й є єдиною можливою формою його мистецького існування.

До подібного висновку можна прийти, оглядаючи деякі висновки з аналізу фортепіанних творів – з боку їх виконавських засобів, враховуючи той неминучий парадоксальний момент, що в аналізі музичного тексту

дослідник повинен, в основному, спиратися на письмовий бік — нотне свідоцтво — музичного задуму, хоча головний художній результат музичного діяння організується та отримується суто усним шляхом.

Феномен виконавського музичного мовлення має конкретні стилістичні підстави, що йдуть від вихідних жанрових умов фортепіанної творчості з її специфічною моторно-ігровою природою, найбільше від сонатності та сюїтності, як множини логіко-семантичних прототипів, котрі передбачають певні метафоричні проєкції та комунікативні прецеденти, тобто здатні виступати носіями образно-предметних значень, супроводжуючи їх конкретними формотворчими прийомами. У дослідженні Ма Сінсін здійснюється спроба типології логіко-семантичних «фігур» — власної риторики — фортепіанної творчості класико-романтичного та імпресіоністичного періодів, тобто у межах до історичного музичного матеріалу, який сьогодні все частіше йменується «класичним» або «природним» з точки зору специфіки музично-образної системи, її фізично-акустичного та естетично-смыслового походження.

Зокрема авторка знаходить провідну семантичну тенденцію фортепіанно-виконавської форми у відтворенні динамічних властивостей життєвого руху — у широкому його розумінні, тому приділяє особливу увагу принципам циклічної повторності, що, зокрема, є важливими і для підтвердження єдності композиторської та виконавської організації процесу музичного звучання: адже при всій автономії та смислової значущості виконавського акту, він є можливим лише на основі існуючої системи логічних принципів, створюваних у процесі композиторського мислення та за наявності музичних творів — конкретних мовних артефактів цього мислення.

Дуже важливою видається думка китайської дослідниці щодо зв'язків музичного мовлення, тобто й виконавського висловлення, з певними композиційними і стилістичними показниками властивості музичного

тексту, серед яких вказується на єдність та взаємозалежність принципів тотожності та контрасту «...на всіх рівнях музично-виразової системи, починаючи від найменших стилістичних елементів і завершуючи узагальненими стильовими тенденціями виконавської інтерпретації. Головною серед них видається підйом повторності до рівня спільного текстологічного хронотопа – циклічності, усвідомлення чого дозволяє систематизувати текстові складові на певних рівнях та між ними, запроваджувати ноологічну шкалу текстологічних оцінок» [1, с. 178].

Дослідниця зверталась до багатьох композиторських жанрово-стильових та текстових прецедентів організації циклічності, зокрема до творів Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста, К. Дебюссі, М. Равеля, намагаючись довести значущість саме циклічних параметрів виконавської творчості, котрі можуть розглядатися як мовленнєві стилістичні, також як стильові інтерпретативні, а у цілому набувають самостійного інтертекстуального значення.

Маються на увазі такі специфічні риси фортепіанної гри – звуковидобування, що слугують цілісній темпоральній організації фортепіанного звучання, завжди притаманні фортепіанному виконавству, не дивлячись на його письмово-нотні підстави, тобто обминаючи його «композиторську прецедентність», або надаючи можливості піаністу самому ставати буквальними автором фортепіанного тексту.

Дані риси, як складові виконавського мовлення, набувають якості «семантичних детермінант» фортепіанного звуковидобування – фортепіанної темпоральності, тобто апелюють і до процесу музичного мислення (див. про це: [1, с. 46-47])

З приводу останнього варто зауважити, що між окремими творами, так званими опусними композиціями, і загальним текстологічним змістом фортепіанної творчості існують сталі, водночас динамічні історичні від-

ношення, які стають вихідним матеріалом для множинності виконавських інтерпретації, тобто для виконавської інтертекстуальності. Вона може приймати різні позиції та оцінні підходи, але провідним — саме для виконавської творчості — залишається стильовий, оскільки саме він орієнтований на творчу особистість, дозволяє координувати об'єктивні показники музичного тексту з оновленим «полем» музичного звучання, створюваним у процесі — у часі — музичної фортепіанної інтерпретації. Водночас не можна не брати до уваги здатність виконавців-інтерпретаторів «заходити на територію» жанру — створювати нові, іноді парадоксально відмінні, жанрово-стилістичні семантичні ознаки виконуваної музики.

Тому поняття виконавської стилістики як специфічного інструменту музичного мислення, що діє на основі темпорально-мовленнєвого процесу, потребує доповнення поняттям «інтонованого смислу» або «осмисленого інтонування», тобто такого способу створення континуальної звукової послідовності, що має значення певної думки, завершено висловлення (або завершеної частини висловлення); спосіб інтонування здатен змінювати стилістичну модальність (нахил) звучання, транслювати музичне звучання з однієї жанрово-стилістичної сфери до іншої, наприклад з моторно-токатної або фонові до кантиленної та мелодійно-провідної, також і навпаки. Виявляється, що разом з інтертекстуальністю, виконавське мовлення-інтонування здатне створювати і таку властивість музичного мислення, як образна поліфонічність або полістилістичність, але, найчастіше, не у симультанному а у діахронному часовому вимірі, тому полістилістика у її виконавському втіленні відкриває ефект політемпоральності — як одночасної (у межах даної композиції) приналежності музичної семантики до різних історичних та психологічних часів.

Серед понять-означень специфіки фортепіанології як специфічної системи фортепіанно-виконавського мислення містяться музична подієвість,

жанровість та програмність – у їх спорідненості та взаємовпливі. Таким чином, до кола теоретичних питань про принципи функціонування виконавського мовлення неминуче входять питання про жанроутворення та змістовий квазісюжетний розвиток музики. Стосовно фортепіанної творчості, показовим є культивування форми мініатюри, зокрема шляхом продовження-розширення малої форми до масштабу циклу, що веде до осмислення методу циклічної композиції як сюжетно та подієво важливого саме у галузі малих форм, і це є основоположним для музичного фортепіанного мислення у добу бароко та періоди раннього класицизму та романтизму, продовжується й своєрідно «повторюється» на початку ХХ століття, також як і на початку сучасної доби музичної історії.

Отже, явище циклізації набуває наскрізного інтегративного значення, постає формотворчим логічним когнітивним принципом, що рівною мірою притаманний різним стильовим напрямам та різноманітним жанровим сферам музичної творчості, набуває власних особливих ознак у процесі виконавської інтерпретації. Це питання заслуговує на особливу увагу, адже у виконавські творчості виникають специфічні критерії й способи циклічного поєднання – угруповання – музичних композицій, причому як за прийнятими жанрово-стильовими параметрами, так і за власною суто виконавською програмою – буквально у підпорядкування програмам концертних виступів виконавця або його комунікативним ідеям, що можуть пропонувати ідеї синтезу різних виразових художніх рядів, наприклад підсилення візуальних компонентів музично-виконавського виступу.

В умовах цифровізації – у сучасній віртуальній дійсності, забезпеченій інтернет-технологіями, складові та визначальні чинники музичного мислення суттєво змінюються, сприяючи й перетворенню образу музиканта-виконавця, як «людини промовляючої», тобто певної мовленнєвої особистості.

Факторами еволюції фортепіанного мислення та мовлення постають нові рольові функції інструменту в авторських жанрово-композиційних контекстах, коли фортепіано постає активним рівноправним учасником камерно-інструментальної або симфонічної композиції, бере участь у змішаному вокально-інструментальному виконавському складі і так далі. Іншими словами, не лише у солюючій якості, а й у різноманітних ансамблево-оркестрових сполученнях, фортепіанне мовлення відкриває свої нові, важливі семантичні функції, що були, певною мірою, закладені попереднім досвідом фортепіанної музики, зокрема циклами сюїтних та сонатних творів (від барокової доби до романтичної та ХХ століття), але найбільше були зумовлені широтою соціально-комунікативних контекстів, до яких здатен входити цей інструмент.

При цьому засадничими ознаками фортепіанного мовлення, що дозволяють специфікувати і процес мислення у сфері фортепіанної музики, постають рух у часі – темпоральна динаміка, котрі виражена крізь швидкість – польотність звучання; просторовий рух – як симультанна просторова динаміка, виражені через обсяг звучання; технічна рухливість як вільне володіння усіма засобами фортепіанного звучання на фізично-тілесному моторному рівні; естетична динаміка як образна мобільність та гнучкість, вміння транслювати різноманітні емоційні стани, регулюючи темпоритмічні та гучнісні показники, тобто входячи до сфери «психологічних рухів»; полімодальні здатності фортепіанного інтонування, як рух думки, виявлення процесу мислення виконавця – динаміка його власної свідомості, що може вмещувати, як це зазначає Ма Сінсін, «...інтровертивність (інтимізацію, не обов'язково ліричну, але з нахилом у дану естетичну галузь), психологічність, емоційну поглибленість, споглядальність, шлях до авторизації викладу..., створення ефекту «прямого мовлення», індивідуалізацію – аналітичність...; ...піднесеність, форсовану значущість, ...підвищену загальну сугестивність, авторитарність, укруп-

неність почуття, філософічність – інтелектуалізацію...» і так далі (див. про це: [1, с. 179–180]).

Тобто специфічна виконавська концептуалізація на засадах музичного мовлення виявляється розгалуженим та множинним, в принципі – відкритим семантичним явищем, що потребує спеціального вивчення та визначення, може виступати самостійним матеріалом для поняттєвого музикознавчого визначення.

Наукова новизна даної статті обумовлена новою постановкою питання про специфіку музичного мислення на основі вивчення фортепіанно-виконавського музичного мовлення, котре дозволяє відкривати суттєві сторони та чинники не лише фортепіанної творчості, а й процесу взаємодії композиторської та виконавської сфер, мовних засобів та мовленнєвої системи в музиці, у цілому. Відкривається провідна роль виконавської інтерпретації та особистості виконавця у розвитку системи музичного мовлення, від якої залежить еволюція знакових знарядь музики, тобто організація музики як мови, визнання мовних здатностей музики як художньо-ціннісної системи.

Висновки. Узагальнення деяких актуальних позицій сучасної музикознавчої літератури у галузі вивчення фортепіанної творчості та її виконавських основ дозволяє вважати, що в основі фортепіанології, тобто логіко-мисленнєвої системи музичного мислення, знаходиться феномен руху, який приймає різні конструктивно-сміслові положення та забезпечує динамічну природу музичного твору – звучання на всіх змістових та формальних рівнях. Пріоритетними при цьому виявляються темпоральні, фактурно-просторові, тілесно-моторні та психологічно-рефлексивні показники, які є текстологічно обґрунтованими у широкому розумінні явища тексту, тобто є спільними для письмової та усної сторін музичної (фортепіанної) текстології. Вони задіяні та проявляються лише у виконавському здійсненні музичної композиції, отже можуть бути достатньою мірою розкритими та визначеними на основі процесу музичного мовлення.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ма Сінсін. Текстологічні засади виконавської інтерпретації у фортепіанній творчості (від стилістичного змісту до семантичної типології). Дис. ...канд. мистецтвознавства (доктора філософії); спец.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2018. 201 с.
2. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
3. Самойленко А. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыковедения: дис. ...доктора искусств: 17.00.03. Одесса, 2002. 427 с.
4. Фейнберг С. Пианизм как искусство: Изд 2-е, дополн. М.: Музыка, 1969. 599 с.
5. Фейнберг С. Бетховен, Соната оп. 106 (исполнительский комментарий) // Вопросы фортепианного исполнительства. М., 1968. Вып. 2. С. 22–58.
6. Хуан Цзечуань. Соната как жанровая форма и сонатность как принцип музыкальной композиции в свете диалогического музыковедческого метода (на материале фортепианной музыки): дис. ...канд. искусств: спец. 17.00.03. Одесса, 2015. 187 с.
7. Чеботаренко О. Культурологические аспекты исполнительской формы в музыке: дис. ...канд. искусств: 17.00.02 / ХГАК. Одесса, 1997. 162 с.
8. Ян Веньян. Категория пианизма в контексте исполнительской типологии фортепианного творчества: дис. ...канд. искусств.: 17.00.03. Одесса, 2017. 191 с.

REFERENCES

1. Ma, Sinsin. (2018). Textological ambushes of the Vikonian interpretation in piano creativity (from a stylistic shift to a semantic typology). dis. ...cand. mysticism (Doctor of Philosophy); special: 17.00.03 "Musical mysticism." Odessa [in Ukrainian].
2. Samoilenko, A. (2002). Musicology and methodology of humanities. The problem of dialogue. Odessa: Astroprint [in Russian].
3. Samoilenko, A. (2002). Dialogue as a musical and cultural phenomenon: methodological aspects of modern musicology: dis. ...Doctor of Arts: 17.00.03. Odessa [in Russian].
4. Feinberg, S. (1969). Pianism as an art: 2nd edition, additional. M.: Muzyka [in Russian].
5. Feinberg, S. (1968). Beethoven, Sonata op. 106 (performing commentary) // Issues of piano performance. M. Issue. 2. P. 22–58 [in Russian].
6. Huang, Zechuan. (2015). Sonata as a genre form and sonata as a principle of musical composition in the light of the dialogical musicological method (on the material of piano music): dis. ...cand. art history: special. 17.00.03. Odessa [in Russian].
7. Chebotarenko, O.(1997). Culturological aspects of performing form in music: dis. ...cand. art history: 17.00.02 / KhSAK. Odessa [in Russian].
8. Yang, Wenyan. (2017). Category of pianism in the context of performing typology of piano creativity: dis. ...cand. art: 17.00.03. Odessa [in Russian].