

ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ «ВИКОНАВСЬКО-ПЛАСТИЧНІ УМІННЯ»
У НАУКОВОМУ ДИСКУРСІTO THE DEFINITION OF THE CONCEPT OF “PERFORMANCE-PLASTIC
SKILLS” IN THE SCIENTIFIC DISCOURSE

Стаття присвячена проблемі етимології поняття «виконавсько-пластичні уміння» та його проєкції у різних галузях мистецтва. Мета статті – на основі аналізу довідкових та наукових джерел дослідити і визначити поняття «виконавсько-пластичні уміння». Визначено, що теорії виконавського мистецтва і методиці досліджень з даного питання майже немає. Між тим, на сучасному етапі існує підвищений рівень візуалізації і більшу частину інформації особистість отримує саме зором. А розповсюдження відеозаписів виконавців світового рівня як минулого століття так і сучасності, особливо використання «крупного плану» рук і обличчя артиста-виконавця, приваблює увагу до пантомімічного фактору виконавства в цілому. Тому даний аспект виконавства потребує розгляду на науковому рівні. Розгляд наукової літератури свідчить, що феноменологія поняття «пластичність» має не зовсім ясну етимологію. Поняття «пластичність» запозичено зі західноєвропейських мов, але широко трактується у грецькій мові по відношенню до витвору мистецтва. Дане поняття застосовується в різних сферах мистецтва і не тільки (фізіології, біології, психології, медицині). Як ознака якості використовується у галузі хореографії, літературі, скульптурі та музиці. У останній особливо у виконавському мистецтві поняття «пластичність» має полімодальний характер, що виявляється у розповсюдженні поняття на такі аспекти виконавського процесу як рухова й інтонаційно-смілова діяльність та опосередковано – мисленева діяльність на рівні «гнучкого мислення» (гнучке фразування). Окремо визначимо, виконавська пластика це доцільна, смілова організація рухів піаніста. Узагальнюючи визначення феномену «пластичність», поняття «виконавсько-пластичні уміння» у музичній діяльності розглядаємо як гармонійно-узгоджені дії піаніста, що відповідають художньо-смісловому задуму виконавця та реалізуються у інтонаційно-руховому процесі на основі вільного піаністичного апарату й вагової гри, гнучкого мислення і слухового контролю. Виконавсько-пластичні уміння є професійним надбанням і ознакою професійної майстерності особистості. Подальші розробки даної проблематики вимагають заглиблення у сутнісну концепцію цього поняття з визначенням та обґрунтуванням його компонентної структури.

Ключові слова: пластичність, піаністична пластика, інтонація, мислення, виконавсько-пластичні уміння, виконавське мистецтво.

The article is devoted to the problem of the etymology of the concept of “performing and plastic skills” and its projection in various branches of art. The purpose of the article is to investigate and define the concept of “performance-plastic skills” based on the analysis of reference and scientific sources. Defined, that there is almost no theory of performing arts and research methods on this issue. Meanwhile, at the modern stage, there is an increased level of visualization, and most of the information a person receives is by sight. And the distribution of video recordings of world-class performers of both the last century and the present, especially the use of “close-up” of the performer’s hands and face, draws attention to the pantomime factor of performance as a whole. Therefore, this aspect of execution needs consideration at the scientific level.

A review of the scientific literature shows that the phenomenology of the concept of “plasticity” has a not entirely clear etymology. The concept of “plasticity” is borrowed from Western European languages, but is widely interpreted in Greek in relation to a work of art. This concept is used in various fields of art and not only (physiology, biology, psychology, medicine). As a sign of quality, it is used in the field of choreography, literature, sculpture and music. In the latter, especially in the performing arts, the concept of “plasticity” has a polymodal character, which is manifested in the spread of the concept to such aspects of the performance process as motor and intonation-semantic activity and indirectly – mental activity at the level of “flexible thinking” (flexible phrasing). Separately, we will define performance plasticity as an appropriate, meaningful organization of a pianist’s movements. Summarizing the definition of the phenomenon of “plasticity”, we consider the concept of “performing-plastic skills” in musical activity as harmonically coordinated actions of the pianist, which correspond to the artistic and meaningful intention of the performer and are realized in the intonation-motor process based on a free piano apparatus and weight play, flexible thinking and hearing control. Performing and plastic skills are a professional asset and a sign of professional skill of an individual.

Further development of this issue requires delving into the essential concept of this concept with the definition and justification of its component structure.

Key words: plasticity, pianistic plasticity, intonation, thinking, performance-plastic skills, performance art.

УДК 378.5:780.614
DOI <https://doi.org/10.32782/2663-6085/2023/65.2.14>

Лію Лібою,

аспірантка кафедри музичного мистецтва і хореографії
Державного закладу
«Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського»

Грінченко А.М.,

канд. пед. наук,
доцент кафедри музично-інструментальної підготовки
Державного закладу
«Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського»

Постановка проблеми у загальному вигляді.

Протягом останніх років освітній процес в галузі педагогіки перебуває у стані модернізації, що актуалізувало проблему інтегрованого навчання, застосування новітніх технологій, розроблення освітньо-професійних програм та постійне їх удосконалення, оновлення форм і методів підготовки

майбутніх фахівців. Згідно означеному, коректуються вимоги щодо фахової підготовки здобувачів, натомість її суттєвість залишається не змінною, а саме: формування цілісного світогляду та розвиток загальнокультурного рівня здобувачів, професійної майстерності на основі накопичення знань, удосконалення спеціальних навичок, набуття

умінь та досвіду, які поступово і визначають їх професійну майстерність. У зв'язку з цим у науковому дискурсі достатньо часто розглядається проблема формування спеціальних умінь майбутніх фахівців за професійною спрямованістю. І музично-педагогічна галузь не є винятком у даному питанні.

Підготовка майбутніх музикантів пов'язана з виконавською діяльністю і відповідно формуванням технічно-звукових й артикуляційних навичок та умінь (виконавсько-стильових, інтонаційних, інтерпретаційних тощо), а також розвитком музичних і когнітивних здібностей, психологічних якостей здобувачів-музикантів. У процесі навчання майбутні фахівці набувають теоретичні і практичні знання з мистецтвознавства та методики навчання гри на музичному інструменті (фортепіано). Комплексне навчання й індивідуальний підхід на заняттях з фортепіано сприяють формуванню у здобувача професійних якостей та спроможності до викладання гри на музичному інструменті. Проблема полягає в тому, що виконавської рівень володіння інструментом виявляється через інтерпретаційний рівень прочитання музичного твору та його звуковому втіленні. Саме останнє вимагає володіння специфічними вміннями, що дозволяють реалізовувати художньо-виконавський задум на інструменті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

У науковому просторі проблема формування умінь майбутніх фахівців у галузі музичної педагогіки розглядається відповідно специфіці виконавського процесу та діяльності в цілому. Науковці зосереджують увагу на таких уміннях як: поліфонічно-виконавські (Хань Ле), рефлексивні (Мінь Шаовей), артикуляційні (Лу Чен), музично-слухові (А. Грінченко, Н. Збожимська, С. Сливко), інтелектуальні (І. Омелянчук), інтерпретаційні (В. Крицький), музично-слухові уявлення (О. Куцан, С. Чепіга, О.Рябова).

Натомість висвітлення питань щодо розкриття змісту та ролі феномену «пластичність» у мистецтві недостатнє. У дослідженнях українських науковців дана проблематика розглядається у сфері хореографії на рівні синкретизму музики і танцю (О. Настюк); у контексті системи музично-ритмічного виховання (Т. Благова, Г. Ніколаї); як поняття визначення художньої тілесності (Т. Пригода); пластична культура як показник майстерності вчителя-хореографа (Н.терещенко); для визначення синергії мовно-музичної інтонації актора та співака (Ю. Раденко); у феноменологічному визначенні методики виконавської підготовки (О. Бурська); виконавській інтерпретації у фортепіанному мистецтві ХХ столітті (Н. Кашкадамова).

Огляд наукової літератури свідчить, що незважаючи на існуючі дослідження, поняття «виконавсько-пластичні вміння» не має формулювання та обґрунтування у науковому дискурсі, але

проблема з даного питання є актуальною на сьогоднішній день.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Оволодіння музичним інструментом вважається складним і довготривалим процесом, результативність якого залежить від багатьох факторів, а саме: індивідуальних музичних здібностей, когнітивних і психічних особливостей, фізіологічних можливостей тощо. Специфіка даного процесу викликає багато питань в галузі виконавства мистецтвознавства та виконавства. Фортепіанне виконавство охоплює аспекти як внутрішнього так і зовнішнього порядку, питання свідомого, підсвідомого й позасвідомого характеру. Зокрема, у студентів виникають питання стосовно зовнішніх проявів музиканта, таких як жестикуляція та міміка під час гри на інструменті. В теорії виконавського мистецтва і методиці досліджень з даного питання майже немає. Між тим, на сучасному етапі існує підвищений рівень візуалізації і більшу частину інформації особистість отримує саме зором. А розповсюдження відеозаписів виконавців світового рівня як минулого століття так і сучасності, особливо використання «крупного плану» рук і обличчя артиста-виконавця, приваблює увагу до пантомімічного фактору виконавства в цілому. Тому даний аспект виконавства потребує розгляду на науковому рівні.

Мета статті – проаналізувати наукову літературу з метою визначення феномену «пластичності» у мистецькій галузі та «виконавсько-пластичних умінь» як наукового поняття.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У галузі музичного виконавства з поняттям «пластика» ми стикаємося доволі часто і це стосується не тільки піаністичних рухів, але й інтонації, фразування, звуковидобування тощо. Дане поняття не обмежується музичним мистецтвом, аналіз довідкових джерел свідчить, що поняття «пластика» застосовується у різних галузях життєдіяльності людини. Так, існують ґрунтовні наукові дослідження у сферах фізіології та психології вчених Нормана Дойджа, Еріка Кендела, Джеймса Шварца, Томаса Джессела, які розглядають пластичність мозку, його нейронну основу, зв'язок з нервовою системою, та його здатність змінюватися й адаптуватися протягом життя людини.

Як термін сценічного мистецтва «пластика» це «загальна гармонія, естетична виразність, зіграність», а «пластика тіла» - «...вираження внутрішньої свободи..., яка виявляється в здатності розподіляти рухи, досягати м'язової свободи...кожен рух витрачено стільки м'язової енергії, скільки він вимагає [9, с.98]; у творах образотворчого мистецтва – «художня виразність об'ємних форм» [8, с. 52]; у мистецтві скульптури визначається як «естетична виразність, гармонійність рухів тіла і поз»; модифікація даного терміну «пластичний»

і «пластичність» трактується як «гнучкий, виразний», «гармонійна узгодженість руху і поз у танці» [7, с. 220].

Застосування даного поняття у музичному мистецтві не є випадковим. Насамперед, ознаки пластичного спостерігаються у взаємозв'язку музики і руху, а саме хореографії. З огляду на історію ритмопластичних систем, що представляли синтез гімнастичних і танцювальних вправ галузі «мистецтва руху», виокремимо наступні: систему гімнастичних вправ Жоржа Демені, засновану на «провідному значенні ритму та гармонії рухів» і «фізичному відчутті ритмічного напруження та розслаблення м'язів»; систему «сценічної виразності» спрямованої на «виховання емоційної виразності рухів людини» (Франсуа Дельсарт); систему Далькроза – ритмічна гімнастика (ритміка) під музику, яка сприяє розвиненню ритмоторної координації особистості [1, с. 26] та є одним із «ефективних підходів щодо реалізації музично-естетичного виховання на всіх щаблях освіти» [4, с. 369]. Отже, органічний взаємозв'язок музики і руху ґрунтується на фізіологічному та емоційному факторах які забезпечують з одного боку відповідність рухів музиці, з іншого виразне відтворення цих рухів.

В галузі хореографічного мистецтва поняття «пластичність» розглядається у контексті визначення культурного виміру, образного стану. Так високий рівень «єдності внутрішньої і зовнішньої техніки, злагодженість та гармонійність рухів жвавність технічних процесів – здатність миттєво сприймати й відтворювати у фізичних діях певну ситуацію, а також виявляти внутрішнє самопочуття в кожний момент своєї дії» є показником пластичної культури майбутнього вчителя-хореографа [6, с. 150]. На думку Н. Терешенко, Т. Медвідь, характеристиками, що визначають сутність пластичної культури є «сенситивність – чуттєвість до зовнішнього середовища»; чуттєвість – уміння невербально передавати характер емоційно-чуттєвого стану; «усвідомленість – уміння контролювати й управляти своїм станом і функціями тіла»; «естетичність як здібність... наділяти тілесні форми естетичним і культурним змістом» [10, с. 145].

Доцільність рухів та їх художня визначеність особливо актуальна у розкритті хореографічного образу. Як зауважує О. Настюк, «зачатки образної виразності властиві людській пластиці в реальному житті», саме в «пластичних інтонаціях коріняться основи образної природи танцювального мистецтва» [3, с. 152]. Специфіка хореографічного мистецтва вимагає у постановці відповідності рухів характеру і метроритмічній основі музиці, тобто, звуковий образ і пластичні уявлення утворюють, на нашу думку, єдиний пластичний образ.

Проблема пластичного образу існує у таких видах мистецтва як: скульптура, графіка, музика, архітектура, література, танець. Якщо у графіці «організовується особливий руховий простір», в якому «лінією окреслюється предмет, зображуючи його пластичні контури, не претендуючи на позірну об'ємність»; слово «набуває пластичності під час інтонаційного вимовлення»; музика має часовий простір в якому реалізується музичний матеріал на рівні «об'єктивації» та предметної форми у вигляді «конкретної предметної пластичної межі неусвідомленого творчого пориву» [5, с. 83]. На думку дослідниці, функціональною і сутнісною основою пластичного образу є рух з нефіксованою образною характеристикою. «Такий образ інтенсифікує реальність, робить її сприйнятливою і здатною до формоутворення», має естетично-культурну спрямованість та виражає екзистенційну сутність художньої діяльності людини [5, с. 86]. Означене свідчить, що поняття «пластичність» є специфічною ознакою певного виду мистецтв, що визначає його особливість на рівні візуального та слухового сприйняття.

На відміну від інших видів мистецтв, у музичному виконавстві феномен пластичності має багатоаспектний вимір і під час гри на фортепіано виявляється через «пластичний образ» як інтонаційно-виразне вимовлення музичної тканини, піаністичне «виліплення» мелодійних ліній відповідно інтонаційній змістовності і виразності, гнучкість рухового апарату у відтворенні фортепіанної фактури. Окрім цього піаніст візуально сприймає фактуру, яка теж є носієм пластики, оскільки загальний контур утворює рельєфний визирунок у площі нотного тексту (особливо тривалі мелодійні лінії ми спостерігаємо у творах Ф. Шопена). І головне, звучання самого інструменту як результат звуковидобування піаніста, має «звучати» і відтворювати художній образ засобами музичної виразності у єдиному тембрально-звуковому потоці, який «плине» під контролем виконавця.

З точки зору теорії фортепіанної гри усі рухи піаніста можна поділити на декілька груп, а саме, рухи пов'язані зі звуковидобуванням, які спрямовані на вирішення певних тембро-звукових і динамічних завдань; до іншої групи віднесемо рухи смислового характеру, які розкривають індивідуальне ставлення піаніста до музики. Між цими видами рухів існує тісний взаємозв'язок, особливо у питаннях стильової інтерпретації творів. Наприклад, залежно від характеру твору один акорд на fortissimo можна взяти по-різному: «з клавіш» або з великої відстані від клавіатури широким жестом – звуковий ефект буде близьким, але різний образний ефект. А якщо піаніст підкреслить акорд рухами корпусу і голови, то враження ще іншим. Пригадаємо, індивідуальну гру Г. Гульда, виразність виконання кожного голосу у поліфонії, яка

підкреслюється синхронною промовою ротом. А плавність, звучання у Гульда посилюється завдяки гнучким диригентським рухам вільною рукою. Сислове значення рух має і після вилучення звуку як от: важке, зібране або м'яке опущення рук, або енергійним відскоком, або підкидання рук від плеча і відхилення корпусу від інструменту.

Звернемо увагу, що людина під час відвідування концерту отримує враження синтезованого характеру, яке сформувалося під впливом сприйняття жестів, міміки, манери гри, пози індивідуальної манери та стилю музиканта. З історії фортепіанного виконавства відомо, що гру такого видатного і артистичного віртуоза як Ф. Ліста потрібно було не тільки чути, але й бачити. Його жести відзначалися широкою амплітудою емоційного прояву у виконанні: від витончено-виразного, комічного, поетичного, до нестерпного і пристрасного; а рухи були гармонічно пов'язані з грою. На відміну від Ліста, С. Ріхтеру не подобалося коли за ним спостерігали під час гри, оскільки обличчя завжди видавало його внутрішню роботу за інструментом, тому виконавець вважав за краще слухати, а не дивитися на нього. Взагалі, виконавський процес великих митців відзначається емоційною неординарністю, особливим розумінням музичної мови та виразним втіленням її художнього контенту. Отже, зовнішній антураж виконавця-піаніста є проявом внутрішньої: перцептивної, образно-художньої, інтелектуальної, технічно-сислової роботи майстра.

Не зважаючи на несвідоме взаємодоповнення рухів, кожен виконує своє функціональне значення. Як виняток, іноді зустрічається неузгодженість дій між звукотехнічними рухами і пантомімічним проявам піаніста. Тому твори музики Бароко та епохи класицизму потребують стриманих жестів та рухів, а не навпаки. Не можна граючи трагедію, жестикулювати комедію: не можна, граючи К. Дебюссі, жестикулювати Ф. Ліста. Отже, жести, які не пов'язані безпосередньо зі звуковидобуванням, візуально роз'яснюють аудиторії настрій та емоції виконавця і можуть виступати засобом виразності, але у візуальній формі. Жестикуляція та міміка піаніста в інтерпретації музичних творів є тим особливим проявом музиканта, що сприймається як акторське перетворення соліста.

Якщо виконання музики може відбуватися без ефектних жестикуляційних проявів, то процес звуковидобування не існує за межами піаністичних рухів. Ігрові рухи піаніста особливі, з одного боку вони індивідуальні, з іншого, загально-професійні. Організація таких рухів зумовлена втіленням виразності музичного образу, пластикою музичної мови і відповідно фортепіанним туше. Тільки в процесі осмисленої творчої роботи над

музичною фактурою та втілення її на рівні звукового потоку, формується виконавська пластика піаніста як важливе професійне надбання в процесі гри на фортепіано.

У виконавстві поняття «пластика» викладачі-виконавці пов'язують не тільки з рухами, але й інтонацією музичної мови. Інтонування на фортепіано – це «емоційно-сислове виконання музичного твору, яке передбачає передачу його образного змісту та спрямовано на розкриття авторського задуму» [11, с. 140]. У музично-інтонаційній діяльності рухова сфера виконує важливу роль. Так, у відтворенні музичної тканини відбувається «своєрідний опис рухів (стрімких, неспішних, вибухових поступальних тощо)» тобто, рухи піаніста «виліплюють» слуховий образ вказуючи на «певні сислові контексти» та «символічні» елементи [11, с. 156]. Тому, на думку автора, «інтонація жесту, володіючи здатністю доповнювати виразність гри музиканта, дозволяє розглядати виконавські рухи піаніста як частину інтонаційного процесу» [11, с. 158]. Відповідно визначеному, процес звуковидобування піаніста відбувається на основі м'язового відчуття, відчуття вільного апарату, що дозволяє пристосовуватися до інтонаційних змін, гнучко оперувати звуком і динамікою. Кінестетичні відчуття у даному процесі складають психофізіологічний аспект піаністичної свободи піаніста та інтонаційно-пластичних рухів. З точки зору фізіології гри на інструменті, свобода піаністичного апарату ґрунтується на вагових відчуттях, які є частиною пластичного механізму піаніста у пластичному відтворенні художнього образу. Саме «вага» є тією синестетичною характеристикою піаністичної пластики, яка зближує феномен музичної інтонації з кінестетичними уявленнями виконавського апарату

Вважаємо, що створення пластичних рухів, що відповідають художній ідеї твору, підкорюється внутрішній звукотворчій волі музиканта (термин К. Мартинсена), що синтезує у виконавському процесі наявність фізичного і духовного аспектів. Такий баланс надає відчуття гармонії комфорту під час гри. З іншого боку, знаходження виразної пластики руху, що забезпечує свободу піаністичного апарату, підтверджує психологічну розкутість виконавця

Важливою для нашого дослідження є робота О. Бурської щодо з'ясування «сутності почуття виконавської цілісності музики як здатності досягнення її пластичних інтонаційних форм в часопросторі художньої реальності» [2, с. 26]. Вчена стверджує, що «художній смисл, інтонаційна форма музики та відповідна піаністична пластика утворюють цілісність художньої форми [2, с. 29]. Бурська згодна з думкою про доцільність рухів, як основу «звукопровідності» виконавської технології, приведення її у механізм безпосередньої

передачі слухового образу в його акустичний «еквівалент» [2, с. 30].

Зазначені поняття «рухова пластичність», «інтонаційна пластичність» відповідно до піаністичної діяльності музиканта формуються в процесі отримання знань і удосконалення виконавських навичок, тому у дослідженні визначено поняття як «виконавсько-пластичні уміння».

Висновки дослідження і подальші перспективи в цьому напрямку Таким чином, розгляд наукової літератури свідчить, що феноменологія поняття «пластичність» має не зовсім ясну етимологію. Поняття «пластичність» запозичено зі західноєвропейських мов, але широко трактується у грецькій мові по відношенню до витвору мистецтва. Дане поняття застосовується в різних сферах мистецтва і не тільки (фізіології, біології, психології, медицині). Як ознака якості використовується у галузі хореографії, літературі, скульптурі та музиці. У останній особливо у виконавському мистецтві поняття «пластичність» має полімодальний характер, що виявляється у розповсюдженні поняття на такі аспекти виконавського процесу як рухова й інтонаційно-сміслова діяльність та опосередковано – мисленева діяльність на рівні «гнучкого мислення» (гнучке фразування). Окремо визначимо, виконавська пластика це доцільна, смислова організація рухів піаніста. Узагальнюючи визначення феномену «пластичність», поняття «виконавсько-пластичні уміння» у музичній діяльності розглядаємо як гармонійно-узгоджені дії піаніста, що відповідають художньо-смісловому задуму виконавця та реалізуються у інтонаційно-руховому процесі на основі вільного піаністичного апарату й вагової гри, гнучкого мислення і слухового контролю. Виконавсько-пластичні уміння є професійним надбанням і ознакою професійної майстерності особистості.

Подальші розробки даної проблематики вимагають заглиблення у сутнісну концепцію цього

поняття з визначенням та обґрунтуванням його компонентної структури.

БІБЛІОГРАФІЧНИЙ СПИСОК:

1. Благова Т. О. Ритміка у системі неперервної хореографічної освіти: історико-педагогічний аспект. *Освітологічний дискурс*. 2014. № 4 (8). С. 22–33.
2. Бурська О. Виконавське почуття форми в контексті художнього цілого музичного твору (феноменологічні основи методики виконавської підготовки). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. Сер. Педагогіка. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2013. № 4. С. 19–32.
3. Настюк О. Сикретизм музики і танцю в балетній хореографії. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2014. № 8. С. 152–157.
4. Ніколаї Г.Ю. Генеза системи музично-ритмічного виховання Е. Жак-Далькроза та її функціонування в Європі. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2009. № 2. С. 361–372.
5. Пригода Т. Художній дискурс тілесності. *Естетика та філософія мистецтва*. 2016. № 9(334). С. 83–87.
6. Радевич-Винницький Я. Г. Етикет і культура спілкування. Львів: Вежа, 2001. 213 с.
7. Словник іншомовних слів за редакцією члена-кореспондента АН УРСР О. С. Мельничука. Київ, 1974
8. Словник мистецьких термінів: укладачі Г. Сотська, Т. Шмельова. – Херсон: Видавництво «Стар», 2016. С. 52.
9. Словник театрознавчих термінів і понять: укладачі І. Савченко, І. Ліпницька. Київ, 2021. С. 144.
10. Терешенко Н. Медвідь Т. Пластична культура як компонент педагогічної майстерності майбутнього вчителя-хореографа. *Педагогічний альманах*. 2021. № 50. С. 138–147.
11. Чжан Цзяохуа. Інтонування як чинник смислоутворення у фортепіанному виконавстві : дис. ... кандидат мистецтвознавства (доктор філософії): спец. 025 Музичне мистецтво / Сумський держ. пед. у-тет ім. А. С. Макаренка. Суми, 2020. 203 с.