

культури і мистецтв та Миколаївської філії Київського національного університету культури і мистецтв (керівник Марина Добровольська).

Попри те, що народно-інструментальне мистецтво Миколаївщини досить активно розвивається, наразі існує ряд проблем, в першу чергу репертуарного рівня. І. Кульова, викладач циклової комісії народно-інструментального мистецтва Миколаївського коледжу культури і мистецтв, вказує, що на даний час друкованих нот для народно-інструментальних колективів є надзвичайно мало. На її думку, реальним виходом з даної проблемної ситуації постає «впровадження у практику роботи народно-інструментальних ансамблів аранжувань та опрацювань музичних творів регіональних композиторів» [3, с.130].

Висновки. Отже, в Миколаївському регіоні проходять декілька фестивалів, які розраховані на досить високий виконавський рівень – це «VIVAT GUITARA», метою якого є розвиток гітарного мистецтва, а також більш універсальні, пов'язані з розвитком різних сфер народно-інструментального мистецтва - це всеукраїнський фестиваль-конкурс народно-інструментальної музики «Золота струна» та фестиваль-конкурс виконавців на народних інструментах ім. Г.Манілова. На менш професійну категорію учасників розрахований Всеукраїнський відкритий багатожанровий фестиваль-конкурс мистецтв «Лиманські зорі», де у категорії «Дивограй» приймають участь інструменталісти, а також обласні огляди малих форм ансамблів народних інструментів «Грайте, струни душі», «VOLTA» та ін. Розвиток народно-інструментального мистецтва Півдня України демонструє взаємодію між Одеським та Миколаївським регіонами, що стосується обміну кадрами, створенням спільних проєктів, фестивалів та конкурсів.

УДК 786.2 / 78.01

Список літератури:

1. Гриненко С. М. Композиторський доробок в гітарному мистецтві Півдня України / С.М. Гриненко // Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України XXI століття : 36. Матеріалів міжн. наук.- творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 25-26 квітня 2017 р. - Київ : НАКККіМ, 2017. - С. 57-59.
2. Золота струна. Історія. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://zolotastruna.esy.es/history/>.
3. Кульова І.В. Особливості розвитку колективного народноінструментального виконавства в умовах сучасного культурного процесу / І.В. Кульова // Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Стан та перспективи розвитку культурологічної науки в Україні»: Збірник тез доповідей (І частина). - Миколаїв: ВП «МФ КНУКІМ», 2015. - С.129-131.
4. Михнюк М. І. Майстер-клас як форма обміну передовим педагогічним досвідом / М.І. Михнюк // Професійно-технічна освіта, 2014. - № 2. - С. 49-51.
5. На Миколаївщині підвели підсумки обласного огляду ансамблів народних інструментів "Volta" [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=245348256&cat_id=244904002.
6. Обласний огляд народно-інструментальної музики «Грайте, струни душі» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://ocnt.com.ua/informaciya-pro-oblasnij-oglyad-narodno-instrumentalnoї-muziki-grajte-struni-dushi/>.
7. Смирнова Н. Гитара и музыканты XXI века / Наталия Смирнова // Южная правда. - 2018. - № 4 (23778) [Электронный ресурс]. – Режим доступу: http://www.up.mk.ua/mainpage/show_item/18770.

Revenko Natalia

*Candidate of Art History, Associate Professor,
Associate Professor of the Department of Musical Art,
Nikolaev National University named after V. Sukhomlinsky*

TRANSFORMATION OF THE IMAGE OF THE PIANO IN THE WORKS OF UKRAINIAN COMPOSERS OF THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY

Ревенко Н.В.

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва,
Миколаївський національний університет імені В.О.Сухомлинського*

ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ ФОРТЕПІАНО В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Summary. The article traces and reveals the means of transformation of the image of the piano in the works of Ukrainian composers of the first third of the twentieth century. It is noted that Lysenko's artistic ideas in understanding the image of the instrument have found a further development and embodiment in the work of domestic composers of the named period. It is accentuated on the traditionally romantic vision of the nature of the instrument in piano works by Y. Stepovoy, L. Revutsky, V. Kosenko. It is proved that in the piano miniatures of

L. Revutsky there was a semantic expansion, romanticization and psychologization of the image of the piano. The impressionistic interpretation of the instrument with the extension of the harmonic-timbre palette is traced in the work of M. Kolesa. Emphasis was placed on the enrichment of piano music with an expressive-psychological style with searches in timbre and register spheres on the example of piano works by V. Lyatoshynsky.

Анотація. У статті простежено та виявлено засоби трансформації образу фортепіано в творчості українських композиторів першої третини ХХ століття. Зазначено, що художні ідеї М. Лисенка в розумінні образу інструмента знайшли подальший розвиток і втілення в творчості вітчизняних композиторів названого періоду. Акцентовано на традиційно-романтичному баченні природи інструменту у фортепіанних творах Я. Степового, Л. Ревуцького, В. Косенка. Досліджено, що у фортепіанних мініатюрах Л. Ревуцького відбувалося семантичне розширення, романтизація та психологізація образу фортепіано. Імпресіоністичне трактування інструменту із розширенням гармонійно-тембрової палітри простежено в творчості М. Колеси. Наголошено на збагаченні фортепіанної музики експресивно-психологічним стилем з пошуками у тембрально-регістровій сферах на прикладі фортепіанних творів Б. Лятошинського.

Keywords: creativity of Ukrainian composers, the image of the piano, the sound palette of the instrument.

Ключові слова: творчість українських композиторів, образ фортепіано, звукова палітра інструменту.

Постановка проблеми. Завдяки дослідженням Б. Асаф'єва, М. Друскіна, Л. Гаккеля в науковий обіг музичної науки було введено поняття «образ інструменту». У роботах вищеназваних музикознавців міркування про звукообраз інструменту викладені у взаємозв'язку з процесами оновлення художньо-стильової парадигми, що впливає на формування принципів фактурного формоутворення і уявлень про звукову природу і трактування інструменту.

Образ фортепіано, який увійшов у національну свідомість українських композиторів наприкінці ХІХ століття усталеною моделлю традиційно-романтичного типу мислення, у першій третині ХХ століття починає поступово трансформуватися під впливом нових стильових течій західноєвропейського мистецтва, а також завдяки новим образно-тематичним та жанрово-стильовим рішенням. На жаль, у сучасному вітчизняному мистецтвознавстві ця проблема не достатньо висвітлена. Тому питання виявлення засобів трансформації образу фортепіано в творчості українських композиторів першої третини ХХ століття є сьогодні актуальними.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженню образу фортепіано в світовій фортепіанній культурі присвячено праці Л. Гаккеля [1], А. Малінковської [4], Н. Рябухи [6]. Л. Гаккель на прикладі творчості зарубіжних композиторів показав змінені протягом першої половини ХХ століття уявлення про звукову природу фортепіано, його «звуковий світ», смислові, виразні, зображальні можливості інструменту. Дослідження А. Малінковської присвячено взаємозв'язку «звукового образу» фортепіано з фактурною і фонічною стороною музичної тканини, а також з часовою організацією форми. Мистецтвознавець Н. Рябуха характеризує звуковий образ фортепіано як артефакт культури в історико-стильових проєкціях звукового образу світу (від класико-романтичної до авангардної парадигми звукообразного мислення), аналізуючи твори зарубіжних композиторів та деякі фортепіанні твори вітчизняних митців (Б. Лятошинський, В. Сильвестров).

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Однак, питання стосовно розкриття засобів трансформації образу фортепіано – звукової палітри інструменту, фактури, засобів звукоутворення, методів обробки матеріалу саме в творчості українських композиторів першої третини ХХ століття поки що залишаються не розкритими.

Метою статті є виявлення засобів трансформації образу фортепіано у творчості українських композиторів першої третини ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Українська фортепіанна музика завжди була складовою галуззю національної культури. Епоха М. Лисенка закріпила провідні напрямки вітчизняної фортепіанної культури: яскраву концертність і салонну камерність. М. Лисенко зумів творчо перевтілити й асимілювати романтичні іонаціональні здобутки і створити індивідуальний стиль у фортепіанній музиці з національною виразністю. Хоча фортепіанну музику в романтичному стилі писали й інші українські композитори – попередники і сучасники М. Лисенка, проте тільки в нього український романтичний стиль фортепіанної музики набув найбільш сформованого вигляду. Образ фортепіано в лисенківській спадщині сприймався скоріше як інтимно-лірична сповідь романтика.

На національному ґрунті лисенківське «бачення» інструменту показало з часом дивовижну живучість. Його художні ідеї в розумінні образу інструмента знаходять подальший розвиток і втілення у творчості Я. Степового, Л. Ревуцького, В. Косенка, збагачуючись новим відтінком – ностальгічною тугою.

Ранні фортепіанні опуси Я. Степового зазнали впливу музики М. Лисенка, О. Лядова і раннього О. Скрябіна. Чи не найбільший інтерес викликають прелюди Я. Степового ор.7 № 4, ор.10 № 3, ор. 11 № 2, ор.12 № 1, ор.13, в яких найповніше виявились характерні риси фортепіанної музики українського автора. Кожний твір – це переважно один ліричний настрій, своєрідна замальовка, що тонко передає внутрішній стан людини.

Одним з найвизначніших фортепіанних творів митця є «Прелюд пам'яті Т.Г. Шевченка». Висхідна цілеспрямованість численних інтонаційних злетів з квартовим стрижнем, майже постійний октавно-акордовий з елементами імітаційної поліфонії виклад, емоційна напруженість руху – це ті художні засоби, якими композитор прагне відтворити могутність духовної сили великого Кобзаря. Мелодія-тема прелюда, яка складається з контрастних елементів – емоційно-неврівноваженого і ліричного, пов'язана з народними ліричними піснями. Певна інтонаційна схожість спостерігається між першим елементом теми і мелодією пісні «Ой по горах, по долинах». Характерне розмежування теми (на заспів і приспів), що зберігається у ряді її проведень, дозволяє припустити наявність елемента стилізації пісенної куплетної форми.

У кульмінаційному епізоді п'єси конфліктність досягає трагедійних висот. Здійснений на матеріалі другого елемента короткий і стрімкий секвенційний злет, котрий виростає з найвищої кульмінаційної хвилі розвитку, обертається потужним потоком низхідних акордових фігурацій, побудованих на тому ж матеріалі. Завершення твору звучить патетично і водночас рішуче, ніби уособлюючи бунтарський і нескорений дух безсмертної поезії Т. Шевченка.

З ім'ям Л. Ревуцького пов'язане становлення в українській фортепіанній музиці малого циклу прелюдій. Прелюді ор. 4, ор. 7, ор. 9 по праву посіли почесне місце в фонді української музичної класики, внесли у національну літературу м'яке світло ліричного відображення світу, романтичну імпульсивність емоцій, нестримне поривання драматично-вольового почуття.

У Прелюдії Es-dur ор. 7 розгортання художнього образу пов'язане з поступовим психологічним переінтонуванням ліричного, наспівного за природою вислову у його епічне узагальнення. Вже в експозиційному розділі (форма тричастинна з кодою), який має два періоди, перші два речення у кожному з цих періодів викладають тематичні проведення з регістром, фактурним та гармонічним варіюванням. Третє виражає своєрідний психологічний висновок, що є передумовою подальшого музичного розвитку. Його вузловими моментами стають: розробковий характер підготовки кульмінації (у середньому розділі), фактурна насиченість тематизму та активна участь усіх регістрів у творенні кульмінації в репрізі, вторгнення примхливо-жорсткуватої сили, навіть ворожої до попереднього світу гармонії та краси у новій (по музичному матеріалу) за змістом коді. Таким чином, ліричний образ інструменту у Прелюдії Es-dur ор. 7 під впливом фактурно-регістрових, динамічних, гармонійних змін насичується внутрішньою експресією і драматизмом та набуває епічних рис.

Друга Прелюдія ор. 7 Л. Ревуцького репрезентує один з напрямів української музики,

що пов'язаний зі спробами індивідуальних переломлень принципів творчості О. Скрибіна. Уявлення про зміст п'єси охоплюють широкий діапазон асоціацій: від романтичної бентежності до зображення вітру – одного з найдавніших художніх символів оновлення світу, з яким часто пов'язувалось весняне пробудження. Образ Прелюдії несе весняне оновлення, але не тільки і не стільки в художньому символі вітру, скільки в специфічно-музичному відображенні романтично-схвильованих людських поривань.

Таким чином, у фортепіанних мініатюрах Л. Ревуцького відбувається семантичне розширення, романтизація та психологізація образу інструменту.

Фортепіанна музика М. Колеси становить нечисленну, але чи не найцікавішу частину його творчого доробку. Саме тут найяскравіше проявилися характерні риси його стилю, в якому поєдналися національні традиції з досягненнями професійного музичного мистецтва першої половини ХХ століття.

Аналізуючи фортепіанний доробок композитора можна визначити головну рису його стилістики – конкретну програмно-жанрову ідею. Програмність конкретизує творчий задум, чітко визначає образний зміст, емоційний світ твору. Цей принцип у композитора тісно пов'язаний з народною основою. В значній мірі це зумовлено тим, що тематизм творів М. Колеси завжди має певні жанрові ознаки. Найчастіше композитор створює власні теми в характері й душі народних, не вдаючись до цитування оригінальних народнопісенних зразків. Поширеною формою зв'язку з фольклором є вільне використання окремих його елементів (ладо-інтонаційних, метроритмічних, структурних особливостей).

Композитор у фортепіанній творчості часто звертався до сюїтних циклів, які відзначені варіаційним розвитком тематичного матеріалу, значною поліфонізацією фактури. Все це базується на синтезі імпресіоністичних прийомів письма та гуцульських фольклорних традицій з характерними для них орнаментикою, мелодизмом, ладо-гармонічними особливостями.

Відомо, що більша частина фортепіанних творів М. Колеси для цього інструменту була написана в 30-х роках, після повернення з Праги і знайомства з основними здобутками різних європейських шкіл. Равелівський підхід до імпресіонізму був ближчим для М. Колеси завдяки ясності мислення та душевній рівновазі французького композитора.

У фортепіанній сюїті «Картинки Гуцульщини» (1934р.), що відображає картини Карпат, композитор зумів проникнути в сферу побутових народних жанрів і відобразити своєрідність музичного мислення жителів Гуцульщини через розмаїття метроритміки, гуцульську ладовість і пісенно-танцювальні характерності мелодій.

Вже у першій п'єсі сюїти («Прелюд») темпове позначення *allegretto semplice* та мінорна

тональність a-moll відразу відтворюють атмосферу карпатського гірського пейзажу. Композитор досягає цього колориту варіантним викладом основної теми, в розвитку якої віддзеркалюється діалог сопілки і «троїстих музик». У першому розділі п'єси композитор використовує характерну для гуцульської музики метричну змінність, поступове ускладнення фактурного викладу. В середньому епізоді п'єси з'являються нові інтонаційні звороти, синкопи, поліритмія. Кульмінація представлена чотириголосним звучанням, що досягається поліфонізацією фактури і збагаченням її низькими басовими звуками. Останній розділ «Прелюду» повертає до початкового викладу теми. В кульмінаційних утвореннях кожної частини композитор використовує властивий імпресіонізму прийом – розмитість і змінність гармонічних і структурних елементів.

Наступна п'єса «Контрасти» (d-moll) побудована на протиставленні двох танцювальних тем, які за задумом автора несуть відмінність між вольовими, величними рухами чоловічих танців, зокрема аркана, і плавним «дріботінням» жіночих. У п'єсі переважає гомофонно-гармонічний тип викладу фактури, що все ж збагачується елементами підголоскової поліфонії. Композитор насичує фактуру орнаментикою, хроматизмами і одночасно розширює її обертоновий спектр. Автор дає позначку *rubato*, що наголошує на агогічності та імпровізаційності виконання. Слід відмітити надзвичайно багату в «Контрастах» палітру метроритмічних засобів: впродовж двадцяти двох тактів відбувається тринадцять змін тактового розміру. Завершальні такти п'єси на довгих тонічних органних пунктах з накладенням альтерованих звуків у темпі п'єси на «р» надають можливості вслухатись в красу специфічних імпресіоністичних гармонічних звучностей. Вся звукова тканина твору ніби розчиняється у просторі та останній акорд на *staccato* («sf») знову вносить контраст, ставлячи яскраву, дотепну крапку.

«Колискова» – наступна п'єса сюїти – внаслідок драматизації музичного образу, переростає межі жанру. Наскрізний розвиток, підвищена експресія слововловання динамізують традиційну тричастинну форму. Початок п'єси овіяний легким смутком, наділений прийомами імітаційної поліфонії та характерною для імпресіоністичної стилістики розмитістю гармонічних і структурних утворень, різнобарвною педалізацією. З перших тактів твору відчувається жанровий колорит колискової мелодії, але в оригінальному ладово-гармонічному оточенні (підвищені IV та VII ступені), ускладненні та поліфонізації фактури від двоголосся до чотириголосся. У середній частині можна відчутти прояв наростаючого неспокою завдяки реєстровій розгорненості крайніх голосів, частій зміні гармоній, великому нагнітанні динаміки. Після кульмінаційного злету (тт. 13-15) звучність раптово обривається і тема звучить в октавному викладі

надзвичайно ніжно, обплетена гамоподібними низхідними послідовностями шістнадцяток. Реприза повертає до початкового звучання теми в прозорому фактурному поліфонічному викладі. Завершальні такти п'єси характерні використанням акорду на тональній основі з підвищеними IV та VI ступенями.

«Веснянка» є найбільш сонячною, стрімкою частиною в сюїті. Яскраво виражена скерцозність, розширення фактури надає веснянці насиченості руху, оптимістичного спрямування. Основу мелодичної лінії становить коротка поспівка, яка в процесі розвитку зазнає різноманітних ритмоінтонаційних варіантів. Фінальний п'єсі циклу притаманне також і жорстке зіткнення неакордових звуків з опорними тризвуками, що створює полігармонічний ефект. Останні життєствердуючі такти п'єси на «ff» при проведенні ритмічно та інтонаційно зміненої поспівки приводять до характерного для композиторського письма М. Колеси кадансового звороту з використанням високих IV та VI ступенів.

Отже, фортепіанні твори М. Колеси з фольклорною тематикою являють ознаки того новітнього мислення, за яке композитора у 30-х роках XX століття у Львові називали «наш український модерніст». Образ фортепіано у спадщині українського композитора збагачується поряд з романтичними імпресіоністичними рисами завдяки використанню розмитості і частій змінності гармонічних і структурних елементів, різнобарвної педалізації.

Експресіоністичні та імпресіоністичні тенденції в трактуванні звукового образу фортепіано знайшли втілення у деяких творах Б. Лятошинського, зокрема, у його фортепіанному циклі «Відображення» ор.16, що був створений у 1925 році.

Відомо, що особистість Б. Лятошинського-музиканта формувалася під впливом композиторів російської школи – О. Скрибіна, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, а також творчості зарубіжних композиторів – Р. Вагнера, Р. Штрауса, К. Дебюссі, з гармонією яких майбутній композитор знайомився під час навчання у Р. Глієра. За словами О. Марценіківської, «... в творчості Б. Лятошинського виявлені форми переосмислення романтичних західноєвропейських і загальнослов'янських традицій в становленні полістильового концепту пізньоромантичної (з рисами романтизованого імпресіонізму, символізму та експресіонізму) і неоромантичної (новітній романтизм XX століття) основи» [5, с. 6]. Тобто, стиль Б. Лятошинського визрівав на європейському фундаменті та являв собою результат творчого формування композитора в загальноісторичному художньому контексті різних стилевих тенденцій.

Якщо ранні твори композитора відмічені впливом стилістики пізнього романтизму, то вже в творах 20-х років XX століття можна спостерігати захоплення композитора модерними музичними

течіями, зокрема експресіонізмом та атоналізмом, що виразно позначилося на вокальній ліриці цих років та фортепіанному циклі «Відображення».

Як відзначає вітчизняний музикознавець В. Клин, новаторський характер циклу «Відображення» полягає «... у створенні в національній музичній культурі невідомої раніше місткої системи художньо-виражальних засобів, де набагато глибше відображувався духовний світ людини, переплетіння героїко-драматичних і лірико-психологічних колізій життя» [3, с. 234].

Твір складається з семи частин, що об'єднані програмним задумом. Експресивність героїчного характеру (п'єса № 1), бентежність екстатичного поривання (п'єса № 3), глибока трагедійність відчущань (п'єса № 4), екзистенційні мотиви болісної самотності, усвідомлення крихкості життя (п'єси № 2 і № 5), невпевненості, тривоги (п'єса № 5), хиткість відтінків емоції, що «висковзують», на межі передчуттів (п'єси № 2 і № 5), психологічна витонченість (п'єса № 5), в'їдлива іронія (п'єса № 6), життєствердні сили людини-борця (п'єса № 7) – таке є коло емоційно-образних сфер циклу композитора. Проте узагальнена програмність даної сюїти не зводиться лише до відображення того або іншого об'єкту. Це «відображення» сучасного авторові світу думок та емоцій; взаємопроникнення гомофонної та поліфонічної систем організації музичного матеріалу, що стало однією з провідних тенденцій у розвитку не поліфонічних жанрів ХХ століття; витоків тематизму твору та його опорності на певну традицію; принципів інтонаційно-конструктивної єдності сюїтного циклу.

Деякі дослідники творчості Б. Лятошинського наголошують на впливі скрябінської філософії, що відчутна в драматургії фортепіанного циклу «Відображення», а також впливі скрябінського стилю, що також відчувається на рівні музичної мови: вибагливий мелодичний малюнок сполучає в собі риси інструментальності з декламаційно-мовною виразністю.

На думку Д. Жалейко, у «Відображеннях» тема-теза циклу – це тема-маска, яка символізує «образ» скрябінського стилю. Трансформуючись в кожній п'єсі, вона змінює свою інтонаційну «оболонку» [2, с. 103]. Багатотемність «Відображень» створюється композитором завдяки впливу монотематизму: тема з'являється в різних варіантних модифікаціях, перетворюючись в кожній частині за допомогою нових образних «амплуа».

Риси імпресіонізму, характерні для композиторського почерку Б. Лятошинського, представлені у циклі «Відображення» від «виявлення» фонічних якостей звучання інструменту, тембрики до детальної розробленості фактури і її елементів. Арабеска «мережив» музичної тканини, темброве трактування фортепіанних регістрів, колористичні нашарування

струмуючих співзвуч, що огортають мелодію, примхлива змінність ритміки і крихкість мерехтливих гармоній – всі ці імпресіоністичні «штрихи» музичної мови притаманні п'єсам «Відображень» (№ 2, № 5) Б. Лятошинського.

Висновки і пропозиції. Отже, трансформація образу фортепіано в творчості українських композиторів першої третини ХХ століття відбувалася поступово, в залежності від збагачення образної сфери, національно-жанрових, індивідуально-стильових особливостей, що розвивались в плані еволюції художнього мислення. Зберігаючи свої провідні стильові та жанрові риси, що йшли від творчості М. Лисенка, українська фортепіанна музика першої третини ХХ століття зазнала вагомого впливу романтичного змісту з боку рахманіновської естетики (твори Л. Ревуцького, В. Косенка); у доробку вітчизняних митців можна було відчутти деякі риси творчості О. Скрябіна (окремі прелюдії Л. Ревуцького та фортепіанні твори Я. Степового). Поряд з романтичним баченням «природи» інструменту фортепіанна музика названого періоду почала збагачуватися експресивно-психологічним стилем. У деяких творах Б. Лятошинського знайшли втілення експресіоністичні та імпресіоністичні тенденції з відповідними пошуками у тембрально-регістровій сферах. Перемінність та часта зміна гармоній, розмитість форми, тонка шкала динамічних відтінків, різнобарвна педалізація у фортепіанних творах М. Колеси свідчать про прояв імпресіоністичних рис в трактуванні образу інструменту.

Перспективи подальших досліджень автор вбачає у висвітленні засобів оновлення образу фортепіано у творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

Список літератури:

1. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки. Москва: Советский композитор, 1976. 296 с.
2. Жалейко Д.М. Кітч та його трансформація у творчості Валентина Сильвестрова: дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2016. 205 с.
3. Клин В.Л. Українська радянська фортепіанна музика (1917 – 1977). Київ: Наук. думка, 1980. 313 с.
4. Малинковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование. Москва: Музыка, 1990. 191 с.
5. Марценіківська О.В. Переосмислення романтичних традицій у фортепіанній та камерно-інструментальній творчості Б. Лятошинського: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2011. 19 с.
6. Рябуха Н. Звуковий образ світу: онто-сонологічне дослідження фортепіанного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. Харків: Вид-во Бровін О.В., 2016. 336 с.