

УДК 78.01/.071.1+781.9/.68/.61

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-19>*Лян Чженьюй*

ORCID: 0009-0008-6246-4050

*здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
y542863271@gmail.com*

КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ВІРТУОЗНОСТІ У ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ: СТИЛЬОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКО-ТЕКСТОЛОГІЧНИЙ ПІДХОДИ

Мета дослідження – виявити стильові передумови та текстологічні наслідки концептуалізації віртуозності у сучасній фортепіанній виконавській практиці, зокрема китайських музикантів, разом з цим – розкрити зміст концептуалізації як музичнотворчого процесу, у якому стильові та композиційно-текстові аргументи є взаємозалежними та предметно-сислово й художньо-поняттєво єдиними. *Методологія* роботи зумовлюється концептологічним підходом, у його єдності з музикознавчим семиологічним та виконавсько-текстологічним дискурсами, включає звернення до теорій стилю та жанру в їх методичній співдружності. *Наукова новизна* статті полягає у розгляді явища віртуозності на основі понять концепту та концептосфери, що дозволяє відкривати його стильове призначення та текстологічну обумовленість, глибоке значення для музично-мовної системи музики. *Вперше* пропонується підходити до концептуалізації як до властивості музично-виконавського мислення, яка відкриває власну смислопоняттєву природу музичного мистецтва, а у виконавському процесі дозволяє вбачати важливі смислотворюючі та організаційні механізми. З оновлених позицій вивчаються своєрідність формування й прояву віртуозності у творчості китайських піаністів, яка виявляється пов'язаною з особливостями національної культурної традиції та з інтонаційною природою китайського вербального мовлення. *Висновки.* Віртуозність як найбільш визнана риса професійної майстерності музичного виконавства не обмежується лише поверховими технічними ознаками, є рівнозначною усій художній конституції музичного твору, усім мовно-мовленнєвим складовим музично-творчого процесу. Різні національні виконавські школи по різному ставляться до цього провідного показника художньої досконалості музичної гри, хоча завжди визнають його важливість. Для сучасної китайської фортепіанної школи віртуозність стає основним музично-виконавським концептом. Звужене розуміння

віртуозності, поза задіянням усієї виразової системи музичного (фортепіанного, зокрема) мистецтва, не дозволяє побачити її зв'язок з принципами художнього мислення; широкий концептологічний підхід доводить, що віртуозність у виконавському процесі здійснюється як мислення музикою (музичними синтагмами, що мають визначені імагінативні функції) про музику, тобто про естетичну ідею композиційного цілого, дозволяє наголошувати на власних поняттєвих якостях виконавської стилістики, мовленнєвих засобів в музиці.

Ключові слова: фортепіанна творчість, музично-виконавський концепт, концептуалізація, концептосфера, стиль в музиці, музичний жанр, музично-виконавська поетика, національна традиція, китайська фортепіанна школа, смислопоняттєва природа музики.

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

Conceptualization of virtuosity in the process of piano creativity: style and performance-textological approaches

The purpose of the research is to reveal the stylistic prerequisites and textological consequences of the conceptualization of virtuosity in modern piano performance practice, in particular, of Chinese musicians, along with this, to reveal the content of conceptualization as a music-making process in which stylistic and compositional-textual arguments are interdependent and subject-semantic and artistic-conceptual the only ones. **The methodology** of the work is determined by the conceptual approach, in its unity with the musicological semiological and performance-textological discourses, includes an appeal to the theories of style and genre in their methodological commonwealth. **The scientific novelty** of the article consists in considering the phenomenon of virtuosity on the basis of the concepts of concept and conceptosphere, which allows us to discover its stylistic purpose and textual conditioning, deep meaning for the musical-linguistic system of music. For the first time, it is proposed to approach conceptualization as a property of musical and performing thinking, which reveals its own conceptual nature of musical art, and allows us to see important meaning-making and organizational mechanisms in the performing process. The originality of the formation and manifestation of virtuosity in the work of Chinese pianists is studied from updated positions, which is connected with the peculiarities of the national cultural tradition and the intonation nature of Chinese verbal speech. **Conclusions.** Virtuosity, as the most recognized feature of professional skill in musical performance, is not limited to superficial technical features, it is equivalent to the entire artistic constitution of a musical work, all linguistic and speech components of the musical creative process. Different national performing schools treat this leading indicator of artistic excellence in musical performance in different ways, although they always recognize its importance. For the modern Chinese piano school, virtuosity becomes the main musical and performance concept. A narrow understanding of virtuosity, outside of the involvement of the entire expressive system of musical (piano, in particular) art, does not allow us to see its connection with the principles of artistic

thinking; a broad conceptual approach proves that virtuosity in the performing process is carried out as thinking through music (musical phrases that have defined imaginative functions) about music, that is, about the aesthetic idea of a compositional whole, allows emphasizing the own conceptual qualities of performing stylistics, means of speech in music.

Key words: *piano creativity, music-performance concept, conceptualization, conceptsphere, style in music, musical genre, music-performance poetics, national tradition, Chinese piano school, the meaning and conceptual nature of music.*

Актуальність теми й кола головних питань даної статті зумовлюється тим, що явище віртуозності є найбільш показовим для професійної майстерності та художньої довершеності фортепіанного виконавства. Маючи певні визнані технічні характеристики, воно не обмежується ними, навпаки: ці характеристики є наслідком досить складної внутрішньої роботи, здійснюваної у сфері фортепіанної творчості, що впливає не лише на виконавські, а й на композиторські стильові принципи, визначає мовний тезаурус та виразові імагінативні спроможності фортепіанного мистецтва.

Саме як імагологічний феномен, тобто як спосіб звучання, що має уявне образно-сміслову призначення та реалізує семіологічний потенціал фортепіанного тексту, віртуозність повинна поставати предметом системного прискіпливого музикознавчого аналізу. А це потребує залучення концептологічного підходу, тобто уточнення іманентно-музичного поняттєвого змісту віртуозної гри та пов'язаного з нею особливого способу піаністичного мислення. Деякі кроки у цьому напрямі були вже здійснені українськими та китайськими музикознавцями [1; 3; 7; 10; 12], але їх недостатньо для того, щоб повною мірою розкрити концепт віртуозності в фортепіанній музиці, особливо в його провідному стильовому значенні для китайських музикантів.

Мета даної статті – виявити стильові передумови та текстологічні наслідки концептуалізації віртуозності у сучасній фортепіанній виконавській практиці, зокрема китайських музикантів, разом з цим – розкрити зміст концептуалізації як музичнотворчого процесу, у якому стильові та композиційно-текстові аргументи є взаємозалежними та предметно-сміслову й художньо-поняттєво єдиними.

Основний зміст статті. Набуваючи стильової значимості та розвиваючись у контексті стильових показників і засобів,

явище віртуозності знаходить власне семантичне підґрунтя, що примушує розглядати поняття стилю, тексту та семантики у їх методичній єдності. З одного боку, дані поняття є постійними складовими музикознавчих концепцій; з іншого — будучи невід’ємними від музичних явищ, вони входять до концептосфери музичного мистецтва, тобто утворюють його логіко-смысловий інструментарій, стають його власними мисленневими «штучними знаряддями» (термін Л. Виготського; див. про це: [8–9]).

Визначаючи стиль як категорію художнього мислення з музикознавчих позицій, можна знайти в ньому, як це пропонує О. Самойленко, єдність контекстуальних умов та інтенціональних — інтекстуальних властивостей музичного мислення, що виникає на основі єдності особистісної свідомості. Пояснюючи таким чином категорію стилю, неминуче дістаємося умовиводу, що у вивченні семантичних особливостей музичної творчості провідним постає *виконавське поведження з текстом*, тобто така процесуально-звукова реалізація музичного матеріалу, яка безпосередньо відтворює специфіку музичного мовлення, вже через неї виявляючи індивідуальний композиторський задум.

У такий спосіб трактоване поняття стилю дозволяє знайти опорні моменти у визначенні *змістовних функцій музично-виконавського тексту*, які не відкриваються «прямо», є складно-опосередкованим феноменом, а для конкретизації і пояснення логіки музичних прийомів вираження змісту вимагають включення до музикознавчого дискурсу поняття виконавської стилістики — як сукупності інтекстуальних знаків виконавського стилю. Обговорення внутрішньотекстових (внутрішньокомпозиційних) стилістичних показників фортепіанної творчості виявляє історично-динамічний характер даної сфери *музично-виконавської поезики*.

Зародження поняття музично-виконавської поезики є підготовкою до вбачання у фортепіанній творчості з її стильовими показниками рис концептуалізації. Адже категорія поезики частіше застосовується до композиторської творчості, оскільки вказує на певні артефакти, матеріально-речові докази художньої результативності, що не зникають з перебігом часу. Між тим і виконавська праця залишає достатній предметно-речовий слід, але дещо іншого рівня — відносно організації музичного тексту; він не завжди чітко фіксований

письмово, але відзначений у мовно-стилістичному середовищі музики за допомоги і суто музичних знаків, і додаткової, але внутрішньокомпозиційної, вербалізації та графічного оформлення. Тому історичний підхід до явища стилю стає найбільш плідним при врахуванні питань про генезис того або іншого виконавського напрямку та про взаємодію різних національних виконавських шкіл (і не лише стосовно фортепіанної музики).

Ще декілька роздумів про долю категорії стилю у теорії фортепіанного виконавства дозволять поглибити концептологічний підхід до явища піаністичної віртуозності.

Зовнішня, тобто соціокультурна та художня позамузична, обумовленість музичного стилю – найперше вплив естетичних домінант епохи – відкриває ціннісні пріоритети стилю з погляду взаємодії загальноприйнятих стильових норм і авторської індивідуальності, які можуть існувати у вигляді різноманітних стилістичних тенденцій. У зв'язку з цим залучається й прагматична категорія жанру, а кожен жанр передбачає певний «образ автора» як виконавця, взагалі має переважно виконавську природу, що спонукає пропонувати оновлення жанрової концепції музики у бік підсилення ролі виконавських чинників, з позиції *виконавської звукотворчої концепції*.

З боку теоретичного музикознавства при вивченні стилю перевага віддається його мовному контенту, вивченню його зв'язків з існуючою системою норм музичної граматики, музичного синтаксису, тобто як найближчі контекстуальні умови обирається матеріал музики. Але між мовою та стилем постає *явище мовлення*, через яке самоздійснюється, експлікується музична мова, досягається естетичний вимір стилю. *Музичне мовлення – суто виконавський процес*, який дійсно є визначальним для виявлення та усвідомлення виразового потенціалу музичної мови: власне, саме *виконавське висловлення робить музичне звучання мовним феноменом*, надає йому логічного вирішення та смислової експресії.

Не можна не зауважити, що категорія стилю постійно уточнюється, оскільки завжди є в центрі уваги музикознавців, культурологів, мистецтвознавців, філософів, художників, реципієнтів... Неможливість вичерпання, а також остаточного (самодостатнього) визначення стилю пов'язана, з одного боку, з багаторівневістю даного явища, з іншого – з його

іманентною природою, що виявляє парадоксальну сутність: спрямованість назовні – прагнення до метафізичної глибини; обмеженість ззовні – людиною, періодом історії, часом, регіоном, методом – широта розуміння й різноманітність поєднання в стилі знакових і значущих функцій музичних прийомів. Але на всіх рівнях, у силу специфічної природи музики, як умова актуалізації стильових величин, головним провідником залишається виконавська реалізація музичного твору, що передбачає індивідуальну виконавську інтерпретацію, за якою постає більш широка *сфера можливостей музичного розуміння – як розуміння музики засобами музики*.

Смисловий пріоритет виконавського стилю в музиці не відразу був помічений і усвідомлений, оскільки для його встановлення необхідно було, по-перше, визнати наукову самостійність теорії музичної інтерпретації, у якій виконавство – центральна ланка дослідницької побудови; доведення права музики на власний логіко-поняттєвий апарат, як апарат професійного академічного музичного мислення, включаючи виконавський спосіб мислення. Даний другий аспект все ще залишається недостатньо визначеним, хоча на його важливість звертав увагу український музикознавець І. Котляревський (див. про це: [9]).

Взаємодія стилю й «життя», культурного досвіду завжди відбувається за участю виконавців; саме завдяки виконавській традиції склалася власна *музично-звукова система*, яку варто розглядати як *концептосферу*, тому що вона є відповідною до всіх головних етапів музичного смислотворення, або до основних семіологічних рівнів музичного мистецтва.

На першому з них – у процесі звучання – відбувається перетворення знака на значення, а значення на «особистісний смисл», тобто на особливе переживання, яке має відкриту інтерпретативну природу; таким чином смисловий феномен знаходить себе у звуковій знаковій формі з усією сукупністю накопичених значень. Повторність виконавського (зокрема фортепіанного) репертуару є важливим симптомом того, що смисл в музиці прагне постійного циклічного відновлення процесу означення, щоб досягти рівня сталого символу.

Макрорівень (метарівень) цього процесу – народження самих вихідних звукових семічних структур, звукоорганізаційної логіки музичного осмислення, від якої відштовхуються опорні музичні логоформи жанру, композиції (форми твору),

стилю. Це центральна семіологічна процедура в музиці, яка реалізується виконавським інтерпретативним шляхом та дозволяє стверджувати, що фоносфера, логосфера і семіосфера музики дані в єдності, як у єдності процесу народження художньої реальності музики.

Художня матеріалізація віртуальної образної реальності є умовою музичної поетики, як і інших видів мистецтва, тому в осередку цієї поетики розташований виконавський процес, а видовою відмінністю музики постає безпосередня хроноартикуляційна звукова реалізація, тобто оперування часом як умовною музичнозвучною формою. Звідси випливає *інтегративна категорія музично-виконавського тексту*, яка дозволяє поєднувати між собою жанрові макрознаки, композиційні медіальні знакові форми, стильові внутрішні (іманентні) значимі інтерпретативні явища.

У всякому разі, у формуванні семантичних можливостей і умов музики взаємодія жанрових і стильових установок музичного мислення на основі та за посередництвом виконавсько-інтерпретативного тексту є обов'язковою. Це дозволяє помітити ще одну важливу обставину виконавської музичної логосфери: в ній інтерпретація та текст є нероздільними, народжуються та перероджуються разом, тому для виконавця знайти певні текстові параметри означає винайти необхідний або бажаний інтерпретативний крок...

Стосовно стильових настанов виконавського тексту / інтерпретації варто врахувати ще два важливих фактори.

Перший. Між історичним стилем, як стилем напряму, і авторським стилем, тобто інтерпретативною індивідуалізацією (як композиторською, так і виконавською) існує ще одна важлива стильова сфера, яка здатна асимілювати, прилучаючи друг до друга, ознаки двох попередніх, поза якою діалогічна сутність стилю не може бути розкритою: національно-етнічна. Національний стиль сам по собі є системним, складно-ієрархічним явищем, що вимагає розгалужених визначень. Він виступає цілісною системою художнього мислення, виявляє постійну взаємодію – дифузю, перехреснування, «стикування», навіть протистояння загальнокультурних норм музичної творчості й особливих шляхів, одиничних способів перетворення даних норм у національному континумі. Але він припускає й подальшу трансляцію – художнє перетворення своїх ідей і правил, тобто він є відкритою

системою, незважаючи на традиційність і зв'язок з канонічним мисленням.

Друге. У випадку індивідуальної композиторської творчості, особливо, коли мова йде про майстрів ХХ століття, національні форми мислення можуть бути відчужені індивідуально-авторською семантикою. Це ні в якій мірі не означає зневаги національно-стильовою традицією, навіть навпроти: стає відкриттям нових смислових можливостей національно-стильових засобів.

Діалогічність відносин між різними типами стилеутворення в музиці дозволяє (шляхом порівняльного вивчення національних культур) виявляти, чому і яким чином у специфічних авторських інтерпретаціях загальнолюдських «вічних» тем проступають риси національно-стильового мислення. Дана діалогічність дозволяє знаходити новий концепційний обсяг реалізації національно-стильових якостей музичного мислення у його причетності до універсалій світової культури. Подібна діалогічність стосується й виконавського розуміння та концептуалізації.

Разом з тим дозволимо собі зауважити, що національні виконавські способи мислення є канонічними та мобільними водночас, оскільки існують у мультинаціональному середовищі. У горизонтальному аспекті національному протистоїть інонаціональне, і тоді поняття про національний стиль може бути розширене до концепції «художньої картини світу», з виокремленням двох груп факторів, що визначають національну своєрідність виконавського мистецтва. Зовнішнім фактором уявляється відносна сталість спільності, у тому числі, психологічної, конкретних соціально-етнічних груп, внутрішнім — асоціативно-образний лад творчості, певні ментальні установки в жанровій ієрархії професійного мистецтва, «дух нації». Обидві групи факторів одержують визначення як стилетворчі закономірності та національні традиції. Це давно апробований, перевірений шлях дослідження національного стилю, у тому числі й національної специфіки музичного мистецтва.

Історична обумовленість і рухливість національного стилю направляє його вивчення в русло етногенезу та його естетичного усвідомлення. Тоді в якості об'єкта дослідження національний стиль постає багатоаспектною інтерпретацією конкретного культурного досвіду, з одного боку, художньо-творчим потенціалом творчої особистості, з іншого. Але

у всіх випадках, у тому числі, і у творчості сучасних китайських піаністів, національне є духовним освоєнням етнічних процесів, що перебувають у постійній залежності й взаємозв'язку з системою людського мислення.

Одночасно традиція культури, у тому числі китайська фортепіанно-виконавська традиція, не обмежена лише національно-етнічними смисловими установками; вона накопичує досвід визначення й вираження внутрішньої форми музичної мови як *мислення смислопоняттями*, отже, як концептуального, пов'язаного з закріпленням смислообразів за мовно-мовленневими структурами, які внаслідок цього стають визначеними та проінтерпретованими текстологічними утвореннями, музично-виконавськими концептами.

Мислення людини завжди є мисленням певною мовою, мисленням мовою, що повною мірою стосується й природи музично-виконавського мислення. Будь-яка мова, у тому числі музична, укорінена у традиції, найбільш близьким й генетично активним різновидом якої є національна традиція, тому в будь-якій своїй мовно-мовленневій іпостасі мислення виявляється національно обумовленим. Саме даний підхід дозволяє визначати віртуозність у виконавській традиції китайських піаністів не лише як певний стилевий феномен або спосіб організації фортепіанного тексту, але й як національно-мисленневий концепт, тобто як специфічну національно-мовленнєву концептосферу.

Завдяки дослідженням деяких китайських музикознавців, можна виявити специфічні національно-стильові риси концепту віртуозності у творчості китайських піаністів (див: [3; 10; 11; 12]).

Почнемо з того, що особливості виконавської стилістики китайських піаністів, які визначають і загальну стильову спрямованість їх інтерпретацій, обумовлені закономірностями китайської мови, у якій інтонування слугує особливим розрізнявальним предметним цілям. Звідси пріоритет чіткості та ясності звуковидобування, строгої метроритмічної організації хроноартикуляційного процесу, також важливість моторно-динамічного начала, що виступає як об'єктивно-природне для інструменту фортепіано, інше розуміння ліричного начала – скоріше як зображального, ніж виражального, як способу характеризувати зовнішні відносини, а не переживання, інтимний стан.

Прагнення до створення яскравих і зрозумілих концепцій обумовлює схильність до контрастів в інтонуванні, коли перевага віддається раптовим змінам та переключенням, дещо перебільшеній фактурно-звуковій динаміці – в обох її полярностях, як гучній, так і тихій.

Доповнюючи деякі спостереження Сюй Бо [10], відзначимо як специфічну й дуже важливу інтерпретативно-стильову рису в інтерпретаціях китайських піаністів святковість і настроєність на емоцію об'єктивованої радості. Це дозволяє, по-перше, знаходити в ігровій радості провідний естетичний чинник концепту віртуозності, по-друге, виявляти концептуальну важливість для китайських музикантів *часо-рухової активності* (швидкості, високого темпу звучання, енергії метроритму) як провідної технологічної якості та головного композиційного принципу виконавської форми.

Відтак темпоральна сторона музичного образу зумовлюється концептом віртуозності як найвищим показником справжньої мистецькості піаністичної інтерпретації, впливаючи на спатіальні (просторові) сторони виконавського тексту, включаючи агогічні та динамічні прийоми.

Теоретично узагальнюючи, відзначимо, що музично-концептуальна позиція виступає як діалогічне процесуальне здійснення стильових установок за інтерпретативною ініціативою виконавця, тобто *стильова концепція музиканта-виконавця виявляється провідною*. Завдяки смислопоняттєвій виконавській акцентуації – знаходженню опорних драматургічних «крапок» у хронотопічному розгортанні музичної композиції та прийомів, що створюють семантичні зв'язки між ними, виникають стильові можливості й значення звукообразів як іманентних музично-звукових понять, власна звукова імагологія музики (у тому числі, фортепіанної).

Наукова новизна статті полягає у розгляді явища віртуозності на основі понять концепту та концептосфери, що дозволяє відкривати його стильове призначення та текстологічну обумовленість, глибоке значення для музично-мовної системи музики. Вперше пропонується підходити до концептуалізації як до властивості музично-виконавського мислення, яка відкриває власну смислопоняттєву природу музичного мистецтва, а у виконавському процесі дозволяє вбачати важливі смислоутворюючі та організаційні механізми. З оновлених позицій вивчаються своєрідність формування й прояву

віртуозності у творчості китайських піаністів, яка виявляється пов'язаною з особливостями національної культурної традиції та з інтонаційною природою китайського вербального мовлення.

Висновки. Віртуозність як найбільш визнана риса професійної майстерності музичного виконавства не обмежується лише поверховими технічними ознаками, є рівнозначною усій художній конституції музичного твору, усім мовно-мовленнєвим складовим музично-творчого процесу. Різні національні виконавські школи по різному ставляться до цього провідного показника художньої досконалості музичної гри, хоча завжди визнають його важливість. Для сучасної китайської фортепіанної школи віртуозність стає основним музично-виконавським концептом. Звужене розуміння віртуозності, поза задіянням усієї виразової системи музичного (фортепіанного, зокрема) мистецтва, не дозволяє побачити її зв'язок з принципами художнього мислення; широкий концептологічний підхід доводить, що віртуозність у виконавському процесі здійснюється як мислення музикою – музичними синтагмами, що мають визначені імагінативні функції – про музику (*розуміння музики засобами музики*), тобто про естетичну ідею композиційного цілого, дозволяє наголошувати на власних поняттєвих якостях виконавської стилістики, мовленнєвих засобів в музиці.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бодина Е. Творческая природа музыкального исполнительства: автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02; Киевская государственная консерватория имени П.И.Чайковского. К., 1975. 24 с.
2. Герасимова-Персидская Н. Авторство как историко-стилевая проблема // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: сб. ст. К.: Музична Україна, 1988. С. 27–33.
3. Ма Сінсін. Текстологічні засади виконавської інтерпретації у фортепіанній творчості (від стилістичного змісту до семантичної типології). Дис. ... канд. мистецтв.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2018. 187 с.
4. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации. К.: Муз. Україна, 1994. 205 с.
5. Москаленко В. Музичний твір як текст // Київське музикознавство: Текст музичного твору: практика і теорія: зб. ст. К.: [б.в.], 2001. Вип. 7. С. 3–10.

6. 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.

7. Потоцька О. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: дис. ... канд. мистецтвознавства; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2012. 239 с.

8. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: Монография. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.

9. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.

10. Сюй Бо. Феномен фортепіанного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI веков: дисс.... канд искусств. : 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2011. 149 с.

11. Хуан Цзечуань. Категория семантики в теории музыкального фортепианного исполнительства. // Вісник Університету мистецтв Чжан Цзян: Чжан Цзян, 2013. Вип. 34, сезон 4. С. 108–112.

12. Ян Венянь. Категория пианизма в контексте исполнительской типологии фортепианного творчества. Дис. ... канд. искусств.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2017. 191 с.

REFERENCES

1. Bodina, E. (1975). The creative nature of musical performance: author. dis. ...cand. art criticism: 17.00.02; Kyiv State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky. [in Russian].

2. Gerasimova-Persidskaya, N. (1988). Authorship as a historical and stylistic problem // Musical work: essence, aspects of analysis: Sat. Art. K.: Musical Ukraine. S. 27–33 [in Russian].

3. Ma, Xinsin. (2018). Textological principles of performing interpretation in piano work (from stylistic content to semantic typology). Candidate's thesis of Arts; specials: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Ukrainian].

4. Moskalenko, V. (1994). Creative aspect of musical interpretation. K: Muz. Ukraine [in Russian].

5. Moskalenko, V. (2001). Musical TV as a text // Kiev Musical Studies: Text of Musical Creation: Practice and Theory: Zb.st. K.: [b.v.].VIP. 7. P. 3–10 [in Ukrainian].

6. Moskalenko, V. (2008). Analysis from the perspective of musical interpretation // Clock of the National Musical Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky: scientific journal. 2008. No. 1. K.: NMAU. P. 106–112 [in Ukrainian].

7. Pototska, O. (2012). Stylistic typology of piano-performance interpretation: dissertation. ... candidate art history; special 17.00.03 – Musical art. Odesa [In Ukrainian].

8. Samoilenko, A. (2002). Musicology and the methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue: Monograph. Odessa: Astroprint [in Russian].

9. Samoilenko, O. (2020). Psychology of art: modern musicological projections: monograph. Odesa: Helvetica Publishing House [in Ukrainian].

10. Xu, Bo. (2011). The Phenomenon of Piano Performance in China at the Turn of the 20th–21st Centuries: Diss.... Candidate of Arts. : 17.00.02. Rostov-on-Don [in Russian].

11. Huang, Jezchuan. (2013). The category of semantics in the theory of musical piano performance // Bulletin of Zhang Jiang University of Arts: Zhang Jiang. Vol. 34, season 4. P. 108–112 [in Ukrainian].

12. Yang, Wenyang. (2017). The category of pianism in the context of the performing typology of piano creativity. Candidate's thesis of Arts; specials: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Russian].