

Діана САМБОР,

orcid.org/0009-0009-6354-3487

аспірантка творчої аспірантури кафедри спеціального фортепіано

Одеської національної академії музики імені А.В. Нежданової

(Одеса, Україна) sambor.diana@gmail.com

ЕВОЛЮЦІЯ ПЕЙЗАЖНИХ ОБРАЗІВ У ФРАНЦУЗЬКІЙ КЛАВЕСИННІЙ І ФОРТЕПІАННІЙ ТРАДИЦІЇ

Стаття присвячена дослідженню пейзажного образу в еволюції французької клавірної та фортепіанної традиції – від барокових мініатюр Франсуа Куперена до духовно-просторової музики Олів'є Мессіана. Аналіз охоплює широкий історико-стильовий і хронологічний спектр та відображає зміну уявлень про природу в контексті поступового розвитку музичного мислення та образності. У центрі уваги – не лише зміна тематичних акцентів, а й глибинна трансформація художніх стратегій, засобів музичної виразності та принципів інтерпретації, що дозволяє простежити перехід від ранніх символічних форм до складних звукових структур, у яких природа постає як самодостатній художній простір і носій смислу.

Мета дослідження – виявити зміну естетичних уявлень про природу у французькій музиці, простежити, як пейзаж трансформується з декоративного, описового елементу в самостійний носій художнього змісту. Особливу увагу приділено аналізу тембрових, фактурних і просторових параметрів звучання, які упродовж історії поступово еволюціонують від фігуративної алегорії до звукової метафізики, де кожен звук набуває філософської напруги, багатовимірності й виразної глибини.

Методологічною базою виступають культурно-історичний та стилістичний підходи, доповнені елементами інтерпретаційного аналізу, що дозволяє об'єднати контекстуальне осмислення з поглибленим аналізом музичного тексту. Такий підхід дає змогу розглядати музику не лише як результат композиторської техніки та стилю, а як форму філософського, емоційного й навіть духовного відображення світу – як спосіб глибинного художнього бачення й осмислення природи через звук і простір.

У центрі дослідження – творчість композиторів, які в різні історичні періоди формували унікальні звукові ландшафти в межах власної естетичної парадигми: Куперен, Рамо, Дебюссі, Равель і Мессіан. Їхні твори розглядаються як віхи розвитку пейзажного мислення у французькій музиці. Висвітлюється поступовий перехід від алегорично-зображального способу мислення до синестетичного й духовного, в якому пейзаж уже не виконує лише ілюстративну функцію, а постає як автономна форма художнього буття та звуковий простір для вираження метафізичних, естетичних і світоглядних ідей.

Ключові слова: *фортепіанна музика, пейзаж, французький клавесинізм, темброве мислення, звуковий простір, бароко, імпресіонізм, французька клавірна традиція.*

Diana SAMBOR,

orcid.org/0009-0009-6354-3487

Postgraduate student at the Department of Special Piano

The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

(Odesa, Ukraine) sambor.diana@gmail.com

THE EVOLUTION OF LANDSCAPE IMAGERY IN FRENCH HARPSICHORD AND PIANO TRADITION

The article explores the landscape image within the evolution of the French harpsichord and piano tradition – from the Baroque miniatures of François Couperin to the spiritually and spatially oriented music of Olivier Messiaen. The analysis covers a broad historical, stylistic, and chronological spectrum and reflects the transformation of perceptions of nature in the context of the gradual development of musical thinking and imagery. The focus is not only on the shift in thematic accents but also on the profound transformation of artistic strategies, means of musical expression, and interpretative principles. This makes it possible to trace the transition from early symbolic forms to complex sonic structures, in which nature emerges as an autonomous artistic space and a bearer of meaning.

The aim of the study is to identify the evolution of aesthetic perceptions of nature in French music and to trace how the landscape transforms from a decorative, descriptive element into an autonomous bearer of artistic meaning. Particular attention is given to the analysis of timbral, textural, and spatial parameters of sound, which, throughout history, gradually evolve from figurative allegory to sonic metaphysics – a realm where each sound acquires philosophical intensity, multidimensionality, and expressive depth.

The methodological foundation of the study combines cultural-historical and stylistic approaches, supplemented by elements of interpretive analysis, which allows for the integration of contextual understanding with in-depth examination of the musical text. This approach makes it possible to view music not only as the result of compositional technique and stylistic choices, but also as a form of philosophical, emotional, and even spiritual reflection of the world – as a means of deep artistic vision and the comprehension of nature through sound and space.

The focus of the study is on the works of composers who, in different historical periods, shaped unique sonic landscapes within their own aesthetic paradigms: Couperin, Rameau, Debussy, Ravel, and Messiaen. Their compositions are examined as milestones in the development of landscape thinking in French music. The study highlights a gradual transition from an allegorical-representational mode of thought to a synesthetic and spiritual one, in which the landscape no longer serves merely an illustrative function, but emerges as an autonomous artistic form and a sonic space for expressing metaphysical, aesthetic, and philosophical worldviews.

Key words: piano music, landscape, French clavecinism, timbral thinking, sound space, Baroque, Impressionism, French keyboard tradition.

Постановка проблеми. Упродовж історії французької музики образ природи відігравав надзвичайно важливу роль, змінюючи своє естетичне, функціональне й символічне навантаження відповідно до художніх парадигм епохи. Однак пейзаж як елемент музичної образності рідко розглядається в міжстильовій динаміці – від барокової клавесинної мініатюри до імпресіоністичного та постімпресіоністичного фортепіанного мислення. Наявні дослідження здебільшого зосереджені на окремих стилях, школах або творчості індивідуальних композиторів, тоді як еволюція пейзажного образу у звуковому просторі французької клавірної/фортепіанної традиції залишається недостатньо систематизованою.

Особливої актуальності ця тема набуває в контексті сучасного музикознавства, що дедалі більше звертається до міждисциплінарних підходів, зокрема до вивчення музичного пейзажу як метафори мислення, акустичного простору та способу філософського осмислення світу. Водночас потребує уточнення сама термінологічна й методологічна база аналізу звукового пейзажу, з урахуванням жанрової, стилістичної та медіальної специфіки епох.

Аналіз досліджень. Проблема музичного осмислення природи простежується в роботах, присвячених як історичному, так і аналітичному підходам. В. Жаркова окреслює філософське підґрунтя зв'язку музики й природи ще від античності, закладаючи ідею музики як засобу пізнання Всесвіту. На цьому тлі Н. Лисіна та О. Щербак аналізують барокову клавесинну мініатюру (Куперен, Рамо) як форму аристократичної пейзажності, де образ природи виконує символічну та театральну функцію.

Н. Рябуха досліджує трансформацію звукового мислення в імпресіонізмі, підкреслюючи значення тембрового простору у фортепіанній мові Дебюссі. Ці ідеї поглиблює Чжан Сінвень, розкриваючи нерозривну єдність тембру, динаміки та педалі

як основу безперервного звукового середовища. У контексті порівняння Дебюссі й Равеля важливими є спостереження А. Томаса щодо просторового сприйняття, фактури та традиційної спадкоємності французької школи.

Окрема увага присвячена творчості О. Мессіана. О. Демчук розкриває його духовно-естетичну концепцію, де пташиний спів трактується як вияв божественного начала. Н. Стрильчук аналізує кольорово-просторову модель мислення композитора через використання модусів і сакралізацію звуку. У сукупності ці дослідження формують міжстильову картину еволюції пейзажного мислення у французькій фортепіанній традиції – від символу до метафізики.

Мета дослідження. Проаналізувати еволюцію пейзажного образу у французькій клавірній та фортепіанній музиці від бароко до ХХ століття, виявити зміну художніх стратегій у трактуванні природи та простежити, як пейзаж перетворюється з описового елементу на засіб вираження метафізичних смислів.

Виклад основного матеріалу. Французькі композитори в усі історичні епохи сприймали природу не лише як джерело натхнення, а й як дзеркало власного світогляду й внутрішнього досвіду. Вони використовували музику, щоб передати не лише зовнішній вигляд природного середовища, а й його внутрішню сутність, психологічну атмосферу, зміни настрою, світло, повітря, рух.

Цю ідею можна простежити ще у філософському сприйнятті музики в давнину. Цитата з праці В. Жаркової ілюструє уявлення Піфагора про музику як засіб пізнання законів природи:

«Осягнув він високою думкою

У далечі ефіру – богів; усе те, що природа людському

Погляду побачити не дає, побачив він внутрішнім поглядом.

[...]

Першопричин речей, розуміння природи навчав він» (Жаркова, 2023: 41).

Цей уривок розкриває цікаве бачення музики як філософського та духовного інструмента, здатного розкрити таємниці Всесвіту і сприяти духовному вдосконаленню особистості.

Говорячи про пейзажність у французькій музиці, варто звернутися до епохи бароко. Саме в цей період композитори Франції почали активно втілювати образи природи у своїй музиці. Хоча пейзаж ще не набуває автономного програмного статусу, він відіграє важливу роль у створенні емоційного тла, музичної атмосфери та інтерпретації афектів.

Клавесин у цей час посідає провідне місце в камерній музиці Франції. Саме в цей час розвивається жанр клавірної мініатюри, у якій художній пейзаж починає набувати алегоричного, символічного значення. Як зазначає Н. Лисіна: «Музика клавесиністів виникла в аристократичному середовищі і призначалася для нього. Вона гармоніювала з духом аристократичної культури, звідки з'явилась витонченість оформлення тематичного матеріалу і велика кількість орнаментики, – найхарактерніші елементи аристократичного стилю. ... більшість п'єс, маючи поетичні назви, розкриває задум автора» (Лисіна, 2016: 97).

Такі назви як «Пташки щебечуть», «Бджілки» або «Народження лілей» – відразу задають асоціативний простір для сприйняття. Таким чином, пейзаж у клавірній музиці бароко перетворюється на інструмент драматургії й афекту. Кожна мініатюра – це не лише відтворення природи, а художня репрезентація емоційного стану, що викликаний природними явищами.

Це підтверджує аналіз творчості Франсуа Куперена, якого сучасники називали Великим. Він створював не просто клавірні твори, а справжні музичні картини, натхненні природою. Як зазначають автори: «Поетичністю, витонченістю відрізняються його ліричні пейзажі: “Народження лілей”, “Пташки щебечуть”, “Бджілки” – все сповнене світла, дотепної спостережливості, закоханості у природу» (Щербак, Лисіна, 2010: 98).

Таким чином, пейзажність у музиці Куперена – це не лише зображення, а засіб передачі внутрішніх переживань, характерів, настроїв. Кожна мініатюра стає пейзажним оповіданням, де інструмент «говорить» голосом природи.

Жан-Філіп Рамо, один із найвідоміших представників французької клавесинної школи, увійшов в історію музики як реформатор жанру клавесинної мініатюри. У його творчості пейзаж

втрачає лише описову функцію й набуває драматичного виміру – стає частиною розгортання музичної дії.

Рамо створив низку п'єс із характерними назвами: «Курка», «Циклопи», «Дикуни», «Вихори», – у яких природа не лише зображена, а персоніфікована. Наприклад, у «Курці» музикант за допомогою ритмічного повторення та гострої інтонації імітує кудкудакання птаха; у «Циклопах» – передає грізну, глуху силу. Така образність дозволяє говорити про театралізацію звукового пейзажу.

О. Щербак і Н. Лисіна прямо пов'язують стиль Рамо з театральним мистецтвом: «Його клавесинні п'єси народжувалися в театрі, рано чи пізно поверталися до театру і завжди несли на собі відлуння, відблиск театральності...» (Щербак, Лисіна, 2010: 99).

Такий підхід змінює саму функцію жанрової мініатюри: це вже не лише інтер'єрна музика для аристократичного салону, а повноцінний театральний акт, де природа – не тло, а суб'єкт.

Особливу увагу в його стилі слід звернути на фактуру. Як зазначають дослідники: «Фактура творів Рамо відходить від ювелірної витонченості творів Куперена, вона менш клавесинна, а в багатьох випадках випереджає фортепіанну, особливо за діапазоном і динамікою» (Щербак, Лисіна, 2010: 99).

Таким чином, музика Рамо закладає основи імпресіоністичної образності, у якій звукові деталі стають засобами відображення пейзажу як живої, мінливої реальності. Його твори містять зерно нової естетики, яке розквітне лише через півтора століття – у музиці Клода Дебюссі.

Саме традиція поєднання емоційного й образного, що простежується в клавірних мініатюрах Куперена і драматичних образах Рамо, заклала підґрунтя для нового етапу розвитку пейзажності у французькій музиці. Цей напрям прагнув передати враження від природи не буквально, а через відтінки, настрої, зміну світла і простору. У цьому контексті творчість Клода Дебюссі стала визначальною.

Його фортепіанна мініатюра «Віддзеркалення у воді» – яскравий приклад того, як музика може не описувати, а створювати пейзаж. Вода в цьому творі не названа як сюжет, але вона «присутня» на всіх рівнях звучання – у хвильових арпеджіо, світлих акордах, мінливій динаміці.

У докторській дисертації Alexander M. Thomas відзначає: «Його фортепіанні твори значною мірою спираються як на свідоме, так і на підсвідоме просторове сприйняття з боку слухача,

створюючи одну з найвинахідливіших музик, написаних для цього інструменту (розрядка моя)» (Thomas, 2022: 44).

Цей підхід передбачає не лише технічну витонченість композитора, а й активну участь слухача, який сам формує просторову картину, спираючись на слухові враження. Це музика-відчуття, музика-простір – і в цьому її справжня інноваційність.

Особливо важливою є наступна теза дослідника: «“Відображення у воді” – перший з шести творів із циклу “Образи”. Для Дебюссі вода була уособленням руху та світла (розрядка моя)» (Thomas, 2022: 22). Ця коротка, але влучна цитата відкриває глибину естетичного мислення Дебюссі. Вода для нього – це не лише природне явище, а метафора постійного руху, текучості, зміни. У його інтерпретації вона втрачає матеріальність і стає світлом, що переломлюється, звуком, що тече, простором, що дихає. Композитор не зображує об’єкт – він втілює його стан.

У фортепіанній творчості Дебюссі звук втрачає функціональність і набуває майже тілесної присутності. Він більше не є просто матеріалом – натомість розгортається як багатовимірне явище, що живе в часі, дихає в просторі, змінюється в залежності від фактури, регістру, тембру. «Звук як фізичний, психологічний та художній феномен “упредметнюється” через такі просторові якості, як маса, об’єм і щільність. Творчий пошук композитора, спрямований на розкриття “внутрішнього життя” музичного звука, виявився на фонічно-акустичному мікрорівні музичної композиції та композиційному макрорівні. Це зумовило розростання ролі індивідуальних динамічних, тембральних, артикуляційних і просторових якостей звука як “живого музичного організму” (Л. Гаккель), посилення їх смислового навантаження на одиницю музичного часу» (Рябуха, 2017: 244). Таке мислення перетворює фортепіано на динамічну акустичну скульптуру, в якій кожен звук – це подія, стан, енергетичний сплеск.

Тож якщо Куперен пропонував пейзаж як лірико-поетичну мініатюру, а Рамо – як театральну дію, то вже більш ніж через століття Дебюссі створює новий жанр – звукову імпресію: кожен елемент музики – як мазок на полотні, а слухач – глядач, що потрапляє у простір живого, мінливого звуку.

У фортепіанних циклах Дебюссі тембр, динаміка, педаль і дотик зливаються у безперервний звуковий простір, де будь-який різкий контраст руйнує саму тканину музики. Саме на цю нероз-

ривну цілісність наголошує дослідниця Чжан Сінвень: «Надзвичайно важливим у фортепіанному звукопросторі Дебюссі є сам звук, який у грі на фортепіано розглядається в комплексі туше, педальовання, динаміки... При цьому в інтерпретації та сприйнятті звукопростору музики Дебюссі важливого значення набуває цілісність, єдність даного простору, позбавленого різних контрастів...» (Сінвень, 2023: 317). Таким чином, у Дебюссі формується нова естетика звучання – безперервна, дихаюча, вільна від контурів, де слухання перетворюється на споглядання.

У тій-же статті авторка підкреслює, що найтонші нюанси фактури й педалі «відкривають виконавцеві нескінченні обрії звукотворення» (Сінвень, 2023: 306). Саме тому в дебюссістських пейзажах ми чуємо плавну мерехтливу поверхню, де жоден штрих не можна відокремити без втрати цілісності звучання.

Після дебюссістської «дзеркальної» стихії логічним продовженням став інший водний образ – «Гра води» Моріса Равеля. Сам композитор у підзаголовку послався на «Водограї у Віллі д’Есте» Ференца Ліста, і саме цю «родинну» лінію детально простежує Alexander M. Thomas: «Твір “Водограї у Віллі д’Есте” слугував джерелом натхнення для Равеля у створенні його однойменного твору “Гра води” (розрядка моя)» (Thomas 2022: 25).

Тут вода набуває зовсім іншого характеру. Якщо у Дебюссі головний ефект досягається безшовною педальною «вуаллю» та плавними хвиловими арпеджіо, то у Равеля: арпеджіо перетворюються на іскристі пасажі у крайніх регістрах; квартові глісандо й глибока педаль розбризкують звук, а нона- та ундеціма-акорди надають фактурі мерехтливої іскристості.

Саме тому Thomas наголошує, що джерелом подібної віртуозної фактури є передусім лістовський жест і французька клавесинна традиція, а не «гармонічна хімія» Дебюссі: «... музика Моріса Равеля... більше відображає композиційний вплив Ліста та французьких клавесиністів, ніж так звану “гармонійну хімію” Дебюссі (розрядка моя)» (Thomas 2022: 35).

У «Човні в океані» багатошаровими хвиловими пасажами створює відчуття плавного гойдання всього звукового простору, тоді як «Сумні птахи» через дисонансні кластери й вільне *rubato* передає нервову тремтіння крил у застиглому повітрі. Так Равель перетворює дебюссістський «суцільний простір» на кінетичну феєрію, у якій слухач відчуває вже не лише мерехтіння, а й реальний рух води та світла.

У французькому імпресіонізмі вода звучить по-різному. Клод Дебюссі змальовує її тихою й мерехтливою: у п'єсі «Віддзеркалення у воді» плавні арпеджіо й легка педаль створюють акварельну гладінь, де світло ледь тремтить. Слухач поринає у цю прозору поверхню й відчуває спокійне дихання простору.

Моріс Равель показує воду як живу стихію: у «Грі води» та «Човні в океані» швидкі пасажі спалахують бризками, квартові гілсандо розсипають дзвінки краплі, а сміливі дисонанси додають яскравого блиску. Тут вода – це рух і енергія. Таким чином, хоча обидва композитори звертаються до одного природного образу, вони досягають протилежних емоційних і слухових ефектів.

Після мерехтливо-споглядальної глadi Дебюссі й іскристо-динамічних бризок Равеля французька фортепіанна традиція робить іще один поворот: Олів'є Мессіан перетворює стихію світла на сакральний промінь, що пронизує саму гармонію. Його музика – це не опис природи, а її метафізичне одкровення.

Мессіан вибудовує звук із «модусів з обмеженою транспозицією» – симетричних послідовностей, які, немов кристали, зберігають форму, але змінюють колір залежно від висотної площини. «Кожна грань кристалу має можливість тричі змінити своє забарвлення залежно від того, як падає світло», – зазначає композитор (Стрильчук, 2019: 91). Ці слова Мессіана, хоча й сказані про оркестрову палітру, напрочуд точно передають і характер його фортепіанної гармонії. Таким чином, звук у його музиці поводить як вітраж собору: він ловить і заломлює світло, наповнюючи простір багатобарв'ям, де колір, тембр і віра зливаються в єдиний сакральний пейзаж.

Особливе місце в його музичному світобаченні займає образ птахів. Пташиний спів для Мессіана – не просто акустичне явище, а первинна, божественна форма музики. «At times of discouragement when I realize all the absurdity of my existence especially clearly, when sounds of any music seem to me sorrowful I remember a true face of music, forgotten in the forests, fields, mountains or on the sea coast – singing of birds. This is exactly what music lies in to me» (Демчук, 2015: 267). Цей образ – не метафора, а реальна музична мова: композитор записував спів понад 80 видів птахів і відтворював їхні голоси з орнітологічною точністю у фортепіанній та оркестровій фактурі.

Цикл «Каталог птахів» став вершиною цієї практики: кожна з 13 п'єс присвячена окремому

виду птаха та пейзажу його природного середовища. У «Пробудженні птахів» пташиний спів постає як світанкова симфонія життя, а в «Екзотичних птахів» – як космічна орнітологія, що охоплює птахів з Індії, Китаю, Японії, Мексики, Бразилії, Південної Африки та інших екзотичних регіонів.

У музиці Мессіана птахи – це не просто натуралістичні голоси природи, а духовні істоти, що несуть у собі первозвук творення. Їхній спів у фортепіанному просторі не є декоративним – він структурний, сакральний, він формує саму тканину часу й простору твору. Кожен птах промовляє з унікального регістру, в особливому ритмі, у власному світлі. Ці голоси злітають і тремтять у повітрі, ніби молитовні формули – короткі спалахи життя, вловлені на межі між світом видимим і невидимим. У фортепіано вони втілюються як багат шарові пласти: від вібруючих верхніх криків до густого простору землі – каміння, тіней, кущів. І в цій складній акустичній екосистемі птах стає символом божественної свободи, носієм неземної музики, яка пригадує людині про її небесне походження.

У фортепіанних циклах Мессіана час не функціонує як лінійна послідовність подій, а як сакральне, майже містичне явище. Пташиний спів у його творах розгортається поза логікою розвитку, поза кульмінаціями, подібно до природного звучання світанку – як вічна присутність. У такому контексті «перебіг часу зупиняється, що призводить до сприйняття музики як позачасової, як втіленої у Вічності» (Стрильчук, 2019: 95).

У «Каталозі птахів» співи не підкоряються драматургічній логіці – вони з'являються й зникають спонтанно, як живі істоти. Мессіан не розповідає історію, а створює простір, у якому птах – це присутність, а звук – це слід божественної миті.

Еволюція пейзажного образу у французькій клавирній і фортепіанній традиції – це шлях від галантної декоративності до філософсько-духовного одкровення. У творах Куперена й Рамо природа постає як театралізований настрій або алегорія, у Дебюссі – як безформна й світла стихія в русі, у Равеля – як енергія й фактурна динаміка. У творчості ж Олів'є Мессіана пейзаж і звук зливаються в сакральний простір, де музика не зображає, а присутня; не розповідає, а звучить як вища істина.

Таким чином, пейзаж у французькій фортепіанній музиці стає не лише засобом вираження, а способом мислення – звуковою формою внутрішнього світу, відчуття часу, світла, буття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Демчук О. До питання картини світу як парадигми творчості О. Мессіана. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Вип. 35, Львів, 2015. С. 259-267.
2. Жаркова В. Історія західної музики. *Homo Musicus* від античності до бароко: навчальний посібник для студентів усіх спеціалізацій музичних закладів вищої освіти III–IV рівнів акредитації. Київ, 2023. 548 с.
3. Лисіна Н. Розквіт французької клавірної школи. Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти. Вип. 21. Київ, 2016. С. 97-104.
4. Рябуха Н. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід. Дисертація. Харків, 2017. 456 с.
5. Сіньвень Ч. Новий звуковий простір музики К. Дебюсі: фортепіанно-виконавський аспект. Музичне мистецтво і культура. Вип. 37. Одеса, 2023. С. 306-318.
6. Стрильчук О. Композиторська поетика Олів'є Мессіана у світлі концептологічного підходу. Дисертація. Одеса, 2019. 204 с.
7. Щербак О., Лисіна Н. Еволюція клавірного мистецтва XVII – XVIII ст. у творчості французьких клавесиністів. Наукові часописи університету. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти. Вип. 9. Київ, 2010. С. 95-101.
8. Thomas A. M. Spatialization in the Piano Works of Claude Debussy. Dissertation. Boston, 2022. 173 p.

REFERENCES

1. Demchuk O. (2015) Do pytannia kartyny svitu yak paradyhmy tvorchosti O. Messiana. [On the Concept of World-view as a Paradigm in the Creative Work of O. Messiaen] Naukovi zbirkky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka. Vyp. 35, Lviv. 259-267. [in Ukrainian]
2. Zharkova V. (2023) Istoriia zakhidnoi muzyky. Homo Musicus vid antychnosti do baroko. [History of Western music. Homo Musicus from Antiquity to Baroque] Navchalnyi posibnyk dlia studentiv usikh spetsializatsii muzychnykh zakladiv vyshchoi osvity III–IV rivniv akredytatsii. – A study guide for students of all specializations of music institutions of higher education of III-IV levels of accreditation. Kyiv. 548. [in Ukrainian].
3. Lysina N. (2016) Rozkvit frantsuzkoi klavirnoi shkoly. [The rise of the French piano school] Naukovyi chasopys Ukrainskoho derzhavnoho universytetu imeni Mykhaila Drahomanova. Seriiia 14: Teoriiia i metodyka mystetskoï osvity. Vyp. 21. Kyiv. 97-104. [in Ukrainian].
4. Riabukha N. (2017) Transformatsiia zvukovoho obrazu svitu v fortepiannii kulturi: onto-sonolohichni pidkhid. [Transformation of the sound image of the world in piano culture: an onto-sonological approach] Dysertatsiia. Kharkiv. 456. [in Ukrainian].
5. Sinven Ch. (2023) Novyi zvukovy prostrir muzyky K. Debiusi: fortepianno-vykonavskiy aspekt. [The new sound space of the music of C. Debussy: piano-performance aspect] Muzychne mystetstvo i kultura. Vyp. 37. Odesa. 306-318. [in Ukrainian].
6. Strylchuk O. (2019) Kompozytorska poetyka Olivier Messiana u svitli kontseptolohichnoho pidkhodu. [Olivier Messiaen's compositional poetics in the light of a conceptual approach] Dysertatsiia. Odesa. 204. [in Ukrainian].
7. Shcherbak O., Lysina N. (2010) Evoliutsiia klavirnogo mystetstva XVII – XVIII st. u tvorchosti frantsuzkykh klavesynistiv. [The evolution of piano art in the 17th – 18th centuries in the work of French harpsichordists] Naukovi chasopysy universytetu. Seriiia 14: Teoriiia i metodyka mystetskoï osvity. Vyp. 9. Kyiv. 95-101. [in Ukrainian].
8. Thomas A. M. (2022) Spatialization in the Piano Works of Claude Debussy. Dissertation. Boston. 173.