

УДК 78.01/.071.1+781.9/.68/.61

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-21>**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

ТРАНСКУЛЬТУРАЦІЙНІ ТЕНДЕНЦІЇ ЕВОЛЮЦІЇ СУЧАСНОЇ ФОРТЕПІАННОЇ СЕМІОСФЕРИ

Мета даної роботи — охарактеризувати провідні транскультураційні тенденції в еволюції фортепіанно-виконавських виразових засобів, пояснити причини та цілі їх сучасної активізації. **Методологія** роботи зумовлюється єдністю культурологічного, семіологічного та виконавсько-інтерпретативного методів, залучається також жанрово-стильовий підхід до фортепіанної творчості, розглядається поняття та явища музичного семіозису у його втіленні у творчості Лео Орнстайна. **Наукова новизна** статті може визначатися як спроба здійснення транскультураційного аналізу фортепіанної творчості в умовах сучасного музичного семіозису. Розвиток поняття трансгресії дозволяє відкрити оновлені підходи до піаністичної та композиторської фортепіанної діяльності. Виявляються також транскультураційні риси творчості Л. Орнстайна, котрі визначають його особливий піаністично-композиторський метод, обумовлюють явище стильового та мовного синтезу в його фортепіанній творчості. **Висновки.** Транскультураційні тенденції зумовлені ускладненням інформаційно-комунікативного поля культури та її ціннісно-сміислової вертикалі; вони проявляються на різних рівнях музично-творчої системи та означають перетинання меж історичного часопростору, різних діяльнісно-інституціональних сфер та їх функціональних комплексів, дійсної та вигаданої, умовної реальності, психологічних світів окремих особистостей, різних систем художньо-виразових прийомів. Транскультураційні тенденції передбачають перехід від традиційних звукових джерел, акустично-автентичних, до оновлених цифрових, цілком штучних, з намаганням поєднати між собою оці дві сфери вже не лише музичної творчості, а й звукової, у ширшому її розумінні. При цьому саме приставка транс відповідає характеру процесу, як «ковзанню» по поверхні багатьох існуючих водночас (завдяки сталості семантичної мережі Інтернету) явищ, з численними поверненнями та новими перетинаннями меж, поки не виникає нова концепція фортепіанно-виконавської функціональності.

Ключові слова: транскультурація, трансгресія, сучасна фортепіанна семіосфера, семіозис, піаністично-композиторський метод, фортепіанно-виконавська функціональність, художньо-сміслові враження, полістильність, полілінгвальність.

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

Transcultural tendencies of the evolution of the modern piano semiosphere

The purpose of this work is to characterize the leading transcultural trends in the evolution of piano-performance means of expression, to explain the reasons and goals of their modern activation. **The methodology** of the work is determined by the unity of cultural, semiological and performing-interpretive methods, a genre-stylistic approach to piano creativity is also involved, the concept and phenomena of musical semiosis in its embodiment in Leo Ornstein's work are considered. **The scientific novelty** of the article can be defined as an attempt to carry out a transcultural analysis of piano creativity in the conditions of modern musical semiosis. The development of the concept of transgression allows us to discover updated approaches to pianistic and composer piano activities. The transculturation features of L. Ornstein's work are also revealed, which determine his special pianistic-composing method, determine the phenomenon of stylistic and linguistic synthesis in his piano work. **Conclusions.** Transcultural trends are caused by the complication of the informational and communicative field of culture and its value-meaning vertical; they manifest themselves at different levels of the musical-creative system and mean crossing the boundaries of historical time-space, various activity-institutional spheres and their functional complexes, real and fictional, conditional reality, psychological worlds of individual personalities, different systems of artistic and expressive methods. Transcultural trends involve a transition from traditional sound sources, acoustically authentic, to updated digital ones, completely artificial, with an effort to combine these two spheres not only of musical creativity, but also of sound, in its broadest sense. At the same time, the prefix *trance* corresponds to the nature of the process, as «sliding» on the surface of many simultaneously existing (due to the stability of the semantic network of the Internet) phenomena, with numerous returns and new border crossings, until a new concept of piano-performance **functionality emerges.**

Key words: transculturation, transgression, modern piano semiosphere, semiosis, pianistic-composing method, piano-performing functionality, artistic-meaningful impressions, polystylism, polylingualism.

Актуальність теми даної статті зумовлюється тими змінами, що відбуваються у музичній діяльності першої чверті ХХІ століття, провокуючи появу нових тенденцій музично-виконавської творчості, зокрема фортепіанної. Єдність методичної основи провідних фортепіанних шкіл країн Європи та Америки, укріплена спиранням на сталу систему професійної музичної освіти, визначала і продовжує визначати пріоритетність традиційних рис світової фортепіанної культури, як-то репертуарна парадигматика, наявність визначених інтерпретативних позицій та принципів взаємодії композиторської та виконавської поетики,

дотримання визнаних жанрових форм та стильових напрямів, орієнтація на академічні уявлення про постать виконавця та способи його сценічно-концертної поведінки тощо. Врешті-решт це є визнанням нормативності фортепіанної мови та її мовленнєвих проєкцій, прецедентності не лише формальних ознак, а й змістових параметрів фортепіанної творчості, важливості дотримання мовно-мовленнєвих норм (див. про це: [2; 4; 5; 8]).

Усвідомлення засадничої ролі традиційного мислення у галузі фортепіанного мистецтва та піанізму відбувається в останні роки у протиставленні деяким новим проявам фортепіанно-ігрової сфери, котрі свідчать про її здатність входити до неакадемічного та позаакадемічного простору музичної культури, так би мовити «перетинати межу» відомого, відсторонюватися від попереднього досвіду у пошуках нових способів комунікації як з аудиторією, так і з самою виразовою системою музики. Дані процеси заслуговують на вивчення, а також потребують створення відповідної теоретичної бази, понятійних визначень, тобто суттєвого оновлення музикознавчого дискурсу. Зокрема до естетики, поетики та прагматики (технології) фортепіанно-виконавського процесу входять категорії транскультурації та трансгресії (зокрема, див. про це: [10]), як такі, котрі дозволяють вказувати на суттєві зміни у природі музично-виконавської діяльності.

Не менш важливим чинником актуальності матеріалу статті є потреба поглиблювати семіологічний підхід до фортепіанної творчості з усіма її діяльними компонентами та художньо-мисленнєвими складовими, зокрема розвивати поняття семіосфери стосовно сучасної фортепіанної музики, з його позиції вивчати ті зсуви у фортепіанному мовленні, які набувають характеру кардинальних [2; 3].

Виклад основного матеріалу статті. Досить тривалий час головним сенсом фортепіанного виконавства залишалось інтерпретативне переінтонування творів, що входять до умовно названого «класичного» репертуару, тобто класичного як взірцевого, за стильовими ознаками причетного до історичного досвіду від доби бароко до середини ХХ століття, з явним наго-

лосом на романтичних творах. Але у другій половині ХХ століття, і особливо на початку доби метамодерну традиційні консервативні риси фортепіанної творчості перестали задовольняти вимоги до креативної мистецької особистості, котра повинна не лише опанувати відомим художнім матеріалом, а й музично створювати нові виміри світовідчуття, задавати естетичний тон, вносити музично-інтонаційний порядок в існуючу дійсність в усьому її різномайтті.

Можна навіть зауважити, що друга половина ХХ століття для фортепіанно-виконавського мистецтва постає періодом співіснування та деякої суперечки двох установок – на минуле та на теперішнє й майбутнє (разом), на академізм мислення і сприйняття – та – на підвищену комунікативність й індивідуацію художньо-образного акту поза межами академічної практики. З одного боку, це впорядкування виконавства в жанрово-стильовому (убік усталених форм та синтезуючих змістових позицій), репертуарному (з орієнтацією на слухачські очікування) плані, неодмінність участі виконавців у конкурсних випробуваннях, концертних турне, поєднання виконавської та педагогічної практики задля повноти академічного самоздійснення творчої особистості. З іншого боку, це процеси розмикання меж галузі академічного виконавства убік взаємодії з іншими формами музичної творчості, у тому числі віртуально-масовими, залучення новітніх технологій та комп'ютерних засобів до музичнотворчого часопростору та використання музичного інструментарію, переосмислення креативних завдань музиканта-виконавця, котре веде до його перетворення у композитора-виконавця, тобто підсилює значення, змінює природу музично-виконавського авторства – й не лише убік імпровізації, а й убік створення власних текстів та програм, цілісних концепції музичної діяльності. Останнє суттєво впливає на систему мовних засобів, зокрема у сфері фортепіанного мистецтва.

Можна відзначити навіть послідовну відмову від художнього верховенства композитора, як самоцінного автора тексту, розширення способів спілкування з реципієнтами за рахунок прирощування візуальних та вербальних компонентів, зі зміною

загальної «сценічної драматургії». У творчості деяких виконавців (напр., канадського піаніста М.-А. Амлена) починають домінувати власні твори, і саме вони забезпечують найбільший успіх; спирання на власні композиції стає нормативним у тій сфері фортепіанного виконавства, котра є відкрито позаакадемічною, входить до масової галузі, хоча зберігає зв'язки з принципами професійного піанізму, тобто залишається перехідним явищем (напр., італійський музикант Л. Ейнауді).

Досить розповсюдженим явищем постає сьогодні створення різноманітних фортепіанних транскрипцій; можна навіть сказати, що більшість провідних світових піаністів прагнуть освоїти цей специфічний, найбільше виконавського призначення, жанр, спираючись на різноманітні первинні джерела – від історичної фортепіанної класики до кінохитів або пісенних шлягерів, популярних класичних мелодій.

Зміна технічної природи засобів запису та трансляції музики, утворення широкої віртуальної мережі (інтернет-мережі) вплинули на психологічний та соціально-комунікативний стан виконавця. Тепер процес транскulturації означає не лише перетинання меж історичного часу та інституціональних сфер, а й утримання на межі дійсної та вигаданої, повністю умовної реальності, що навіть не потребує безпосередньої присутності у процесі музичного діяння, але здатна існувати постійно та безперервно... Образ академічного виконавця, сформований впродовж XIX – XX століть поступається місцем віртуальному учаснику глобалізованого та узагальненого процесу, котрий може сам формувати своє місце у часопросторі штучної комунікативної системи, навіть набуває дещо міфологізованих рис.... Різноманітні види відео- та звукозапису сприяють даній тенденції, а виконання втрачає обов'язковість як унікальний й неповторний акт, також приймає здатність нескінченного тиражування, але отримує і нові можливості інтерактивної взаємодії, надавані інтернет-індустріями.

Варто наголосити і на технічній еволюції музично-клавішного інструментарію, що сьогодні має нову технологічну базу, відкриває нові можливості в сфері звукотворчості, у штучних

перетвореннях музичного звучання та залучення до нього поза-музичного звукового матеріалу.

Транскультуральні тенденції, таким чином, передбачають перехід від традиційних звукових джерел, акустично-автентичних, до оновлених цифрових, цілком штучних, з намаганням поєднати між собою оці дві сфери вже не лише музичної творчості, а й звукової, у широкому її розумінні. При цьому саме приставка транс відповідає характеру процесу, як «ковзанню» по поверхні багатьох існуючих водночас (завдяки сталості семантичної мережі Інтернету) явищ, з численними поверненнями та новими перетинаннями меж, поки не виникає нова концепція *фортепіанно-виконавської функціональності*.

У добу метамодерну провідною тенденцією музично-виконавської діяльності постає багатофункціональність (опозиція спеціалізації).

Звичайним фактом сьогодні є залучення піаністів-композиторів до праці у театрі й кіно, на неакадемічних майданчиках, у розважальній індустрії, з широким застосуванням методів колажу та бриколажу, з використанням мовних засобів естрадно-джазових форм. Спостерігається майже загальна тенденція до поширення позаакадемічних форм інтерпретації класичних творів (яскравий приклад надає скрипалька Ванесса Мей), котрі роблять їх привабливими для найбільш широкої аудиторії, визначають провідний спосіб буття класики у сучасній музичній дійсності.

Одним з найважливіших факторів, що визначають сучасні транскультуральні тенденції розвитку фортепіанного виконавства, є процес глобалізації, з притаманним йому стиранням чітких меж між національними фортепіанними школами Європи та Америки, Європи та Китаю. Саме глобалізація, що створює умови для взаємодії культур Заходу і Сходу, сприяла зміцненню фортепіанного мистецтва як загальносвітової художньо-естетичної практики. Однак, при міцному спиранні на світовий європеїзований досвід, китайські піаністи прагнуть адаптації його на засадах власного національного світовідчуття, з активізацією національної слухової культури. Звертаючись до музичної культури Заходу,

вони багато в чому інтуїтивно опираються на традиційні моделі своєї музичної культури, поволі впливаючи на самі основи європейського фортепіанного мислення та мовлення.

У цілому, можна сказати, що явища транскультурації та трансгресії є показовими для сучасної неklasичної та нелінійної картини світу, у котрій гармонія та хаос набувають однопорядкового значення, так само, як нормативне й ненормативне, свідоме та несвідоме, предметно-дійсне та трансцендентальне, метафізичне. Вони відповідають прагненню людини, у тому числі, музиканту, виконавцю та композитору, протистояти різноманітності та відкритості, незавершеності та безупинності буття, а також її завданню весь час працювати над створенням власної реальності, як реальності творчого вчинку та усвідомленого самовираження.

Тому піанізм, як завершена форма творчої експлікації фортепіанно-виконавської майстерності, потребує не лише здатності сприйняття-відображення, а й спроможності здійснювати *художньо-сміслові враження*, що потребує формалізованої знакової майстерності, але також і артистизму – вміння впливати, викликати почуттєві реакції, змушувати прагнути наслідування, водночас підсилювати в людині індивідуально-особистісне начало і здатність до самоідентифікації. У цьому сенсі фортепіанна семантика дозволяє долати дистанції, психологічні межі між психологічними світами різних особистостей, сама по собі постає транскультураційним феноменом з потужним естетичним впливом. Врешті-решт в осередку фортепіанного семіозису постає «діалог свідомостей» в їх особистісному, але також і узагальнено-культурному вимірах й призначеннях.

Уточнюючи значення понять транскультурації та трансгресії в їх причетності до процесу фортепіанного семіозису, котрий відбувається сьогодні і має певні функціональні відмінності, слід відзначити наступне.

Транскультурація як художньо-естетична тенденція виражає прагнення митців водночас долучитися до нових культурних осередків та діяльнісних форм, включаючи національно-етнічні, не залишаючи остаточно попередніх, таким чином, здійснюючи певну інтеграцію знакових систем та культурних смислів. У тому

числі, художньо-комунікаційні проблеми та освітні завдання можуть вирішеними полі-контекстуальним шляхом, з залученням різних національних мов й соціальних практик. Трансгресивний досвід передбачає засоби конвергенції на різних рівнях, у мистецтві – на рівнях жанрової системи, стильових течій та усталених способів мовотворення.

Переконливим прикладом успішної реалізації тенденцій транскультурації постають життя та творчість піаніста-композитора українсько-американського походження Лео Орнштейна (1893 – 2002), тривалість біографічного шляху якого дозволила йому засвоїти різноманітні враження від академічної та позаакадемічної фортепіанної творчості. До сьогодні твори цього видатного майстра є маловідомим, хоча вони містять показові щодо процесу розвитку фортепіанної мови та діяльнісного синтезу композиторської та виконавської творчості риси. В 1990 році Л. Орнштейн завершив свій останній циклічний твір, Восьму фортепіанну сонату, у якій втілив усі провідні ідеї своєї композиторської поетики, також поєднав усі опорні стильові знаки, якими користувався у створенні власної полімови. Полімова або полілінгвальність – це найбільш показова сторона мислення Л. Орнштейна. Фортепіанна музика Орнштейна охоплює широкий, майже вичерпний щодо фортепіанології ХХ століття, спектр стилів [8].

Задля полістильності творчості Орнштейн формував специфічні мовні фортепіанні засоби, у тому числі фактурно-гармонічні та ладові, суттєво змінюючи текстові засади піаністичної техніки, нарощуючи віртуозний потенціал твору та визначаючи нові взаємини між формою та змістом фортепіанної композиції. Явно накопичувальний та полісинтезуючий характер його фортепіанної творчості, в єдності її композиторської та виконавської сторін, дозволяє йому створювати образи з високою енергією, котрі потребують відповідно потужних засобів виразовості у виконавській сфері.

Поєднуючи різні жанрові форми та стильові напрями, що йдуть від ХХ століття, Орнштейн надав їм нового індивідуально-стилістичного тлумачення, долаючи межі між різними мов-

но-стильовими константами та естетичними позиціями. Вже в ранній період творчості піаніст-композитор розробив власні фортепіанні ідіоми і навіть створив власний словник ключових фортепіанних слів, з яких у більш пізні роки виводив цілі композиції. І мислення, і фактура творів Орнстайна відзначені підвищеною складністю, водночас ясно й логічно організовані. Бурхлива фантазія сполучається в них з високою раціональністю, у тому числі стосовно виконавської техніки, прийомів гри. Більшість з них має конкретне динамічне призначення, як гучніше, так і темпоральне, зокрема це запровадження ефектів «щільності» і «розрідженості», котрі створюють новий тип контрасту, особливість якого полягає в перетворенні просторового засобу організації матеріалу на рельєфну тенденцію часового розгортання композиції, мовби вертикально зібрана, накопичена енергія розряджується у лінійному звуковому потоці.

Полісемантичність фортепіанного тематизму є наслідком розвитку нового музично-тематичного типу фактури, текстової організації, пов'язаної з принципами поліостинатності. Це наводить на думку, що Орнстайн розроблює авторський метод поліфонічного мислення та текстової організації, що виражається не в традиційних прийомах поліфонічного письма, а в особливій симультанності фортепіанного тексту на кожному етапі його розгортання, як варіанту створення контрасту в одночасності, за хронотопічною вертикаллю. Явище полілогу виростає до рівня авторського методу, водночас проникає вглиб фортепіанного письма, передбачає ускладнену деталізацію викладу, котра повинна враховуватися у піаністичній грі.

Дослідження Лі Цзююй виявляє, що в фортепіанних творах Л. Орнстайна виконавські прийоми входять до мовно-мовленнєвої площини і, таким чином, піднімаються до рівня знакових універсалій, набувають здатності виражати провідні семантичні якості музично-творчого процесу, ставати необхідною складовою образного тезаурусу музичного стильового мислення. Сонатні композиції цього видатного майстра виявляють найвищі рівні виконавської віртуозності, як майстерного володіння усіма потужностями інструменту, фортепіано, усіма його технічними

та образними даними. Орнстайн знаходить власний авторський стиль гри – стиль піаністичного мислення, котрий постає компонентом загального фортепіанного стилю, у тому числі як композиторського, пов'язаного з письмовими текстами фортепіанних композицій.

Творчість Л. Орнстайна доводить, що стиль фортепіанної гри має велике значення у розвитку сучасної семіосфери фортепіанної музики, підтверджуючи єдність її композиторської та виконавської сторін (див. про це: [1, с. 164]).

Авторська фортепіанна поетика американського майстра, що успішно здійснює конвергенцію різних історичних та жанрових стильових ознак, своєрідно підсумовує досвід фортепіанної творчості усього ХХ століття, виявляє здатність фортепіанної мови створювати власний ціннісний світ, який постає взірцевим для представників різних національних культур. Зокрема, він може поставати засадничим для тих національних виконавських шкіл, які сформовані пізніше за європейські, шукають переконливі прецеденти фортепіанного мислення та взірці їх апробації, тобто шукають *подвійних канонів форми та змісту*, для того щоб здійснити власні конструктивні наміри.

Вивчення фортепіанної творчості сьогодні, у тому числі як певної художньої традиції, передбачає включення до неї усіх нових взірців мовистилу, і як узагальненого способу мислення та письма, і як ідіостилу.

Можна погодитись з думкою Лі Цзиюй про те, що сьогодні одним з пріоритетних завдань теорії виконавства у фортепіанній галузі є виявлення тих художніх прецедентів глобалізованої європейської фортепіанної традиції, які найбільше зумовлюють її єдність і здатність впливати на різнонаціональний світовий досвід. Фортепіанний семіозис, наділений якостями транскультуральності, здатен утворювати власну художню реальність, що зі свого боку може переміщуватись та долати межу дійсності, входити до життєво-прагматичної свідомості, адже «у віртуальній художній реальності відбуваються найважливіші для становлення свідомості людини події, розігруються ситуації, що надають розуміння, якого не вистачає у поточній дійсності,

виробляються критерії сприйняття не лише художніх образів, а й справжніх життєвих фактів та відносин» [1, с. 165].

Наукова новизна статті може визначатися як спроба здійснення транскультураційного аналізу фортепіанної творчості в умовах сучасного музичного семіозису. Розвиток поняття трансгресії дозволяє відкрити оновлені підходи до піаністичної та композиторської фортепіанної діяльності. Виявляються також транскультураційні риси творчості Л. Орнстайна, котрі визначають його особливий піаністично-композиторський метод, обумовлюють явище стильового та мовного синтезу в його фортепіанній творчості.

Висновки. Транскультураційні тенденції зумовлені ускладненням інформаційно-комунікативного поля культури та її ціннісно-сислової вертикалі; вони проявляються на різних рівнях музично-творчої системи та означають перетинання меж історичного часопростору, різних діяльнісно-інституціональних сфер та їх функціональних комплексів, дійсної та вигаданої, умовної реальності, психологічних світів окремих особистостей, різних систем художньо-виразових прийомів.

Ослаблення ролі спеціалізації як пріоритетної необхідної умови для досягнення високих результатів у музичному мистецтві, співіснування в діяльності однієї творчої особистості різних творчих форм визначає перехідний трансгресивний характер сучасного фортепіанного виконавства.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Лі Цзюй. Європейська фортепіанна традиція як історична та логіко-семантична основа сучасного піанізму. Дис. ...доктора філософії; спец.: 025 - музичне мистецтво. Одеса, 2024. 204 с.
2. 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.
3. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
4. Сюй Бо. Феномен фортепіанного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI веков: дисс.... канд искусств.: 17..00.02. Ростов-на-Дону, 2011. 149 с.
5. Сюй Цинлин. Европейские композиционные технологии и национальный стиль в фортепианной музыке Китая на рубеже XX–

XXI веков. Автореф. ...канд. искусств.: 17.00.02; Нижний Новгород, 2022. 27 с.

6. Фейнберг С. Пианизм как искусство: Изд 2-е, дополн. М.: Музыка, 1969. 599 с.

7. Чеботаренко О. Культурологические аспекты исполнительской формы в музыке: дис. ...канд. искусствоведения: 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.

9. About Leo Ornstein. URL: http://www.poonhill.com/leo_ornstein.html

10. Юе Цюнь. Академічна презумпція та позаакадемічні тенденції композиторської поетики у русі від XX до XXI століття. Дис. ...доктора філософії; спец.: 025 - музичне мистецтво. Одеса, 2024. 209 с.

REFERENCES

1. Li, Jiyu. (2024). European piano tradition as a historical and logical-semantic basis of modern pianism. Diss. ...doctor of philosophy; spec.: 025 - musical art. Odesa [in Ukrainian].

2. 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].

3. Samoilenko, A. (2002). Musicology and methodology of humanities. The problem of dialogue. Odessa: Astroprint [in Russian].

4. Xu, Bo. (2011). The Phenomenon of Piano Performance in China at the Turn of the 20th-21st Centuries: Diss.... Cand. of Arts.: 17.00.02. Rostov-on-Don [in Russian].

5. Xu, Qingling. (2022). European Compositional Technologies and National Style in Piano Music of China at the Turn of the 20th-21st Centuries. Abstract of Cand. of Arts.: 17.00.02; Nizhny Novgorod [in Russian].

6. Feinberg, S. (1969). Pianism as an art: 2nd edition, additional. М.: Музыка [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].

9. About Leo Ornstein. URL: http://www.poonhill.com/leo_ornstein.html [in English].

10. Yue, Qun. (2024). Academic presumption and non-academic tendencies of compositional poetics in the movement from the 20th to the 21st century. Diss. ...doctor of philosophy; spec.: 025 - musical art. Odesa [in Ukrainian].