

Денис БОДНАР,

orcid.org/0009-0000-1455-2760

*аспірант кафедри україністики та народно-інструментального мистецтва
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника*

(Івано-Франківськ, Україна),

викладач

Катарської музичної академії

(Доха, Катар) dbodnar@qf.org.qa

ЦИКЛ «ПИСАНКИ» ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА КРІЗЬ ПРИЗМУ «КУЛЬТУРНОЇ ЗУСТРІЧІ» ОКСЦИДЕНТУ ТА ОРІЄНТУ

У статті здійснено спробу увиразнити риси «західного» і «східного» типів мислення у фортепіанному циклі «Писанки» Олександра Козаренка як прикладі відображення «культурної зустрічі» окциденту та орієнту. При проведенні дослідження використано ідеї концепцій діалогічності Олександри Самоїленко та реценційної свідомості Людмили Шаповалової. Відповідно до концепції О. Самоїленко відзначена вагому роль найбільш «глибинного» рівня діалогу, що виявляється у процесі музичного діяння / сприйняття як катарсису, адже він, на нашу думку, ілюструє саму сутність двох типів світобачення – окцидентального та орієнтального. Опрацювання концепції Л. Шаповалової дозволило ствердити, що усі три типи рефлексійної свідомості, у більшій чи меншій мірі, представлені у специфіці музичного мислення в фортепіанному циклі «Писанки» О. Козаренка. Виявлено, що у п'єсах циклу виявляються риси як активної подієвої драматургії, так і рефлексивної, що представляються, відповідно, окцидентальний та орієнтальний типи мислення, а «рефлексивні взаємини» автора із суб'єктом музики реалізуються за прикладом різних моделей, із яких найбільш вагомо представлені «дискретна», що передає рефлексійно-осмислювальну реакцію автора після подієвого розгортання, та «режисерську», котра передбачає постійну «приховану» присутність автора та його певні реакції на музичну подієвість.

Проведене дослідження показало, що фортепіанний цикл «Писанки» Олександра Козаренка є прикладом реалізації «культурної зустрічі» окциденту та орієнту на рівні музичного мислення та відповідних засобів музичної мови. На нашу думку, це є віддзеркаленням споконвічного сприйняття українцями і «західної», і «східної» традицій, що витворило цілісний, унікальний феномен національного світовідчуження, сповненого і напруженої душевної боротьби, і рефлексійного замозаглиблення Сковородинського типу. Реалізацію цього феномену бачимо у філософії у множинних мистецьких творах, в яких «чується» вказаний органічний синтез, тому дослідження специфіки української музичної культури крізь призму окцидентально-орієнтальної зустрічі бачиться перспективним напрямком майбутніх музикознавчих досліджень.

Ключові слова: *українська музика, фортепіанна музика, українська фортепіанна музика, музичне мислення, стиль, жанр, орієнталізм, реценційність.*

Denys BODNAR,

orcid.org/0009-0000-1455-2760

Postgraduate Student at the Ukrainian Music Studies and Folk Instrumental Art Department

Vasyl Stefanyk Prykarpatian National University

(Ivano-Frankivsk, Ukraine),

Lector

Qatar Music Academy

(Doha, Qatar) dbodnar@qf.org.qa

THE CYCLE “PYSANKY” BY OLEXANDR KOZARENKO THROUGH THE PRISM OF THE “CULTURAL ENCOUNTER” OF OCCIDENT AND ORIENTATION

The article attempts to highlight the features of the «Western» and «Eastern» types of thinking in the piano cycle «Pysanky» by Oleksandr Kozarenko as an example of the «cultural encounter» reflection between an occident and an orientation. The research is based on the ideas of the concepts of dialogicity by Oleksandra Samoilenko and receptive consciousness by Liudmyla Shapoval. In accordance with O. Samoilenko's concept, the author notes the significant role of the most «deep» level of dialogue, which manifests itself in the process of musical action/perception as catharsis, because, in our opinion, it illustrates the very essence of two types of worldview – occidental and oriental. Elaboration

of L. Shapovalova's concept allowed us to assert that all three types of reflexive consciousness are, to a greater or lesser extent, represented in the specifics of musical thinking in O. Kozarenko's piano cycle «Pysanky». It has been found that the plays of the cycle reveal the features of both active event drama and reflective drama, which are represented, respectively, by the oxidative and oriental types of thinking, and the «reflective relationship» of the author with the subject of music is realised by the example of various models, the most significant of which are the «discrete2 model, which conveys the author's reflexive and comprehending reaction after the event unfolds, and the «director's» model, which implies the constant «hidden» presence of the author and his or her certain reactions to the musical event.

The study has shown that the piano cycle «Pysanky» by Oleksandr Kozarenko is an example of the implementation of a «cultural meeting» of an occasional event and a reference point at the level of musical thinking and the corresponding means of musical language. In our opinion, this is a reflection of the original perception by Ukrainians of both «Western» and «Eastern» traditions, which created a holistic, unique phenomenon of national worldview, full of both intense spiritual struggle and reflexive freezing of the Skovorodynian type. The realisation of this phenomenon can be seen in philosophy in numerous works of art, in which this organic synthesis is «heard», therefore, the study of the specifics of Ukrainian musical culture through the prism of the occidental-oriental encounter seems to be a promising direction for future musicological research.

Key words: Ukrainian music, piano music, Ukrainian piano music, musical thinking, style, genre, orientalism, receptivity.

Постановка проблеми. Цикл «Писанки» Олександра Козаренка, якому присвячена дана стаття, у музично-інтерпретаційній площині маркує один із унікальних артефактів світової культури, відомих від індоєвропейської доби. Семантика писанки, що отримала чисельні специфічні вияви на наступних історичних етапах, розвивається у контексті двох важливих змістових сфер, перша з яких стосується символіки яйця як одвічного первня життя, друга – виводить на широкі горизонти уявлень і вірувань тієї чи іншої спільноти, сенс яких закодований у зображених лініях і фігурах та загальній палітрі витвору. Не дивлячись на те, що писанка є одним із важливих атрибутів української культури, це явище має спільне індоєвропейське походження та широке розповсюдження також в іранських, тюркських та інших народів. Таким чином, писанка є й символом поєднання оксидентального та орієнтального типів мислення, дослідження чого є надзвичайно актуальним у сучасну добу глобалізації, у тому числі – на матеріалах інтерпретації писанкової символіки в академічному мистецтві, прикладом чого є фортепіанний цикл Олександра Козаренка, якому присвячена дана стаття.

Аналіз досліджень. Проблема, піднята у представленому дослідженні, має змістові «виходи» на ряд наукових ідей, що опрацьовуються в українському музикознавстві. Серед найбільш важливих, з цієї точки зору, бачимо концепції діалогічності О. Самойленко (Самойленко, 2003) та рефлексійності Л. Шаповалової (Шаповалова, 2000: 44–48; 2007), оскільки бачимо їх як «знаки» інтровертного та екстравертного типів мислення.

З концепції діалогічності О. Самойленко важливим для представленого дослідження важливою ідеєю є трактування культури з позицій «ноетичного», коли бахтінські поняття Пам'яті,

Гри, Любові, що є маркерами «психічного життя» людини, її бутті в культурі та, зворотньо, – культури в людині» (2003), стають смисловими інстанціями музичного діалогу. Із описаних дослідницею семи рівнів діалогу, – від мета-історичного та «великого» семантичного діалогу жанрової семантики і стильової символіки до «малого» (жанрового, стилістичного, текстового тощо), до діалогу композиційних форм і прийомів, – і, нарешті музичного діяння (сприйняття) як катарсису, для контексту даної статті важливі різні рівні. Проте, особливу увагу варто звернути на останній, адже саме катарсичність мистецтва є результатом як активного діяння, так і пасивної рефлексії.

Л. Шаповалова у контексті аналізу рефлексійної свідомості обґрунтовує поняття «нової семантики рефлексивного типу» (Шаповалова, 2000: 47), медитативного тематизму, рефлексивної драматургії та ряду ін., а також пропонує диференціацію «... рефлексивних взаємин автора із суб'єктом музики» (Шаповалова, 2007: 154), які можуть мати такі моделі: «дискретна» (що передбачає особистісну реакцію після події, що відбулася, із наступним її осмисленням), «наскрізна» (із домінуючою монологічністю авторського висловлення) та «режисерська» або «прихована» (Шаповалова, 2007).

Експлікуючи проблему «культурної зустрічі» оксиденту та орієнту у царину українського фортепіанного мистецтва, звернулися до досліджень, в яких висвітлюються ті чи інші аспекти творчості О. Козаренка. Насамперед, це монографії О. Коменди «Олександр Козаренко – піаніст, композитор, музикознавець» (Коменда, 2017), Л. Кияновської «Еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.» (Кияновська, 2000), дослідження жанрово-стильових моделей у фортепіанній творчості львівських композиторів XX століття Л. Салдан (Салдан, 2006), трансформації засад живопису

у західноукраїнській фортепіанній музиці ХХ століття Н. Посікіри-Омельчук (Посікіра-Омельчук, 2020), фортепіанної творчості українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України у 1980–1990-х рр. Н. Ревенко (Ревенко, 2004). Це й низка статей, як, наприклад, про ліричний первінь у творчості мистця – С. Павлишин (Павлишин, 1993), про музичний світ Олександра Козаренка як індивідуальний вимір інтонаційного образу світу Ю. Чекана (Чекан, 2014), присвята до сорокаріччя композитора, піаніста і диригента Н. Швець-Савицької (Швець-Савицька, 2005: 360–365) та ін.

Мета статті – увиразнити риси «західного» і «східного» типів мислення у фортепіанному циклі «Писанки» Олександра Козаренка як прикладі відображення «культурної зустрічі» окциденту та орієнту.

Виклад основного матеріалу. Цикл «Писанки» із п'яти п'єс, написаних у 1982–1989 роках, є особливим у творчій долі автора, оскільки створення першої із них знаменує перехід від експериментаторства до «свідомої композиторської роботи» (Коменда, 2017: 20). Водночас, цикл є оригінальним прикладом втілення «культурної зустрічі» окцидентального та орієнтального типів музичного мислення, що обґрунтуємо нижче.

Аналіз наукових джерел показав, що у циклі «Писанки» дослідники вирізняють взаємопроникнення коломийки і джазу (Павлишин, 1993), відсутність «яскраво виражених жанрових властивостей», у результаті чого усі п'єси постають як форми, «згладжені імпровізаційним становленням... фантазійно-бурлескним характером несподіваних образних переключень і модуляцій» (Коменда, 2017: 62), асоціації з іронічно-гротескними образами у фортепіанній творчості ХХ століття (Коменда, 2017), переосмислення характерних гуцульських ритмоінтонаційних, ладових, тембральних та інших моделей, мозаїчність викладу тематизму, поданого крізь призму постмодерного світовідчуття (Посікіра-Омельчук, 2020: 177) та ін. При цьому акцентується імпровізаційність як ознака і народно-інструментального (у даному випадку – гуцульського), і джазового типів музичного мислення (Посікіра-Омельчук, 2020: 177). Усі ці ознаки вказують на основоположну роль у музичному мисленні та мовленні творів окцидентального типу мислення.

Отож, нижче проаналізуємо кожну із п'яти п'єс, вирізняючи ті характерні риси «Писанок», які вважаємо ознаками орієнталізму.

«Писанка» № 1» *Andante*, розпочинається із одноголосного викладу візерункової теми, що

нагадує коломийковий тематизм та ілюструє витончену гуцульську орнаментальність. Водночас, тема викликає аналогії до орнаментальності східних типів – арабесковості, що зображує вишукані рослинні елементи, та моресковості, яка апелює геометричною фігуральністю. Тема звучить у низькому регістрі, викликаючи аналогію до варіацій *basso ostinato*, розпочинаючись із секундових ходів від «С – D – E – D», що символізує «розкручування» лінії із завитка за зразком символу безкінечника чи в аналогії до розташування квіткової серцевинки, і розгортається вгору і донизу у квартовому діапазоні. Прикметно, що донизу ця кварта є чистою, а вгору – збільшеною, або, якщо мислити лінійно, у контексті діатонічної ладовості, то є лідійською квартою, в результаті чого створюється загальний діапазон теми в рамках великої септими. Таке привнесення до змальованих звуками традиційних орнаментів гострої напруженості тритону і великої септими, викладених поза традиційною мажоро-мінорною тональною організацією, на «виході» із неї, як «знаків» сучасного, постмодерного погляду (нагадаємо, саме ці інтервали, а також малу секунду трактує О. Козаренко-музикознавець у праці «Феномен української національної музичної мови» (Козаренко, 2000) як такі, що символізують модерність цієї мови), – саме таке привнесення дає підставити вбачати у викладі теми першої «Коломийки» «режисерський» тип авторської рефлексійності за концепцією Л. Шаповалової (Шаповалова, 2007).

Тема розвивається лінійно, рухаючись у секвентній транспозиції, що нагадує принципи алеторики, – in C, in A, in E, in D, при цьому поступово підвищується звуковисотний рівень та ніби з'являються нові орнаменти на писанці, – в аналогії до такого процесу відбувається нашарування голосів у фортепіанній фактурі, аж до п'яти таких ліній, структурованих у різноакцентну тріольність. У цілому, імітаційний розвиток музичної тканини наближується до фугованого, із використанням *strett*'них проведень теми. У процесі розгортання «Писанки» №1 поступово проявляються наступні її риси. На розвитковому етапі – подієве розгортання, властиве драматургії західноєвропейської музики, сповнене пристрастних почуттів автора, які виникли як реакція на попереднє представлення писанкових символів і сенсів. При цьому з'являються яскраві сонорні ефекти, що творять той паралельний погляд «режисера», який є однією з ознак рефлексійності. На заключному етапі – заспокоєння, що є, водночас, часом для осмислення попередніх емоційних колізій і відповідної подієвості, – відповідно, цей стан,

за концепцією рефлексійності, яку використовуємо у даному дослідженні, можемо протрактувати як «дискретна» рефлексійність.

У «Писанці № 2» *Giocoso*, тема виростає із ямбічного зерна, що складається із висхідного тріольного мотиву та його вершинного завершення, здобутого альтераційно загостреним півтоновим ходом. У результаті, у п'єсі представлено яскраву картинку гуцульської ужитковості завдяки надзвичайно картинному змалюванню писанкових фігур – для цього використовуються засоби гуцульського ладу, розмаїта гармонічна барвова палітра, а також поєднання тонкої рубатності у викладі теми у верхній лінії та quasi токатності, яка ніби «ставить» крапки і проводить лінії у геометричні візерунки, в лінії канонічної імітації. Як зазначає Н. Посікіра-Омельчук, «звуккопис у цій «Писанці», передусім, має графічну природу, закладену вже у початковому імітаційному принципі накладення ліній. Згодом, у токатному фрагменті можемо говорити про елементи точкового (пуантилістичного) рисунку» (Посікіра-Омельчук, 2020: 166–167). Така специфіка музичного мислення, з одного боку, виявляє характерні риси гуцульського мистецтва, а з іншого – викликає аналогії до арабської каліграфічності як феномену світової культури.

Водночас, головною ознакою проникнення орієнтального типу мислення у звучання даної п'єси є постійне відчуття «присутності автора». На нашу думку, ремарка *Giocoso* стосується не тільки атмосфери карпатської весни, змалюваної засобами геометричної символіки та чіткої, подекуди майже пуантилістичної, токатності, а й весело-грайливого ставлення автора до описаної картини, що у контексті даної статті трактуємо як рефлексійний тип «режисера».

«Писанка № 3» *Andante*, написана через три роки від попередніх п'єс, сповнених юнацького експериментаторства, виявляє інший спосіб новаторського підходу до традиції. Композитор звертається до автентичного першоджерела – весільної пісні із записів О. Кольберга «Калинові квіти, / калинові квіти, / кланяються вам діти...». Увага до традиції проявляється й у використанні усталеної європейської тональної системи, жанру вальсу та ін. Водночас, секундовість, якою оформлені вже перший акорд (тонічний септакорд із одночасним звучанням терцієвого і квартового тонів) та початковий виклад теми, подальша багата кластерність і яскраві сонорні ефекти, – усі названі засоби наповнюють вказану традиційну основу «свіжим», модерним мовленням, що у контексті весільної тематики творить тонке неоромантичне світовідчуття.

У подальшому розвитку п'єси епізодично застосоване тонке арабське письмо, в якому Н. Посікіра-Омельчук вбачає «певні ознаки гуцульської сецесійності» (Посікіра-Омельчук, 2020: 178), котра «неначе створює ефект «заквітчаності» фактури» (Посікіра-Омельчук, 2020: 178) – припускаємо, що мова йде про підхід до кульмінації (такти 24–25). Окрему увагу варто звернути на багату мелізматичну, якою також «уквітчана» музична тканина. На нашу думку, вона є одним із яскравих прикладів взаємопроникнення «західної» та «східної» музичної культури на рівні самого музичного мовлення.

Таким чином, третя писанка жанровими засобами елегантного вальсу та лірико-драматичного подієвого розгортання типовий оксидентальний тип мислення. Натомість, осмислення вказаної подієвості у «тихій кодї», де звучить вальсова тема у низькому регістрі, є прикладом роботи рефлексійної свідомості, у даному випадку – «дискретного» типу.

У «Писанці № 4» *Tranquillo*, котра, за вказівкою автора, ґрунтується на весільних інструментальних награваннях села Мишин, представлено багатий і розлогий розвиток такого роду тематизму. Тема, викладена у домінантовому ладу in D з ознаками гуцульського звукоряду, збагачена чисельними мордентами (а подальшому – довгими трелями у кульмінаційних моментах), розвивається у розспіві від верхнього домінантового устою до тонічного, згодом до нижнього варіанту домінантового устою. Уся мініатюра витримана в єдиній настроєвій палітрі, яка яскраво ілюструє імпровізаційність народно-інструментального мистецтва. У всьому мелодико-гармонічному і фактурному багатстві твору «чуються» барви гуцульської писанки, що вирають пишними переборами цимбал.

Якщо «західний» тип мислення пов'язаний, насамперед, із вираженням емоційних станів, а «східний» – із враженням як самим станом, то подієвий розвиток у цій мініатюрі є результатом вказаного вираження емоцій, натомість четверта писанка як ціле є яскравим, колоритним «враженням».

«Писанка» №5 *Ritmico* відтворює типово оксидентальний тип мислення. Твір сповнений нестримної стихійної енергії, що виростає із коломийкового зерна, яке надається до активного розвитку, у тому числі з додаванням джазових музично-мовних елементів. Лише останній звук «F₁» з ремаркою *secco* є алюзією до образу автора, який «усміхається».

Висновки. Ґрунтуючись на концепції О. Самойленко (Самойленко, 2003), слід відзначити

вагому роль найбільш «глибинного» рівня діалогу, що виявляється у процесі музичного діяння / сприйняття як катарсису, адже він, на нашу думку, ілюструє саму сутність двох типів світобачення – оксидентального та орієнтального.

Опрацювання концепції Л. Шаповалової (Шаповалова, 2007), вибрані ідеї якої були задекларовані на початку статті, можна стверджувати, що усі три типи рефлексійної свідомості, у більшій чи меншій мірі, представлені у специфіці музичного мислення в фортепіанному циклі «Писанки» О. Козаренка. Виявлено, що у п'єсах циклу репрезентовані риси як активної подієвої драматургії, так і рефлексивної, що представляються, відповідно, оксидентальний та орієнтальний типи мислення, а «рефлексивні взаємини» автора із суб'єктом музики реалізуються за прикладом різних моделей, із яких найбільш вагомо представлені «дискретна», що передає рефлексійно-осмислювальну реакцію автора після подієвого розгортання, та «режи-

серську», котра передбачає постійну «приховану» присутність автора та його певні реакції на музичну подієвість.

Отож, проведене дослідження показало, що фортепіанний цикл «Писанки» О. Козаренка є прикладом реалізації «культурної зустрічі» оксиденту та орієнту на рівні музичного мислення та відповідних засобів музичної мови. На нашу думку, це є віддзеркаленням споконвічного сприйняття українцями і «західної», і «східної» традицій, що витворило цілісний, унікальний феномен національного світовідчуження, сповненого і напруженої душевної боротьби, і рефлексійного замозаглиблення Сковородинського типу. Реалізацію цього феномену бачимо у філософії у множинних мистецьких творах, в яких «чується» вказаний органічний синтез, тому дослідження специфіки української музичної культури крізь призму оксидентально-орієнтальної зустрічі бачиться перспективним напрямком майбутніх музикознавчих досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кияновська Л. Еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. Тернопіль: Астон, 2000. 339 с.
2. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: НТШ, 2000. 284 с.
3. Коменда О. Олександр Козаренко – піаніст, композитор, музикознавець: монографія. Луцьк: Вежа, 2017. 252 с.
4. Павлишин С. Композитори-лірики. *Музика*. 1993. № 3. С. 3–4.
5. Посікіра-Омельчук Н. Трансформація засад живопису у західноукраїнській фортепіанній музиці XX століття: дис. ... канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2020. 242 с.
6. Ревенко Н. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80–90 роки XX століття): автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.01. Київ, 2004. 20 с.
7. Салдан С. Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівських композиторів XX століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2006. 17 с.
8. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства: автореф. дис. ... док. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2003. 34 с.
9. Чекан Ю. Музичний світ Олександра Козаренка (про індивідуальний вимір інтонаційного образу світу у камерній творчості 90-х років). *Festschrift кафедрі історії музики етносів України та музичної критики НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2014. С. 189–198.
10. Шаповалова Л. Принципи рефлексійної драматургії (на прикладі концертного жанру в творчості В. Бібіка). *Наукові записки Тернопільського педагогічного університету ім. В. Гнатюка: Серія Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2000. № 1 (4). С. 44–48.
11. Шаповалова Л. Рефлексивний художник. Проблеми рефлексії в музичній творчості. Харків: Скорпіон, 2007. 292 с.
12. Швець-Савицька Н. У сорокаліття композитора, п'яніста і музиколога Олександра Козаренка. *Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка*. 2005. Вип. 10. С. 360–365.

REFERENCES

1. Kyianovska, L. (2000). *Evolutsiia halytskoi muzychnoi kultury XIX – XX st.* [The evolution of Galician musical culture in the nineteenth and twentieth centuries]. Ternopil: Aston. 339 s. [in Ukrainian].
2. Kozarenko, O. (2000). *Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy* [The phenomenon of the Ukrainian national musical language]. Lviv: NTSh. 284 s. [in Ukrainian].
3. Komenda, O. (2017). *Oleksandr Kozarenko – pianist, kompozytor, muzykovedets* [Oleksandr Kozarenko – pianist, composer, musicologist]. Lutsk: Vezha. 252 s. [in Ukrainian].
4. Pavlyshyn, S. (1993). *Kompozytory-lyryky* [Composers-lyricists]. *Muzyka*. 1993. № 3. Pp. 3–4. [in Ukraine] [in Ukrainian].
5. Posikira-Omelchuk, N. (2020). *Transformatsiia zasad zhyvopysu u zakhidnoukrainskii fortepiannii muzytsi XX stolittia* [The Transformation of the Foundations of Painting in the Western Ukrainian Piano Music of the Twentieth Century]: *dys. ... kand. mystetstvozn.: spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo»*. Lviv. 242 s. [in Ukrainian].

6. Revenko, N. (2004). *Fortepianna tvorchist ukrainskykh kompozytoriv u konteksti rozvytku muzychnoi kultury Ukrainy (80-90 roky XX stolittia)* [Piano Creativity of Ukrainian Composers in the Context of the Development of the Musical Culture of Ukraine (80–90s of the Twentieth Century)]: *avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn.: 17.00.01*. Kyiv. 20 s. [in Ukrainian].
7. Saldan, S. (2006). *Zhanrovo-stylovi modeli u fortepiannii tvorchosti lvivskykh kompozytoriv XX stolittia* [Genre and Style Models in the Piano Works of Lviv Composers of the Twentieth Century]: *avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn.: spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo»*. Kyiv. 17 s. [in Ukrainian].
8. Samoilenko, O. (2003). *Dialoh yak muzychno-kulturolohichni fenomen: metodolohichni aspekty suchasnoho muzykoznavstva* [Dialogue as a Musical and Cultural Phenomenon: Methodological Aspects of Contemporary Musicology]: *avtoref. dys. ... dok. mystetstvozn.: spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo»*. Kyiv. 34 s. [in Ukrainian].
9. Chekan, Yu. (2014). *Muzychnyi svit Oleksandra Kozarenka (pro indyvidualnyi vymir intonatsiinoho obrazu svitu u kamernii tvorchosti 90-kh rokiv)* [The Musical World of Oleksandr Kozarenko (on the individual dimension of the intonation image of the world in chamber music of the 1990s)]. *Festschrift kafedri istorii muzyky etnosiv Ukrainy ta muzychnoi krytyky NMAU im. P.I. Chaikovskoho*. Kyiv. Pp. 189–198. [in Ukrainian].
10. Shapovalova, L. (2000). *Pryntsyipy refleksii dramaturhii (na prykladi kontsertnoho zhanru v tvorchosti V. Bibika)* [Principles of reflective dramaturgy (on the example of the concert genre in the work of V. Bibik)]. *Naukovi zapysky Ternopil'skoho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatiuka: Seriya Mystetstvoznavstvo*. Ternopil. № 1 (4). Pp. 44–48. [in Ukrainian].
11. Shapovalova, L. (2007). *Refleksyivnyi khudozhnyk. Problemy refleksii v muzychnii tvorchosti* [A Reflective Artist. Problems of Reflection in Musical Creativity]. Kharkiv : Skorpion. 292 s. [in Ukrainian].
12. Shvets-Savytska, N. (2005). *U sorokalittia kompozytora, pianista i muzykologa Oleksandra Kozarenka* [On the Fortieth Anniversary of the Composer, Pianist and Musicologist Oleksandr Kozarenko]. *Naukovi zbirky LDMA im. M. Lysenka*. Vyp. 10. Pp. 360–365. [in Ukrainian].