

УДК 78.01/.071.1+781.9

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-46-17>**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](mailto:music_ggx@sina.com)

## ЯВИЩЕ УПРЕДМЕТНЕННЯ У ПРОЦЕСІ МУЗИЧНОГО ІНТОНУВАННЯ: ФОРТЕПІАННО-ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА

**Мета статті** – визначити специфіку музично-мовленнєвого упредметнення у процесі фортепіанно-виконавського інтонування. **Методологія** засновується на єдності епістемологічного та текстологічного підходів, з залученням естетичних та психологічних оцінок, також на провідних позиціях герменевтичного аналізу та сучасної теорії інтерпретації. **Наукова новизна** статті полягає у запровадженні до вивчення музичної інтерпретації та фортепіанного інтонування понять предметності та упредметнення, котрі допомагають глибше розкривати природу музичних символів та роль у їх створенні виконавських виразових засобів. **Висновки** дозволяють визначати, що усно-звукова природа музичного тексту, зокрема у фортепіанній творчості, визначає провідну роль у його діянні саме виконавських чинників – їх варто вважати головним мовно-комунікативним знаряддям музичного формотворення, також породження художньо-предметного змісту в музиці. Водночас очевидною є залежність виконавського інтерпретування від закономірностей музичного мовлення, котрі визначаються історичним мовним досвідом музики, насамперед логіко-семантичними конекціями, обумовлені музично-інтонаційним словником доби та синтаксисом конкретної музично-композиційної формації. Музична предметність та процес упредметнення шляхом інтонування в музиці, зокрема у фортепіанній, визначаються на двох основних рівнях художньої інтерпретації, семантичному та емпіричному, як рівнях образного відвернення – смислового абстрагування та композиційної текстової специфікації, занурення у індивідуально-стильові музичні уявлення. Таким чином, шляхом упредметнення, здійснюваного мовленнєвим музично-виконавським шляхом, доводиться необхідність єдності (образної цілісності) смислу та виразового прийому (технічного засобу) у створенні музичної символіки.

**Ключові слова:** музична предметність, музично-мовленнєве упредметнення, емпіричний практично-дієвий та семантичний уявно-смиловий особистісний типи музично предметності, ціннісно-естетичне

та композиційно-звукове упредметнення, індивідуальний виконавський стиль, художньо-концептуальний час, фортепіанний твір.

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

**The phenomenon of objectification in the process of musical intonation: piano-performance specificity**

*The purpose of the article is to determine the specificity of musical-speech objectification in the process of piano-performance intonation. The methodology is based on the unity of epistemological and textological approaches, with the involvement of aesthetic and psychological assessments, as well as on the leading positions of hermeneutic analysis and modern theory of interpretation. The scientific novelty of the article lies in the introduction to the study of musical interpretation and piano intonation of the concepts of objectivity and objectification, which help to more deeply reveal the nature of musical symbols and the role of performing means of expression in their creation. The conclusions allow us to determine that the oral-sound nature of the musical text, in particular in piano creativity, determines the leading role in its action of the performing factors - they should be considered the main linguistic and communicative tool of musical formation, as well as the generation of artistic and subject content in music. At the same time, the dependence of performing interpretation on the laws of musical speech, which are determined by the historical linguistic experience of music, primarily by logical and semantic connections, conditioned by the musical and intonational vocabulary of the era and the syntax of a specific musical and compositional formation, is obvious. Musical objectivity and the process of objectification through intonation in music, in particular in piano music, are determined at two main levels of artistic interpretation, semantic and empirical, as levels of figurative diversion - semantic abstraction and compositional textual specification, immersion in individual-stylistic musical representations. Thus, through objectification, carried out by a speech musical-performing way, the necessity of unity (figurative integrity) of meaning and expressive technique (technical means) in the creation of musical symbolism is proved.*

**Key words:** musical objectivity, musical-speech objectification, empirical practical-effective and semantic imaginative-semantic personal types of musical objectivity, value-aesthetic and compositional-sound objectification, individual performing style, artistic-conceptual time, piano work.

**Актуальність теми статті.** Не дивлячись на достатню розробленість категоріальної основи теорії музичного виконавства [1; 2; 4; 6], існує низка понять, що не отримали необхідного методичного визначення, насамперед поняття предметності та упредметнення в їх неодмінному зв'язку з поняттям виконавського інтонування. Предметність можна пояснити як влас-

тивість сприйняття, оцінки та означення у мовленні, тобто як властивість людської свідомості, виражену у мові. Якість предметності (упредметнення) дозволяє сприймати навколишню дійсність як *упорядковану та структуровану*, здійснювати *логіко-поняттєве відвернення-абстрагування* то моделювати сприйнятий перцептивний (аперцептивний) матеріал, досягати *константності* сприйняття одного й того ж самого об'єкта та ситуації, як зовнішньо-подієвої, так і психологічної інтроспективної [3]. Таким чином, упредметнення передбачає і порівняння та вибір (вибірковість), надаючи перевагу певному способу та доцільності оцінного ставлення, напряму категоризації буття. Упредметнення тісно пов'язане з осмисленням, власне, воно є його засадничою частиною і в даній якості передбачає цілісність сприйняття, коли будь-який об'єкт, а тим більше часо-просторова ситуація сприймаються як системне ціле, навіть якщо його деякі аспекти на даний момент не є наявними; упредметнення включає уяву людини, котра дозволяє «добудовувати» об'єктивну дійсність у свідомості, підсилюючи інтенціональну сферу психічної діяльності.

Цілісний образ як психологічна основа упредметнення, що формується в процесі відтворення дійсності, має високу надмірність: його зміст визначається сукупністю уявлень не лише про дану дійсність, але й про процедуру її пізнання, тобто підвладний механізмам саморегуляції людської свідомості, причому у різних напрямках її діяльнісної специфікації, зокрема у художньо-мовному [11; 12].

Поняття предметності та упредметнення стосовно музичної творчості набуває лінгвістичної, тобто мовознавчої семіологічної, специфіки, що, у свою чергу, потребує звернення до питань своєрідності музики як сфери художнього пізнання та розуміння, у якій людина створює особливу естетичну дійсність. Засадничим для цієї дійсності, отже і для розуміння музики як мови, є виконавське інтерпретування, що відкриває у музичних текстах, тобто знаках як елементів цих текстів, головні опорні смислові значення – образні функції – невід'ємні від звучання та слухового сприйняття.

**Мета статті** – визначити специфіку музично-мовленнєвого упредметнення у процесі фортепіанно-виконавського інтонування.

**Виклад основного матеріалу.** Вже наприкінці класико-романтичного періоду історії професійного музичного мистецтва музичну мову почали визнавати як складну художньо-знакову систему, що створює та транслює екзистенціально-важливі способи переживання смислу буття. Щоб стати мистецтвом, музиці потрібна була власна символічна мова, котра відповідає *власній предметності музичного мислення*, передбачає специфіковані форми художнього спілкування.

Проблема породження, розуміння та інтерпретації музичного тексту, через нього – й музичної мови – особливо яскраво проявилася у другій половині ХХ століття, зокрема й тому, що з'явилися нові естетичні парадигми, змінилися критерії оцінки музично-прекрасного та, у цілому, естетичної цінності. Водночас варто відзначити, що музикознавство звернулося до питань лінгвістики та семіотики значно пізніше за інші мистецтвознавчі дисципліни, і можливо тому, що, з одного боку, музика найближча до природної людської мови, органічно включена до усіх життєвих процесів, начебто самозрозуміла за змістом – у силу включення до життєво-корисних справ; з іншого – *предметний зміст музичного звучання* та його конкретна доцільність дуже умовні, глибоко опосередковані свідомістю людини та психологічно втаємничені, потребують особливого абстрагування при спробі словесних дефініцій, завжди знаходиться на рухливій умовній межі та є значною мірою суб'єктивним. Для того, щоб абстраговані номінативні підходи зробити наближеними до дійсної та дієвої музичної предметності, варто розділяти два її типи – *емпіричний або практично-дієвий та семантичний або уявно-смисловий особистісний*. Останній пов'язаний зі встановленням абстрактних меж музичного означення за допомогою *контекстуальних умов* музичної творчості (у її історичному мовному та конкретно-композиційному вимірах), тоді як емпірична передбачає освоєння *поточної комунікативної ситуації*.

ції та відповідає заданим нею внутрішньотекстовим умовам, тобто вимогам конкретного музичного артефакту [5].

*Семантична інтерпретація*, здійснювана у безпосередньому творчому акті, тобто шляхом виконавської форми, передбачає музикознавче уточнення – від застосування словесних термінів до створення усталених теоретичних позицій щодо музичного змісту. Вона пов'язана з об'єктивними аспектами функціонування художнього тексту, тобто з творчістю певного композитора (який, в свою чергу належить до визначеної доби, національної школи, художньої течії), припускає порівняльні оцінки та численні підходи до сфери функціонування музичного артефакту, розвивається у бік розширення мистецьких та культурних взаємодій, але при цьому потребує чіткості та фіксованості визначення. Входячи до виконавської концепції, семантична інтерпретація визначає характер і межі творчо-дієвої, емпіричної, котра існує на засадах даного єдиного окремого тексту, здійснюється разом з ним.

Виконавська емпірика базується на широкому досвіді відтворення текстів музичних творів, в неї також є власні інтертекстуальні орієнтації, але вони спрямовані не стільки на позамузичну предметність смислу, скільки на внутрішньо-композиційну предметність звукової форми, пов'язаної з інструментально-технологічними вимогами (особливостями) репрезентації нотного матеріалу – знакової передоснови музичнотворчого процесу. Відносно власної предметності виконавської інтерпретації це означає вибір таких виконавських засобів виразовості, які адекватно втілюють задум композитора у процесі часового розгортання музичного твору. Різноманітні виконавські прийоми та музично-виразові засоби під час здійснення семантичної інтерпретації слугують метамовою, що стоїть вище навіть за сформовані й абстраговані до віртуальної культурної семантики образні слухові уявлення. Головна особливість емпіричної інтерпретації полягає у тому, що вона здійснює своєрідний «переклад»-інтерполяцію з рівня відвернених теоретичних систем на рівень музичного мовлення; останнє встановлює зв'язки між цариною символічних форм і сферою особистісних переживань.

Поняття *емпіричної інтерпретації* у галузі музичного виконавства як способу упредметнення й розкриття символічного змісту передбачає спирання на *індивідуальний виконавський стиль*, що базується на творчо-дієвому досвіді інтерпретатора, але також обов'язково охоплює теоретичні знання музиканта про епоху, національну школу, творчий напрямок, причому і щодо композиторської поетики, і щодо виконавських пріоритетів. Такі знання специфічні для галузі семантичної інтерпретації, з чого виходить, що емпірична інтерпретація є стимулом для розвитку й розширення меж семантичної [11].

Обидва дані *типи реалізації художніх завдань музики* рівною мірою пов'язані зі звичаєвим досвідом людського життя – з *прагматикою природного та соціального існування людини*.

Під *звичаєвою інтерпретацією* слід розуміти усю мережу практичних дій, інтелектуальних логічних операцій та емоційно-психологічних резонансів, що існують у поточному житті людини та є базовими для специфікованих форм її діяльності. Найбільш широкий спектр розуміння також доступний саме звичаєвій інтерпретації, але далеко не все з цього спектру досягає рівня *усвідомленої предметності буття та творчості*. Це примушує вважати головним критерієм вибору смислових позицій, котрі входять до предметного поля мистецтва, зокрема до музично-виконавської творчості, їх актуальність для стильового мислення, тобто для способів самовизначення та самовиявлення особистості у часі та разом з певними часовими координатами.

Вже звичаєва інтерпретація, здійснювана на засадах адаптованої культурної комунікації, тісно пов'язана з *турботою людини про час* в різноманітних його вимірах та уявленнях. Ще більш значущими постають відносини людини з часом та простором, тобто хронотопічні орієнтири людського життя, в діяльнісних формах, однією з яких є мистецька. Час та зумовлені ним явища, включаючи певні соматико-психологічні стани (зростання, дорослішання, вдосконалення, досягнення, очікування, розставання, повернення, пришвидшення, уповільнення, скорочення та розтягування тощо), є головним об'єктом символізації в людській культурі, від міфологічної первісної стадії до сучасних діджитальних проєктів [7; 9].

Майже апріорним є твердження, що кожний твір мистецтва є символічною структурою, примушуючи інтенсивно працювати усі «знаряддя» людської свідомості, водночас художня форма втілює приховані глибинні символічні тяжіння людини та людської спільноти [8]. *Символи утворюють основу інтерпретації*, причому в мистецтві вони претендують на роль художньо-емотивних аналогів, визначають внутрішню форму образних конструкцій, при цьому мають виражену знаковість – структурність. Висловлене вказує не лише на герменевтичний аспект музично-виконавської інтерпретації, але й про особливе призначення особистості виконавця-інтерпретатора, який повинен відкривати для свідомості слухача зміст художнього тексту, зашифрований у символічних мовленнєвих конфігураціях.

Спираючись на філософське розуміння поняття інтерпретації у галузі мистецтвознавства, можна зазначати її як *процес засвідчення-відтворення, діяння й сприйняття смислових інтенцій художнього твору, що передбачає єднання ціннісного естетичного та композиційно-звукового упередження передбаченого композитором і виконавцем художньо-концептуального часу*.

Музичний твір, як і живий організм, також визначений не хронометричною тривалістю композиційного існування, а власною структурою часу. Цьому сприяють ті позначки, які композитор застосовує для визначення темпу музичного твору та його окремих частин; це не лише технічний припис, продиктований бажанням автора, щоб щось виконували швидше або повільніше. «Час слід брати правильно, тобто так, як того вимагає твір. Задавання темпу є тільки натяк, щоб витримувати «правильний» темп або правильно налаштуватися на ціле твору. Правильний темп ніколи не виміряти, не підрахувати» [3, с. 90]. У такий спосіб Г. Гадамер підкреслює особливу роль виконавця-інтерпретатора, яка робить текст музичного твору живим учасником комунікативного процесу. Як предмет комунікації, музичний твір є засобом обміну світовідчуттями, різними «думками» про життя, точками зору на нього, породженими творчою фантазією композиторів», свого роду естетичною трансценденцією, втіленою у чіткій композиційній структурі музичного тексту. У процесі

інтерпретації виконавець ніби створює свій власний звучний музичний текст, що вибудовується на основі композиторського нотного тексту. Відповідно Г.-Г. Гадамеру, нотний текст відіграє своєрідну роль передрозуміння, а справжнє його розуміння проявляється вже у самій інтерпретації, котра, як і музичний твір, але на інших процесуально-звукових умовах, відзначена завершеністю, структурованістю та обмеженістю. Усе буття музичного твору – від його створення до відображення у свідомості слухача – здійснюється у часопросторовому процесі художнього упредметнення смислових відношень, у яких і композитор, і виконавець, і слухач охоплені єдиним творчим завданням.

У результаті огляду існуючих поглядів на проблему фортепіанно-виконавської інтерпретації можна переконатися в тому, що вона не втрачає своєї актуальності і потребує дослідження з багатьох позицій (теоретичного та історичного музикознавства, психології художньої творчості, виконавської діяльності, теорії музичної комунікації тощо). Але найчастіше явище інтерпретації пов'язується з *інтерпретацією твору*, хоча в істинному своєму призначенні музичний твір створюється даною інтерпретацією – він є її головним предметним результатом.

*Фортепіанний твір* народжується у процесі інтонування як зумовлений, реалізований у матеріалізованій звуковій структурі та нотному записі естетичний і композиційний задум, втілюючи, водночас, парадигматичні зв'язки та ситуативно-індивідуалізовані складові музичного тексту як мовленнєвого процесу. Дана змістова єдність виникає у процесі інструментального інтонування, що має власні предметні здатності та реалізує їх у кожному момент композиційного часу. Звідси випливає, що аналіз та планування хронотопічних траєкторій інтерпретованого тексту є визначальним компонентом виконавської діяльності.

Формування погляду на фортепіанно-виконавську інтерпретацію у контексті історико-стильового підходу та виявлення *головного цілісного системного предмету виконавської інтерпретації – музичного твору*, дозволяє стверджувати, що метою і основою інтерпретації стає *усвідомлене інтонування*, до якого виконавець приходять у процесі розпізнавання символічних

якостей знакових структур музичного тексту та проектування їх естетичних пролонгацій.

Музичний текст завжди належить культурно-історичній епосі, певній техніці чи композиторському письму. Інтерпретатор також є представником своєї доби чи напряму; на виконання впливають його особисті психофізичні особливості та темперамент, естетичний досвід та багато іншого. Сама графіка нотного тексту може впливати естетично, а його інтерпретація є двоїстим актом – фізичним і інтелектуально-психічним. Для естетичної оцінки музики твору необхідне ще й слухацьке сприйняття. Виконавці, поряд з іншими, враховують і цю функцію. Тут є не тільки слуховий контроль, покликаний координувати всі параметри звучання, а й естетична оцінка, здатна впливати на весь процес розгортання музичної тканини художнього твору. Концентрація уваги виконавця на нотному тексті створює між ними зв'язок, що надає активного руху актам розуміння, уяви тощо. Не можна сказати, що текст набуває рис живої людської особистості, але те, що в ході інтерпретації він часто проявляє себе як живий організм, це очевидно [11; 12]. Це проявляється у процесах передбачення майбутнього образу: долаючи початкову розчленованість тексту на знаки та створюючи єдність звучання, виконавці впливають на текст, оновлюючи і ускладнюючи його у кожен момент, що звучить, притягує до себе і по-своєму зумовлює сьогодення (виконавці вслухаються не тільки в те, що вже звучить, а й передчувають те, що йому ще слід почути в майбутньому і, виходячи з цього, вибудовують інтонаційну фабулу і всю архітектоніку твору).

У процесі виконання нотний текст перестає бути замкнутою системою знаків і виявляє свою принципову відкритість до інтерпретацій музиканта та його слухача – звідси майже нескінченна варіантність виконання та розуміння музичного твору. В результаті музичний нотний текст виявляє в процесі виконання головну якість живої тканини – здатність до самоорганізації, а виконавці часто потрапляють у пряму залежність від музичної матерії, виконують її «волю», ніби підпорядковуючи себе музичному інтонуванню – його предметним завданням.

Художня реальність, на відміну від реальності фізично-фактичної, не піддається точному виміру та номінуванню. Але зрозуміло, що для сприйняття музики, безумовно, необхідний компетентний слухач, включений у різні властивості, якості як естетико-стильового, так і логіко-композиційного плану. Найрізноманітніші та суперечливі складові інтерпретації створюються та скріплюються завдяки роботі уяви. Саме поняття уяви передбачає входження в образ, віру в наявність певної цілісності, яка існує самостійно, відокремлена від дійсності та наділена неповторними особливостями. Уява керує зв'язуванням окремих елементів музики континуальною безперервністю становлення музичної матерії. Так, у процесі фортепіанного інтонування зв'язування звуків *legato* не може обійтися без уявлення безперервної горизонтальної змістової лінії в уяві. Тим більше, музика, виконана за допомогою сукупності характерних фортепіанних агогічних штрихів, вимагає роботи уяви. Внутрішня енергія інтонаційного вибудовування фрази долає дискретність звуковидобування на фортепіано. Уява здатна замінювати навіть демпферну педаль, пов'язуючи в цілісну предметну інсталяцію фортепіанного звучання те, що неможливо зв'язати пальцями на *legato*. За допомогою уяви музикант пов'язує звукову перспективу з тембровими фактурними утвореннями та створює уявне оркестрування окремого фрагмента або всього твору. Фортепіано, маючи відносно нейтральний власний тембр, має властивість наслідувати тембри інструментів симфонічного оркестру, а також звуків природи. Твори композиторів, що мислять оркестровими тембрами і слухають музику, навіть фортепіанну, у фарбах симфонічного оркестру (Л. Бетховен, І. Брамс, Ф. Ліст, М. Равель та ін.) спонукають уяву виконавця створювати такі звукові співвідношення, які упредметнюють ефекти оркестрових тембрових комплексів, навіть оркестрового *tutti*.

Принциповим для розуміння явища упредметнення засобами фортепіанного інтонування є те, що специфіка музичного змісту є наслідком змісту певної історичної доби, в яку було складено музичний твір, та відображенням індивідуального стилю композитора й стильового напрямку, до якого він належав. І стиль ком-

позиторський, і стиль фортепіанно-виконавський виступають явищами історичними, що зумовлює існування, поруч з композиторськими, автономних фортепіанно-виконавських стилів [11].

**Наукова новизна** статті полягає у запровадженні до вивчення музичної інтерпретації та фортепіанного інтонування понять предметності та упредметнення, котрі допомагають глибше розкривати природу музичних символів та роль у їх створенні виконавських виразових засобів.

**Висновки** дозволяють визначати, що усно-звукова природа музичного тексту, зокрема у фортепіанній творчості, визначає провідну роль у його діянні саме виконавських чинників – їх варто вважати головним мовно-комунікативним знаряддям музичного формотворення, також породження художньо-предметного змісту в музиці. Водночас очевидною є залежність виконавського інтерпретування від закономірностей музичного мовлення, котрі визначаються історичним мовним досвідом музики, насамперед логіко-семантичними конекціями, обумовлені музично-інтонаційним словником доби та синтаксисом конкретної музично-композиційної формації. Музична предметність та процес упредметнення шляхом інтонування в музиці, зокрема у фортепіанній, визначаються на двох основних рівнях художньої інтерпретації, семантичному та емпіричному, як рівнях образного відвернення – смислового абстрагування та композиційної текстової специфікації, занурення у індивідуально-стильові музичні уявлення. Таким чином, шляхом упредметнення, здійснюваного мовленнєвим музично-виконавським шляхом, доводиться необхідність єдності (образної цілісності) смислу та виразового прийому (технічного засобу) у створенні музичної символіки.

### **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. Гадамер, Г.-Г. Актуальність прекрасного. К.: Юніверс, 2001. С. 51–99.
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. Сирятська 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. Gadamer, G.-G. (2001). The Relevance of the Beautiful. Kyiv : Univerze, 2001. P. 51–99 [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. Syryatska, 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: 07.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 11.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 23.12.2025