

УДК 78.01/.071.1+781.9

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-48-12>

Ло Сяої

ORCID: 0009-0006-5608-1913

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
luoxiaoyi008@gmail.com

СТИЛЬОВИЙ АНАЛІЗ ЯК ОСНОВА ВИКОНАВСЬКОГО РОЗУМІННЯ: НОВІ ЗАПИТИ СУЧАСНОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ

Мета статті – визначити необхідні параметри музичного виконавсько-інтерпретативного стильового аналізу, зокрема піаністичного, що відповідає запитам та потребам сучасної музичної дійсності, музично-мистецької практики. **Методологія** роботи визначається історичним та особистісно-виконавським підходами до явища фортепіанного стилю, дозволяє розвивати семантичні аспекти теорії інтерпретації, поглиблювати її психологічні тенденції. **Наукова новизна** дослідження полягає у підході до стилю у фортепіанній творчості як предмету системного аналітичного вивчення; доводиться, що і в історичному, і в композиційному процесуальному вимірі музичний стиль виникає внаслідок цілеспрямованої усвідомленої діяльності музиканта, що орієнтована на певні ціннісні установки, конкретні художньо-естетичні позиції, націлена на визначений творчо-комунікативний результат та осягнення глибинної сутності музичних явищ, також їх творче переломлення у контексті особистісного виконавського та реципієнтного світосприйняття. **Висновки.** Усвідомлюючи вторинність суб'єктивного аспекту виконавської інтерпретації, дослідження кожного з рівнів стильового мислення варто розпочинати з аналізу проявів композиторського стилю у музичному творі, який є безпосереднім об'єктом виконавської інтерпретації та потребує спеціального поглибленого виконавського аналізу. Водночас – принципово важливим є твердження про те, що музичний зміст, так само як і музичне формотворення, не є лише результатом творчості певної історичної доби, в яку було складено музичний твір, та відображенням стилю композитора та напряму, до якого він належав. Виконавська інтерпретація здатна приводити до зміни образних конфігурацій музичного змісту, до створення власної «виконавської композиції», хоча й на засадах певного «заданого» музичного матеріалу. І такої художньої автономії виконавська концепція,



© Ло Сяої, 2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу CC BY 4.0

процес виконавського музичного мовлення набувають у тому випадку, коли піаніст аналітично глибоко ставиться до виразових можливостей музики, а до музичного матеріалу підходить як до сукупності мовного інструментарію.

Ключові слова: сучасна фортепіанна творчість, стильове мислення, стильовий аналіз, виконавське розуміння, виконавська інтерпретація, інтерпретативне музичне мовлення, піаністичний мовний інструментарій.

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

Stylistic analysis as the basis of performance understanding: new requests of modern piano creativity

The purpose of the article is to determine the necessary parameters of musical performance-interpretative style analysis, in particular piano, which meets the demands and needs of modern musical reality, musical and artistic practice. The methodology of the work is determined by historical and personal-performance approaches to the phenomenon of piano style, allows developing semantic aspects of the theory of interpretation, deepening its psychological tendencies. The scientific novelty of the study lies in the approach to style in piano creativity as a subject of systematic analytical study; It is proved that both in the historical and compositional procedural dimensions, musical style arises as a result of the musician's purposeful conscious activity, which is oriented towards certain value orientations, specific artistic and aesthetic positions, aimed at a certain creative and communicative result and comprehension of the deep essence of musical phenomena, as well as their creative refraction in the context of personal performing and recipient worldview. Conclusions. Realizing the secondary nature of the subjective aspect of performing interpretation, the study of each level of stylistic thinking should begin with an analysis of the manifestations of the composer's style in a musical work, which is the direct object of performing interpretation and requires a special in-depth performing analysis. At the same time, it is fundamentally important to state that musical content, as well as musical form, is not only the result of the creativity of a certain historical era in which a musical work was composed, and a reflection of the composer's style and the direction to which it belonged. Performance interpretation is capable of leading to a change in the figurative configurations of musical content, to the creation of one's own «performance composition», albeit on the basis of a certain «given» musical material. And the performance concept, the process of performance musical speech acquire such artistic autonomy in the case when the pianist analytically deeply treats the expressive possibilities of music, and approaches the musical material as a set of linguistic tools.

Key words: modern piano creativity, style thinking, style analysis, performance understanding, performance interpretation, interpretative musical speech, pianistic linguistic tools.

Актуальність теми даної статті визначається тими суттєвими змінами, які відбулися у сучасній виконавській творчості як самоцінній інтерпретативній галузі музичного мистецтва [1; 2; 4; 7; 8]. Сучасні виконавці, зокрема піаністи, позиціонують себе як самодостатніх авторів музики, часто беручи на себе провідні композиційні завдання, навіть враховуючи застосування певних композиторських текстів. Нове ставлення до художніх пріоритетів музичної творчості примушує поглиблювати підхід до виконавської інтерпретації, зокрема з боку її стильових здатностей та ресурсів. Стильовий аналіз сьогодні постає як необхідна сторона, навіть фундаментальна частина виконавського осмислення музичного твору. При цьому під аналітичним стильовим підходом варто розуміти змістовно-технічне забезпечення процесів музичного звучання, тобто композиційно визначеного музичного мовлення, що відповідає змістовим та формальним критеріям певних стильових напрямів у композиторській і виконавській творчості. Водночас доцільно розмежовувати контекстуальний історичний та інтекстуальний внутрішньо-композиційний рівні стильового змісту й, відповідно, його аналізу та подальшої виконавської інтерпретації [8].

Відтак **мета статті** – визначити необхідні параметри музичного виконавсько-інтерпретативного стильового аналізу, зокрема піаністичного, що відповідає запитам та потребам сучасної музичної дійсності, музично-мистецької практики.

Виклад основного змісту статті. Виконавська інтерпретація завжди передбачає відтворення стильових особливостей певних культурних епох, національних шкіл, творчості конкретних композиторів, а історико-стильовий підхід постає як системотворчий чинник музичного пізнання, що визначає його функції. До функцій *історико-стильового підходу*, у цілому, можна віднести систематизацію художньої інформації; об'єктивізацію естетично-оцінювальної реакції на художній текст; забезпечення культурологічної зумовленості стилю інтерпретації; активізацію творчих засад виконання і процесу музичного сприйняття.

При використанні історико-стильового підходу необхідним є визначення поняття стилю, яке торкається і творчості ком-

позитора, і діяльності виконавця-інтерпретатора. Спираючись на праці сучасних українських музикознавців [5-6; 8], можемо визначити стиль як узагальнену характеристику історично зумовленої єдності образної системи та засобів і прийомів музичної виразовості. Стильовий аналіз спрямовується на виявлення тих принципів і нормативів (правил), що покладені в основу музичного мислення, як колективного, так і індивідуального.

Стиль в мистецтві обумовлений художнім мисленням, являючись його породженням і втіленням у межах певного творчого феномена. Водночас він сам по собі, визначаючись закономірностями світосприйняття та організації свідомості людини, є чинником когнітивного процесу. Це означає, що природа стилю відповідає своєрідності людського мислення, у тому числі музичного, а питання стильової інтерпретації неможливо розв'язати без уважного вивчення реалій музичного-виконавського мислення, яке формується під впливом об'єктивних і суб'єктивних факторів. До об'єктивних факторів належать закономірності процесу історичного соціального розвитку мистецтва; до комплексу суб'єктивних входить особистість автора, композитора або виконавця, його життєвий шлях та коло спілкування.

Дихотомія «об'єктивне – суб'єктивне» є особливо суттєвою при історико-стильовому підході, оскільки впливає на розуміння структури музичного тексту. Проблема співвідношення об'єктивного і суб'єктивного у функціонуванні творів музичного мистецтва постає і в філософських дослідженнях, присвячених естезису як специфічній субстанції естетичної насолоди буттям музики, що зароджується у свідомості людини. Так, О. Капічіна визначає, «що музичний естезис існує не лише в об'єктивному стані (музичний твір, мова): музика інтерпретується, виконується і сприймається слухачами, переживається у свідомості людини. Тому існують ще два рівня музичного естезису: суб'єктивний та інтерсуб'єктивний» [3, с.10]. Саме на суб'єктивному рівні музичного естезису слід вивчати інтерпретацію музичного твору та естетичне сприйняття-переживання музики. Досліджуючи музичну інтерпретацію у контексті рівнів та актів музичної свідомості, О. Капічіна найвищою вважає

її синтетичну діяльність, «завдяки якій ми сприймаємо музичний твір як ідентичний йому самому, твір, наповнений суб'єктивним змістом» [3, с.11]. У процесі такої діяльності реципієнт не лише усвідомлює музику, але й знаходить у ній свій суб'єктивний зміст. Таким чином, вивчення стильових можливостей та завдань музично-виконавської інтерпретації у полі об'єктивно-суб'єктивних чинників означає вирішення питань глибини виявлення художнього задуму композитора і міри творчої свободи виконавця.

У підході до розв'язання проблем типології музично-виконавської інтерпретації музичного тексту думки науковців розділились на дві протилежні групи: одні з них наполягають на повній відповідності виконання задуму композитора, інші – обстоюють право виконавця на творчий підхід, спричинений самою природою музичного мистецтва і специфікою музичного виконавства. Досліджуючи музичне виконавство як феномен музичної культури, музикознавці відзначають, що виконавець не може повною мірою подолати історичну дистанцію – усвідомити й буквально відтворити музику минулих епох і творчість віддалених у часі авторів, зокрема й тому, що кожен виконавець відрізняється рівнем знань, художнього мислення, музичними здібностями, досвідом виконавської діяльності та іншими рисами, що характеризують його як унікальну особистість і детермінують індивідуальне розуміння та відтворення кожного музичного твору [8].

Загально відомим у музикознавстві є поділ на два типи інтерпретації, що відповідає двом типам творчості – «класичному» і «романтичному». Ці типи, що активно взаємодіють між собою, склалися в європейському мистецтві протягом тисячоліть. Цей поділ здійснив К. Мартінсен у першій половині ХХ ст., що стало революційним «переломом» у розробці теоретичної категорії виконавського стилю (див. про це: [9]). Саме К. Мартінсен вперше розглядає виконавський стиль у контексті художньої культури свого часу та описує типи виконавського мистецтва термінами, що відповідають стильовим напрямкам композиторської творчості. Таке зіставлення стильових процесів композиторської і виконавської творчості з цього часу використовується

багатьма дослідниками фортепіанно-виконавського стилю. Також у дослідженні музикознавця було доведено залежність технічних прийомів, що використовує певний виконавець, від його художньої спрямованості. Специфічними засобами виконавської виразності К. Мартінсен вважає «звуквисотну волю» («виконавське інтонування»), «звукотемброву волю» (колеристичні прийоми виконання, туше), «ритмоволю», «волю до форми» (виконавське структурування), «формуючу волю» і «лінієволю» (фактурне і поліфонічне мислення виконавця) [9].

Під класичним типом більшість дослідників, слідом за К. Мартінсеном, розуміє творчість, в якій відчутна перевага інтелектуальної концепційності над безпосереднім емоційним переживанням, а в сфері художньої форми – тяжіння до пропорційності, гармонійності і симетрії [4; 8]. Естетична модель романтичного типу творчості склалася у культурі європейського середньовіччя і втілилась у принципі фантазії, тобто творчого вимислу, фантазії. Таким чином, романтичний тип характеризується більшою суб'єктивністю і довільністю.

Дуже часто при створенні власної стильової типології фортепіанно-виконавської інтерпретації дослідники та піаністи обирають, як опорні, саме визначення так званих «стилів культур», епохальних музичних стилів, йдучи від межі бароко, XVII століття. У період бароко не лише були сформовані принципи художнього світогляду, але й закладені основи майбутнього фортепіанного виконавства – адже клавірний репертуар було згодом покладено в основу репертуару виконавського. Далі серед *композиторських стилів* виділяються *класичний, романтичний, імпресіоністичний*, що пройшли шлях послідовного становлення і розвитку від часу, коли музичне виконавство розпочало звільнятися від регламенту церковного або світського ритуалу, до модерністської доби, яка вдавалася, серед іншого, до реконструкції вже відомого, тобто до так званих «неостилів».

У визначенні типів стильової інтерпретації стає визначальним *композиційно-стильовий вимір*, що зорієнтований більше на специфіку виконавської форми та індивідуальне розуміння композиторського задуму музикантом. Звісно, певні історичні

номінації музичного стилю вказують на об'єктивну сторону виконавського процесу – на стильовий тезаурус самого музичного мистецтва, на Великий текст музики. Але виразне виконавське інтонування – інтерпретативне музичне мовлення – надає новій смислової впорядкованості тексту твору. Власний психологічний вимір, що уточнює якості звучання, заданий інтонаційним мисленням виконавця, виражається в динамічних та агогічних відносинах музичних тонів, у характері звуковидобування, в тембровому сприйнятті-забарвленні фортепіанного звуку.

Сьогодні виконавський професіоналізм досяг певної межі довершеності; організоване динамічне співвідношення звукових реалій, довершеність у відчутті форми – те, що раніше існувало лише в обраних майстрів, стало повсюдним і набуває все більшого поширення серед багатьох піаністів. Виконавське мистецтво знаходить нові резерви у виразності інтонування. Динамічне, агогічне інтонування стає нормативним виконавським прийомом, повідомляючи кожному тону мелодії індивідуальний рівень гучності і тривалості. Експресивна індивідуальна виконавська агогіка, так само, як і досить вільна артикуляція, стала важливою рисою сучасного піанізму. У ключових інтонаціях тематичного матеріалу піаніст використовує суто індивідуальне розуміння образного змісту та складу мелодії. Найчастіше відбувається загострення ритмічного малюнка переданого композитором, тобто, ритмічна схема виконується дещо виразніше, ніж написана: великі тривалості подовжуються, дрібні – скорочуються. Однак це відбувається там, де це доречно, оскільки можливий і протилежний варіант агогічного згладжування ритмічного малюнка. У цьому випадку дрібні тривалості, навпаки, подовжуються, як це відбувається при виспівуванні коротких нот у кантілені. (Агогічне загострення ритму дуже яскраво використовує Іво Погореліч.)

У творах, що допускають велику міру виконавської свободи, індивідуальна агогіка часто призводить до особливого типу виконавської «вимови» – музично-мовленнєвого варіанту інтонування. Музичний вислів виконавця постає індивідуально-характерним, особистісно загостреним, адже «агогічний профіль»

виконавського інтонування є суто індивідуальним у кожного виконавця. Взірцем може слугувати виконання Мюрреєм Перайя Мазурки Шопена Ля мінор, ор. 17 № 4. Індивідуальний характер агогіки настільки рельєфний, що дозволяє з великою достовірністю впізнавати його індивідуальну манеру (стиль) інтонування.

Вже в минулому залишилися дискусії щодо можливості зміни тембрових якостей фортепіанного звуку. Позицію прихильників монохромного, однотембрового фортепіано було багато разів спростовано багатобічною концертною практикою піаністів. Композиторське реєстрування, помножене на динамічні реєстри виконавця, клавіатурні шумові призвуки, які включає або вимикає піаніст, акордово-гармонічний колоризм, взаємозалежність тембру від динаміки тону – ось далеко не повний перелік тембрових регуляторів фортепіанної музики. У своїх найкращих здобутках, у виконавських шедеврах темброве багатство фортепіанного звучання стає важливим атрибутом сучасного розвитку піанізму. Іноді при прослуховуванні таких творів, як, наприклад, запис І. Погореліча (Равель «Нічний Гаспар»: «Шибениця», «Скарбо»), втрачається відчуття, що звучить саме фортепіано, виникає особливий незвичайний тембр, знайдений цим піаністом.

Інтонаційне образне узагальнення та художня глибина інтонування – це той план виконавського мистецтва, який викликає найбільше суперечок з приводу вірності та переконливості інтерпретації. Музичне мистецтво пройшло довгий та продуктивний шлях розвитку, його досвід може бути згорнутим, інтегрованим в одному творі: в одній інтонації можуть бути укладені у формі художнього узагальнення нескінченні смисли. Музичний твір, написаний композитором, припускає суттєве оновлення, дозволяє знаходити оригінальні глибокі та сучасні інтонаційні алгоритми. Не менш обдарований, ніж композитор, музично-інтонаційним інтелектом, виконавець здатен створювати власні художні концепції, а головне – примушувати їх звучати та ставати частиною нового соціоестетичного контексту.

Саме здатності до образно-сміслового узагальнення та нової змістовності, нової експресії інтонування визначають головні стильові тенденції розвитку фортепіанного мистецтва

XXI століття, що формуються й проявляються в індивідуальній піаністичній творчості, підтверджуючи знаменитий вислів А. Бюффона, що стиль – це, насамперед, людина, причому «вся людина». Приклад індивідуального піаністичного стилю мислення надають виконання Сонат Скарлатті І. Погорелічем; Сонати До мажор Й. Гайдна («Англійська») Ланг Лангом (Концерт у Карнегіхолі, листопад 2003).

Експресивні відкриття виконавського інтонування особливо помітні у зоні тихої динаміки, у стилістичній сфері піано. Саме тоді стає чутним впорядковане розмаїття поряд зі стабільними якостями виконавського туше, тонкі нюанси торкання клавіатури роялю. У зоні піано існує величезне поле динамічних градацій, тому не дивує, що сьогодні на зміну «симфонічному» гуркоту фортепіано приходять (чи контрастно поєднується з ним) тонке прозоре виразне інтонування на піано та піанісімо, створюється особлива *«інтонаційна транспарентність»* фортепіанного звучання. Одним із першовідкривачів інтонаційної виразності тиші був Глен Гульд. Зі зрозумілих причин трактування звукової тканини твору як «прозорої» позначилося і на загальних акустичних властивостях фортепіанного звучання. Узагальнений середній рівень гучності звучання твору значно знизився, але, водночас, зростає подієва насиченість фортепіанної композиції. Твір у виконавському відношенні стає все більш психологічно завантаженим, художньо-змістовним. Не дивно, що змістовно інтонаційно насичені твори піаністи інтерпретують з кожним роком дедалі повільніше. Ця тенденція легко підтверджується акустичними вимірами тих самих творів у виконанні видатних піаністів ХХ і тепер уже ХХІ століття. Уповільнення темпу дозволяє розгледіти поліфонічні можливості фортепіанного тексту.

Насичення інтонаційними подіями, їх ущільнення у творі відбувається як по горизонталі – лінійно, так і по вертикалі в гармонійному та, що особливо важливо, у фактурно-полілогічному поєднанні голосів та типів інтонації. Навіть твори гомофонно-гармонічного складу інтерпретуються сучасними виконавцями з поліфонічним заглибленням, зі знаходженням

додаткових підголосків, плетіння із незмінної звуковисотної тканини твору нових звукових візерунків.

На початку ХХІ століття продовжують існувати два основні напрямки музичного виконавського мистецтва – *формально (технологічно) віртуозний та змістовний концептуальний*. Наприкінці ХХ століття ці напрями дедалі більше концентрувалися, відокремлюючись друг від друга. Однак виникає і тенденція поєднання даних типів виконавської гри, прикладом чого можуть служити концерти у Карнегі Холі Ланг Ланга. Віртуозний напрям піанізму, вперше концентровано здійснений М. Клементі, існує і успішно розвивається досі. Трансцендентальна (поза межна) віртуозність притаманна багатьом піаністам сучасності. При прослуховуванні деяких сольних записів виникає повна ілюзія виконання твору фортепіанним дуєтом, настільки складна та віртуозна фактура звучання постає перед слуховою уявою. Так само і надшвидкі темпи є особливим проявом тенденції ущільнення інтонаційних подій у музичному творі, перестали бути демонстрацією понадможливостей піаніста.

У біографіях сучасних провідних піаністів, за всієї різниці, чимало подібного: всі вони досить швидко піднялись до висот світової слави, стали переможцями великих міжнародних конкурсів, тобто мали достатні віртуозні якості. Але при цьому вони намагаються йти шляхом художньо-концептуального піанізму, прирошуючи таким чином стильовий потенціал.

Мюррей Перайя є яскравим представником такої когорти музикантів, пройшов різні етапи творчого формування та професійного навчання, зокрема п'ять років вивчав диригування і отримав диплом диригента. Пізніше Перайя деякий час займався у Р. Серкіна в Інституті Кертіса, був навіть його помічником, а в літні місяці регулярно виїжджав до молодіжного музичного табору в Марлборо. Тут йому пощастило музикувати в ансамблях з Пабло Касальсом, що також стало його «школою музики». Вже 1972 року він дав кілька успішних клавірабендів у Нью-Йорку, двічі виступив із провідними оркестрами, виконавши концерти Шопена та Моцарта, виграв конкурс у Лідсі.

Піаністичний стиль М. Перайї відзначений музичною зосередженістю, відмовою від зовнішніх ефектів, при повній технічній свободі – свідомою економією експресивних засобів, стриманою емоційністю. Інтерпретація артиста завжди відзначена ретельним оздобленням деталей, продуманістю артикуляції; його навіть називають експертом з мікроскопічного аналізу музики, такого, що передбачає інтенсивну роботу думки і змушує публіку слідувати за нею, відкриваючи заново те, що здавалося давно знайомим.

Барвистість фортепіанної палітри є особливою стильовою прикметою гри М. Перайї, що особливо яскраво виявляється в інтерпретації ним творів В. Моцарта. Він досягає чудового перлиного звучання, поєднує змістовність звуковидобування з округлістю звуку; водночас своєрідність гри М. Перайї визначається також винятковою свободою фразування, ритмічного малюнка, динамічних градацій, якостями, які іноді межують з надмірною вільністю поводження з текстом. «Блискуча оригінальність» відрізняє тлумачення творів Л. Бетховена; не менш вражаюче-експресивною є інтерпретація музики романтиків, причому в обох випадках піаніст виходить з власного розуміння образного змісту, відходячи від «еталонних уявлень» про стильові напрями композиторської творчості.

Наукова новизна дослідження полягає у підході до стилю у фортепіанній творчості як предмету системного аналітичного вивчення; доводиться, що і в історичному, і в композиційному процесуальному вимірі музичний стиль виникає внаслідок цілеспрямованої усвідомленої діяльності музиканта, що орієнтована на певні ціннісні установки, конкретні художньо-естетичні позиції, націлена на визначений творчо-комунікативний результат та осягнення глибинної сутності музичних явищ, також їх творче переломлення у контексті особистісного виконавського та реципієнтного світосприйняття.

Висновки. Усвідомлюючи вторинність суб'єктивного аспекту виконавської інтерпретації, дослідження кожного з рівнів стильового мислення варто розпочинати з аналізу проявів композиторського стилю у музичному творі, який є безпосереднім об'єктом виконавської інтерпретації та потребує спеці-

ального поглибленого виконавського аналізу. Водночас – принципово важливим є твердження про те, що музичний зміст, так само як і музичне формотворення, не є лише результатом творчості певної історичної доби, в яку було складено музичний твір, та відображенням стилю композитора та напряму, до якого він належав. Виконавська інтерпретація здатна приводити до зміни образних конфігурацій музичного змісту, до створення власної «виконавської композиції», хоча й на засадах певного «заданого» музичного матеріалу. І такої художньої автономії виконавська концепція, процес виконавського музичного мовлення набувають у тому випадку, коли піаніст аналітично глибоко ставиться до виразових можливостей музики, а до музичного матеріалу підходить як до сукупності мовного інструментарію.

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. 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.
3. Капічіна О. Музичний естетизм в контексті концепції діалогу культур : автореф. дис. ... канд. філософських наук : 09.00.08 / Східноукраїнський Національний університет імені Володимира Даля. Луганськ, 2003. 19 с.
4. 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.
5. 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.
6. Москаленко В. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство: Текст музичного твору: практика і теорія* : зб. ст. К. : 2001. Вип. 7. С. 3–10.
7. 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.
8. Потоцька О. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. 2012. 240 с.

9. Martienssen C. Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens. Breitkopf & Härtel, 1930. Music. 251 s.

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. 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].
3. Kapichina, O. (2023). Musical Aesthetics in the Context of the Concept of the Dialogue of Cultures: Abstract of the Dissertation ... candidate of Philosophical Sciences : 09.00.08 / Volodymyr Dahl East Ukrainian National University. Lugansk [in Ukrainian].
4. 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].
5. 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].
6. 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].
7. 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].
8. 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].
9. Martienssen, C. (1930). Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens. Breitkopf & Härtel, 1930. Music [in German].

Дата першого надходження статті до видання: 15.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 27.05.2026