

УДК 78.01/.071.1+781.9

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-17>**Лі Цзюань**

ORCID: 0009-0000-9512-8047

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
music_ggx@sina.com

ФОРТЕПІАННО-ВИКОНАВСЬКЕ ІНТОНУВАННЯ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО МОВЛЕННЯ

Мета статті – визначити специфічні риси та найбільш суттєві характеристики фортепіанного інтонування у контексті виконавської форми та як комплексу інтерпретативних засобів. **Методологія** роботи зумовлюється поглибленим герменевтично-інтерпретологічним підходом та музично-лінгвістичними оцінками, Пропонується розвиток музичного мовознавства на засадах теорії музичної інтерпретації, що активізує типологічний напрям теорії фортепіанного виконавства. Поглиблюються музично-семіологічні тенденції щодо вивчення природи жанру, тексту, твору та композиції в музиці. **Наукова новизна** даної статті полягає у визначенні актуальних критеріїв типологізації фортепіанного інтонування, які разом дозволяють репрезентувати феномен музичного мовлення. У зв'язку з цим оновлюється поняття виконавської майстерності, виокремлюються та по-новому групуються її компоненти: професійно-теоретичний, технологічний, комунікативний, естетичний, психофізіологічний та особистісно-характерологічний. В новій виконавській якості представлені жанровий та стильовий компоненти, котрі у взаємодії визначають прецедентну основу музичної творчості. **Висновки.** Фортепіанне інтонування є різновидом музично-виконавського мовлення, має спільні риси з усією сферою музичного виконавства з точки зору способів формування вищої музичної майстерності, дозволяє поглиблювати уявлення про специфічну природу музично-виконавської інтерпретації, музичного твору та композиції, музичну семантику – знаково-сміслову своєрідність музичної творчості. Визначення типологічних рис фортепіанного інтонування сприяє вивченню багатокомпонентності музичного діяння, відкриває шлях до систематичного виявлення естетичних якостей музичного звучання, у тому числі – до специфікації естетичного переживання у сфері фортепіанної творчості.

Ключові слова: фортепіанне інтонування, музичне мовлення, вища музична майстерність, музичнотворчі компоненти, фортепіанно-виконавська інтерпретація, музичний твір, виконавська типологія фортепіанної творчості.

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

Piano-performance intonation in the context of modern musical speech

The purpose of the article is to determine the specific features and the most significant characteristics of piano intonation in the context of performance form and as a complex of interpretative means. The methodology of the work is determined by an in-depth hermeneutic-interpretological approach and musical-linguistic assessments. The development of musical linguistics is proposed on the basis of the theory of musical interpretation, which activates the typological direction of the theory of piano performance. Musical-semiological trends in the study of the nature of genre, text, work and composition in music are deepened. The scientific novelty of this article lies in determining the current criteria for typology of piano intonation, which together allow us to represent the phenomenon of musical speech. In this regard, the concept of performing skills is updated, its components are distinguished and grouped in a new way: professional-theoretical, technological, communicative, aesthetic, psychophysiological and personal-characterological. The new performing quality presents genre and style components, which in interaction determine the precedent basis of musical creativity. Conclusions. Piano intonation is a type of musical-performing speech, has common features with the entire sphere of musical performance from the point of view of the methods of forming higher musical skills, allows us to deepen the understanding of the specific nature of musical-performing interpretation, musical work and composition, musical semantics - the sign-semantic originality of musical creativity. The definition of typological features of piano intonation contributes to the study of the multicomponent nature of musical action, opens the way to the systematic identification of aesthetic qualities of musical sound, including the specification of aesthetic experience in the field of piano creativity.

Key words: *piano intonation, musical speech, higher musical skill, music-making components, piano-performing interpretation, musical work, performing typology of piano creativity.*

Актуальність постановки теми та вибору головного предмету статті зумовлюється тим, що явище фортепіанної інтерпретації потребує особливих інструментів аналізу, відповідних до природи виконавської творчості, насамперед до її процесуальності та дієвості, до тих різнобічних зусиль, які необхідні для формування виконавсько-образної концепції. Виконавську інтерпретацію іноді вважають підлеглим вторинним явищем, відмовляючи їй у власній творчій активності, однак визнаючи, що поняття інтерпретації передбачає індивідуалізоване розуміння, своєрідність артистичного трактування, пошук унікальності не лише в авторському задумі, а й у способах його

виконавського усвідомлення-відтворення [3; 6; 7-8; 10]. Саме стосовно фортепіанної інтерпретації А. Малинковська пропонує поняття *виконавського інтонування*, під яким розуміє осмислено-виразну, спрямовану на слухачське сприйняття реалізацію музики як виявлення відносин між елементами музичної форми на всіх рівнях її системної організації за допомоги конкретного інструментального комплексу (див. про це: [11, с. 150]). Дане поняття, фортепіанне інтонування, потребує подальшої теоретичної розробки та аналітичного підтвердження, особливо тому, що воно виражає сутність музичного мовлення, котре завжди є виконавським актом, також завжди є інтерпретативно-інтенціональним актом висловлюючи глибинний смисловий зміст музичного образу.

Мета роботи – визначити специфічні риси та найбільш суттєві характеристики фортепіанного інтонування у контексті виконавської форми та як комплексу інтерпретативних засобів.

Виклад основного матеріалу. Інтерпретативний акт, як здійснене та експліковане розуміння, визнається вищим ступенем виконавської творчості, найбільш специфічним саме для неї [2; 5; 9]. Композитор та виконавець рівною мірою впливають на появу музичного твору, але лише виконавець здатен презентувати його динамічну часову природу, здійснити текст у звучанні, актуалізувати, тобто його роль постає вирішальною, у тому числі з точки зору осмислення-інтерпретації. І композитор, і виконавець-інтерпретатор зацікавленні у створенні художнього тексту як носія естетичних цінностей. Але якщо композитор створює «застиглий» текст, то інтерпретатор у процесі виконавського інтонування його «оживляє» і демонструє у часопросторі.

Усвідомлюючи широту використання поняття інтерпретації, Н. Жукова виокремлює такі три основні її види, як *побутова, наукова, художня*. Авторка вважає, що «поняття інтерпретації у повсякденній практиці співпадає з терміном “тлумачення”». Тлумачення і пояснення – майже синоніми, але, на відміну від пояснення, тлумачення включає в себе завжди деякий елемент гіпотетичності. Можна сказати, що тлумачення – гіпотетичне пояснення, воно дає один варіант із множини допусти-

мих пояснень. Інтерпретація такого роду може укладатися в побудові різних моделей, відносно яких потім потрібно вирішувати, яка з них ближче до істини і краще відповідає сукупності експериментів» [5, с. 15]. Виникає припущення, що композиторська інтерпретація ближча до гіпотетичного тлумачення, тоді як виконавська – є поясненням та проясненням у звучанні, зробленим вибором, котрий дійсно претендує на довершеність, абсолютність – незворотність, і саме це обумовлює його власну цінність.

Зіставлення стильових та мовно-стилістичних інгредієнтів музичного тексту використовується багатьма дослідниками фортепіанно-виконавської творчості. Також у музикознавці доводять залежність технічних прийомів, які використовує певний виконавець, від його художньо-стильових інтересів. Специфічні засоби виконавської виразності, такі як (за К. Мартінсенем) звуковисотна воля та звукотемброва воля (колеристичні прийоми виконання, туше), ритмоволя, воля до форми (виконавське структурування), формуюча воля і «лінійволя» (фактурне і поліфонічне мислення виконавця), виявляють принципове значення особистої мотиваційної сфери свідомості виконавця (див. про це: [11]), його здатність до керування не лише процесом звуковидобування, а й процесом власного мислення та творчої дії.

Класичними або взірцевими рисами виконавської інтерпретації постають перевага інтелектуальної концепційності над безпосереднім емоційним переживанням, а в сфері художньої форми – тяжіння до пропорційності, гармонійності і симетрії. Музичний твір може позначатися і як виконавський, коли він народжений у процесі інтонування, історично і соціально зумовлений, зафіксований у матеріалізованій звуковій структурі, є композиційно і художньо цілісним продуктом, що втілює індивідуальний спосіб художнього осмислення світу. Зміст такого музичного твору розкривається лише у процесі активної художньої комунікації, учасниками якого виступає тріада композитор – виконавець – слухач, з центральною позицією виконавця. Звідси випливає, що аналіз музичного твору обов'язково повинен включати результати виконавської діяльності, виявляти як

свідомі, так і підсвідомі процеси, що раціонально або інтуїтивно супроводжують діяльність інтерпретатора.

Поняття музичного твору як предмету виконавської інтерпретації передбачає дефініцію музичного мовлення, усного авторського висловлення в музиці та засобами музики, з урахуванням комунікативного контексту та історичних передумов існування музичного твору. О. Потоцька пропонує розуміти під музичним твором історично і соціально зумовлений, народжений у процесі інтонування та зафіксований композиційно і художньо цілісний продукт художньої діяльності, що втілює індивідуальний спосіб художнього осмислення світу, причому не лише композитором, а, насамперед, виконавцем. Виконавське усвідомлення художнього змісту музики дозволяє підійти до оригінальної інтерпретації музичного тексту, не порушуючи вірності таким властивостям музичного змісту, як авербальність і позапонятійність знакової структури [11].

Жива мовленнєва природа виконавського інтонування особливо виразна в інтерпретації музичних творів доби бароко. Музичний стиль бароко виник на перетині двох епохальних музично-стильових епох – поліфонічної і гомофонно-гармонічної. Саме тому фактура барокової музики демонструє унікальний синтез поліфонічного і гомофонного способів інтонування, а також низку принципів, що зумовлюють пріоритетність плинно-горизонтального або диференційовано-вертикального спрямування музичної тканини барокових творів; у XVII столітті не існувало нездоланної межі між сферами дії поліфонії і гомофонії. «Класична фуга», складаючись (хоча і не досягаючи зрілості) поступово у попередників Й. Баха, безсумнівно, втілює і досягнення, пов'язані з досвідом гомофонного мислення. А танцювальна сюїта піддається поліфонічній «стилізації». Тому в інтерпретації музики бароко (незалежно від її жанрового походження – вокального чи інструментального), сучасний виконавець повинен бути добре обізнаним з закономірностями музичного мовлення, що формуються на засадах вербальної риторичної системи з її фігурами та способами афектного інтонування.

Висловлене зауваження актуалізується ще й тим чинником, що у зазначений культурно-історичний період показником рівня майстерності музичного майстра була не стільки тематична винахідливість, скільки вміння оперувати музичним матеріалом. Ці звукотворчі операції відповідали процесу композиційного мислення, також структурній логіці композиції, в якій втілювалась морально-етична позиція автора, узгоджена з «духом часу» [11]. Тематизм барокової музики був у значній мірі об'єктивованим, таким, що не передбачає широкої різноваріантності виконавської інтерпретації. Його важливою якістю була саме *типологізація*, тому виконавська інтерпретація повинна була базуватись на принципі дотримання змістових канонів.

Досліджуючи особливості розвитку музичного виконавства, Н. Жайворонок відзначила особливу важливість доби бароко як періоду «граючих творців». Розвиток інструментального виконавства, вихід на перший план скрипки і фортепіано як сольних і ансамблевих інструментів, удосконалення мистецтва співу бельканто, формування «класичного» складу симфонічного оркестру, становлення національних виконавських шкіл відбуваються паралельно з формуванням авторського музичного твору. Композитор і виконавець найчастіше поєднуються в одній особистості. «Так, у різних європейських країнах з'являються видатні виконавці-віртуози: в Італії – засновники скрипкової школи А. Кореллі, Дж. Тартіні, Ф. Джемініані, Г. Пуньяні, Дж. Віотті; в Іспанії – лютніст Х. Маріна. У Франції формуються національні школи інструментальної музики (органна, лютнева, клавесинна, віольна), а в період розквіту класицизму – школа скрипалів, яку очолювали відомі виконавці Ж.-М. Леклер, П. Гавіньє, П. Байо, П. Роде, Р. Крейцер, і школа віолончелістів під керівництвом Ж. Дюпона і Л. Боккеріні» [4, с. 7].

У цей період формується і поняття музично-виконавської майстерності, під якою розуміють властивість особистості, сформовану в процесі професійної виконавської діяльності, що проявляється як вищий рівень засвоєних вмінь, гнучких навичок та інтерпретаторської творчості» [1, с. 3]. Визначаються також притому разом, *теоретичний і технічний компоненти* музич-

но-виконавської майстерності, які вказують на основні передумови музично-виконавського мовлення. Теоретичний компонент виконавської майстерності відображає ступінь музичної грамотності виконавця. Перш за все, музична грамотність проявляється в якості музичного інтонування як особливої форми мислення музикою, що підпорядковане об'єктивним закономірностям музичного розвитку і формотворення, логіці музичного формотворення. Також теоретичний компонент музичної грамотності пов'язаний з виокремленням виконавської форми, усвідомленим керуванням виконавським часом як визначальними якостями *художньої техніки* виконавця.

Технічний компонент можна характеризувати як «точність, швидкість, пластичність, лабільність, пристосованість та енергійність виконуваних музично-ігрових рухів, рівень володіння специфічно інструментальними прийомами з урахуванням акустичних можливостей інструмента та перцептивних властивостей виконавця, які дозволяють йому максимально виразне втілення музично-образної системи у виконуваному творі...» [1, с. 4].

Виконавське інтонування є головним засобом підйому на вищий щабель художньо-концептуального мислення, який «дозволяє музиканту не тільки самою грою, а й рухами, мімікою, жестами, позою представляти художню цінність музичного твору, передавати слухачеві його емоційний зміст, викликати адекватні почуття, які прагне передати виконавець, створюючи інтерпретаторську концепцію музичного твору відповідно із задумами композитора» [1, с.4]. На такому ступені розвитку теоретичний і технічний компоненти майстерності починають функціонувати у повну силу, вмикають власне музично-інтерпретаційне мислення виконавця.

Таким чином, *інтонування або мовлення, як компонент музично-виконавської майстерності, є головним інтегруючим проявленим чинником інтерпретації у процесі її здійснення, спрямованої на те, щоб довести універсальні психологічні здатності музики, її особливу роль у людському міжособистісному спілкуванні.* Інтерпретаційне мислення в музиці є завжди інтонаційним мисленням, що повинне завершуватися та розря-

джатися *звучним* інтонуванням, презентацією музичного тексту у його головному звукообразному динамічному призначенні.

Інтерпретаційно-інтонаційне мислення певною мірою проявляється і в соціопсихологічному (комунікативному) компоненті музично-виконавської майстерності – через *інтерпретативну поведінку* виконавця. Сутність цього компонента полягає в спілкуванні музиканта-артиста зі слухачем за допомогою мови тіла (міміки, жестів, музично-ігрових рухів, пози, ін.). Поведінка артиста на сцені – це не тільки передавання слухачам змісту музичного твору, але і процес спілкування з публікою в концертному залі. Артист презентує та інтонує себе не тільки грою, але й зовнішнім виглядом, поведінкою, усією своєю особистістю. Комунікативний компонент стає складовою стилеобразу виконавця-інтерпретатора, і від його якості також залежить характер інтонування.

Вершинним та узагальнюючим, водночас цільовим та психологічно призначеним естетичний компонент виконавської майстерності, отже й процесу інтонування. Можна навіть вказувати на специфічну естетичну якість *інтерпретації в музиці та музикою* як на ключовий момент художнього діяння, що найближче підводить до природи музичного смислу. Часто цей момент сприймається як переживань позитивних емоцій, виникнення позитивних психологічних станів, зокрема стану гармонії з собою та навколишнім світом, радості, впевненості, душевного та навіть тілесно-фізичного підйому (див про це: [11, с. 139]). Взагалі естетичний та психофізіологічний компоненти музичної інтерпретації та інтонування виявляють принципову близькість, що відображує семантичну побудову людської свідомості, також впливає на склад музичних інтонацій у їх первинному прикладному формуванні, так само і у більш складних випадках авторського композиторського та виконавського мовлення.

Естетичний зміст музичного діяння проявляється вже на рівні вибору жанрового типу музичної творчості, а самі жанрові композиційні формули стають носіями типів інтонування, що дозволяє вбачати у них символічні утворення. Специфіка конкретного музичного твору, що стає об'єктом виконавського

інтонування, визначається на межі жанрової і стильової приналежності музичного твору. Слід зазначити, що музичний жанр являє собою самодостатній рівень логізації, оскільки він пов'язаний з більш загальним, аніж у конкретній композиції, видом типізації, зокрема виступає як своєрідний класифікатор типових емоцій. Індивідуальний композиторський стиль при цьому виступає як носій авторської специфіки у використанні і трактуванні комплексу музично-виразових засобів [2, с. 9]. Тому у розумінні інтерпретативного виконавського стилю доцільно виходити з жанрово-стильової взаємодії, що набуває типологічних рис, дозволяє відкривати типологічні тенденції у музичному, зокрема фортепіанному, інтонуванні.

А. Малинковська, яка створює власну дослідну концепцію фортепіанного інтонування, відкриває особливі звучні прояви творчої індивідуальності виконавця і розрізняє *чотири типи виконавської інтонації*: ігрову інтонацію, інтонацію музикування, імпровізаційну інтонацію та авторську, що проявляється у виконанні композитором власних творів (див. по це: [11, с. 153]).

Ігрова інтонація виявляється, за А. Малинковською, в музиці Моцарта, Ліста, Шумана, Прокоф'єва, Стравінського, Дебюссі, Ліста, оскільки в ній присутні свобода і насолода свободою, тілесно-рухова і психологічна легкість, безпосередня радість дії, широка амплітуда для самовираження особистості, фізична, емоційна та інтелектуальна мобільність, мінливість.

До типологічного підходу до фортепіанного інтонування додається концепція творчо-особистісного характеру, за якою виділяються *чуттєвий, інтелектуальний та вольовий* типи інтонаційного мислення [11].

Характерологічний особистісний компонент стає важливою складовою стилеобразу виконавця-інтерпретатора, від його якості залежить індивідуальність інтерпретаційного мислення та інтоування. Специфіка інтерпретаційного мислення та стильові особливості фортепіанного інтонування розкриваються у комунікативному процесі – у зустрічі з художньою індивідуальністю музиканта, його «творчим образом» як людини-митця. У дослідженні О. Потоцької справедливо зауважується що дослідниць-

ким матеріалом, який дозволяє наблизитись до розкриття стилю образу виконавця, стають, окрім записів виконань, спогади сучасників, епістолярні матеріали, інтерв'ю, власні музикознавчі публікації. Важливими «індикаторами» стильових рис виступають естетичні погляди, художньо-стильові, музичні, в тому числі, репертуарні переваги тощо. Досить часто сам зовнішній образ виконавця співзвучний його інтерпретаціям. Так, у епістолярній спадщині Мошелеса можна віднайти записи про те, що інтерпретації Шопена повністю відповідали його зовнішньому образу – витонченому і мрійливому. адже його «піано» було таким ніжним, що для отримання бажаних контрастів йому не було необхідності користуватися сильним «форте» [11, с. 148]. Дослідниця відносить інтерпретації Ф. Шопена до створеного ним самим сенсуалізованого стилю, що демонструє чутливість як принцип інтонуваних, підкреслюють, що виток сенсуалізованого фортепіанно-виконавського стилю походять зі своєрідного дендізму Ф. Шопена, складовою якого був і зовнішній образ митця, його шарм, елегантність і природність [11, с. 149].

Пропонуючи типологічні оцінки фортепіанного інтонування, варто враховувати індивідуальні виконавські стилі, класифікацію типів особистостей, створену Карлом Юнгом і розвинену соціонікою, також існуючу типологію фортепіанно-виконавських стилів, в якій виділяються риторизований, раціоналізований, емоціоналізований та сенсуалізований домінуючі компоненти.

Наукова новизна даної статті полягає у визначенні актуальних критеріїв типологізації фортепіанного інтонування, які разом дозволяють репрезентувати феномен музичного мовлення. У зв'язку з цим оновлюється поняття виконавської майстерності та виокремлюються та по-новому групуються її компоненти: професійно-теоретичний, технологічний, комунікативний, естетичний, психофізіологічний та особистісно-характерологічний. В новій виконавській якості представлені жанровий та стильовий компоненти, котрі у взаємодії визначають прецедентну основу музичної творчості.

Висновки. Фортепіанне інтонування є різновидом музично-виконавського мовлення, має спільні риси з усією сферою

музичного виконавства з точки зору способів формування вищої музичної майстерності, дозволяє поглиблювати уявлення про специфічну природу музично-виконавської інтерпретації, музичного твору та композиції, музичну семантику – знаково-смыслову своєрідність музичної творчості. Визначення типологічних рис фортепіанного інтонування сприяє вивченню багатокomпонентності музичного діяння, відкриває шлях до систематичного виявлення естетичних якостей музичного звучання, у тому числі – до специфікації естетичного переживання у сфері фортепіанної творчості.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Білоус В. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. К., 2005. 16 с.
2. Вечер Д. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / Національна академія наук України. Інститут мистецтвознавства фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. К., 2007. 17 с.
3. Дедусенко Ж. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.01 / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. К., 2002. 20 с.
4. Жайворонок Н. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв. К., 2006. 16 с.
5. Жукова Н. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект. Дис. ... канд. філософських наук : 09.00.08 / Київський національний університет ім. Т. Шевченка. К., 2003. 192 с.
6. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. К., 2000. 17 с.
7. Москаленко В. До визначення поняття «Музичне мислення». *Українське музикознавство: Музична україністика в контексті світової культури* : науково-методичн. зб. К. : НМАУ, 1998. Вип. 28. С. 48–53.
8. Москаленко В. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство: Текст музичного твору: практика і теорія* : зб. ст. К.: 2001. Вип. 7. С. 3–10.
9. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Часопис національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*: науковий журнал. 2008. № 1. К.: НМАУ, 2008. С. 106–112.

10. Опарик Л. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка. Львів, 2007. 19 с.

11. Потоцька О. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації. Дис. ...канд.мист.:17.00.03 / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. 2012. 240 с.

12. Сиряцька Т. Виконавська інтерпретація в аспекті психології музиканта-артиста: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Харківський державний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2008. 18 с.

REFERENCES

1. Bilous, V. (2005). Psychological aspects of the formation of performing artistic skills : author's abstract. dissertation ...candidate of arts.: 17.00.03 / National Academy of Music of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky. K. [in Ukrainian].

2. Vecher. D. (2007). Performing analysis of a musical work: theoretical and practical-methodical aspects (on the example of the activities of a pianist-interpreter): author's abstract. Dissertation ... candidate of arts.: 17.00.03 / National Academy of Sciences of Ukraine. Institute of Art History, Folklore and Ethnology named after M.T. Rylsky. K. [in Ukrainian].

3. Dedusenko, Zh. (2002). Performing piano school as a kind of cultural tradition : author's abstract. dissertation ... candidate of arts. : 17.00.01 / National Academy of Music of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky. K. [in Ukrainian].

4. Zhayvoronok, N. (2006). Musical performance as a phenomenon of musical culture : author's abstract of the dissertation ... candidate of arts. : 17.00.01 / Kyiv National University of Culture and Arts. K. [in Ukrainian].

5. Zhukova, N. (2003). Interpretation as a component of musical creativity: aesthetic aspect. Dissertation ... candidate of philosophical sciences : 09.00.08 / Kyiv National University named after T. Shevchenko. K. [in Ukrainian].

6. Katrych, O. (2000). Individual style of a musician-performer (theoretical and aesthetic aspects): author's abstract of the dissertation ... candidate of arts : 17.00.03 / National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky. K. [in Ukrainian].

7. Moskalenko, V. (1998). To the definition of the concept of "Musical thinking". *Ukrainian musicology: Musical Ukrainian studies in the context of world culture: scientific and methodological collection*. Kyiv : NMAU, 1998. Issue 28. P. 48–53 [in Ukrainian].

8. Moskalenko, V. (2007). Musical work as a text. *Kyiv musicology: Text of a musical work: practice and theory: [collection of articles*. Kyiv : Issue 7. P. 3–10 [in Ukrainian].

9. Moskalenko, V. (2008). Analysis from the perspective of musical interpretation. *Journal of the National Music Academy of Ukraine named*

after P.I. Tchaikovsky : scientific journal. 2008. No. 1. Kyiv : NMAU. P. 106–112 [in Ukrainian].

10. Oparyk, L. (2007). Communicative aspect of musical and performing expression: author's abstract of the dissertation ... candidate of art history : 26.00.01 / Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko. Lviv [in Ukrainian].

11. Pototska, O. (2012). Stylistic typology of piano and performing interpretation. Diss. ...candidate of art : 17.00.03 / Odesa State Academy of Music named after A. V. Nezhdanova [in Ukrainian].

12. Stryatska, T. (2008). Performing interpretation in the aspect of the psychology of the musician-artist: author's abstract of the dissertation ... candidate of art : 17.00.03 / Kharkiv State University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky. Kharkiv [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 09.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 14.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025