

УДК 78.01/.071.1+781.9

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-48-23>**Лі Сюаньсюань**

ORCID: 0009-0006-2672-4439

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
li2297211628@gmail.com

ЖАНРОВІ ЧИННИКИ ФОРТЕПІАННОГО ІНТОНУВАННЯ: ТЕКСТОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД

Мета статті — роз'яснити роль жанрового генезису музичного матеріалу у фортепіанно-виконавській інтерпретації, зокрема у галузі сюїтних композицій. **Методологія** дослідження заснована на єдності семіологічного, праксеологічного та аксіологічного підходів, орієнтованих на оновлення музикознавчої теорії жанру. **Наукова новизна статті** визначається тим, що виявляється важливість стилістичних репрезентантів жанрової семантики, які виникають у взаємодії жанрових та стильових чинників музичної композиції. Доводиться, що головні жанрові чинники фортепіанного інтонування формуються на рівні внутрішньо-композиційного змісту та відображують досить широкий досвід музичної творчості. Так виникає полістилістика, що, як композиційний результат поліжанровості музичного змісту, впливає на хронотопічні якості музичного звучання. Нова семантична єдність стилістичних структурних складових музичної форми не відміння здатності кожного з компонентів виступати стійким носієм жанрового значення (також і естетико-стильового відношення) та в такій якості бути відтвореним та наголошеним, наново осмисленим. **Висновки.** Структура та стилістичний зміст клавірної сюїти відобразили різні жанрово-стильові тенденції барокового музичного мистецтва. При відносній свободі та рівноправності частин сюїти в її основі виникає жанрова форма, що володіє глибокою внутрішньою єдністю, водночас стилістичним різноманіттям. Сутність сюїтної драматургії — не виявлення причинного зв'язку явищ, як у сонатному циклі, а зведення різних феноменів руху до гармонічної рівноваги. Жанр сюїти виявився життєздатним та сприйнятливим по відношенню до нових стилів, творчих пошуків та експериментів ХХ століття, до нових стилістичних синтезів та полістилістичних прийомів. У цьому полягає головна причина різноманітного втілення сюїтного жанрово-стилістичного комплексу у фортепіанній музиці ХХ століття.



Ключові слова: жанрові чинники, жанрова семантика, жанрово-стильові тенденції, музична стилістика, полістилістика, сютінний жанрово-стилістичний комплекс, фортепіанна інтерпретація.

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

Genre factors of piano intonation: a textological approach

The aim of the article is to clarify the role of the genre genesis of musical material in piano performance interpretation, in particular in the field of suite compositions. The research methodology is based on the unity of semiological, praxeological and axiological approaches, focused on updating the musicological theory of genre. The scientific novelty of the article is determined by the fact that the importance of stylistic representatives of genre semantics, which arise in the interaction of genre and style factors of musical composition, is revealed. It is proved that the main genre factors of piano intonation are formed at the level of intra-compositional content and reflect a fairly wide experience of musical creativity. This is how polystylistics arises, which, as a compositional result of the multi-genre nature of musical content, affects the chronotopic qualities of musical sound. The new semantic unity of the stylistic structural components of the musical form does not negate the ability of each of the components to act as a stable carrier of genre meaning (as well as aesthetic and stylistic relations) and in this capacity to be reproduced and emphasized, newly understood. Conclusions. The structure and stylistic content of the ancient suite reflected various genre and stylistic tendencies of Baroque musical art. With relative freedom and equality of the parts of the suite, a genre form arises at its base, possessing deep internal unity, at the same time stylistic diversity. The essence of suite dramaturgy is not the identification of the causal connection of phenomena, as in the sonata cycle, but the reduction of various phenomena of movement to a harmonious equilibrium. The suite genre turned out to be viable and receptive to new styles, creative searches and experiments of the 20th century, to new stylistic syntheses and polystylistic techniques. This is the main reason for the diverse embodiment of the suite genre-stylistic complex in piano music of the 20th century.

Key words: genre factors, genre semantics, genre-stylistic tendencies, musical stylistics, polystylistics, suite genre-stylistic complex, piano interpretation.

Актуальність теми. Категорія жанру є фундаментальною щодо усіх процесів та явищ музичної творчості, у тому числі – і для фортепіанного виконавства, з його як практичної, так і теоретичної сторін. З теоретичної позиції та у контексті музично-історичного знання поняття про жанр розширюється до меж комунікативної обумовленості музичних феноменів, що сприяють типізації семантичних функцій жанру, дозволяють вбачати у ньому носія музично усталеного смислу та відповід-

них до нього прийомів вираження, водночас – певного стійкого способу зв'язку музичного звучання, художніх властивостей музики і життєвого (соціального) контексту, умов та обставин життя людини [6; 7; 8].

З практичного боку, виконавці-піаністи керуються вибором матеріалу та постановкою професійних завдань, виходячи з жанрового регламенту фортепіанної музики, найбільше зумовленого бароково-класицистською та романтичною добою, що зберігає провідне значення і у виконавській поезиці ХХ століття. Але для виконавської інтерпретації найголовнішим постає розуміння й відтворення жанрового потенціалу (жанрової генетичної пам'яті) фортепіанного тексту, що можливе шляхом осмисленого та семантично визначеного інтонування – виявлення у звучанні стилістичного коду фортепіанного «висловлення» [1; 3; 7].

Мета статті – роз'яснити роль жанрового генезису музичного матеріалу у фортепіанно-виконавській інтерпретації, зокрема у галузі сюїтних композицій.

Виклад основного матеріалу. Теорія жанру постійно розвивається й збагачується, перебуваючи на перетині багатьох дисциплінарних пізнавальних напрямів, зростає за методологічним призначенням разом зі зростанням інформаційного поля культури, і не лише музичної або художньої. Як комунікативна одиниця, жанр, насамперед, передбачає занурення до праксеологічної галузі людського досвіду; як мистецький феномен, жанр звернений до аксіологічних вимірів, разом з ними – до метафізичних складових людського буття, також і до його певних психологічних таємниць; тому передбачає символічний зміст, шукаючи його у надрах художньої мови.

Загальний символічний аспект жанротворення визначається єдністю світогляду – світовідчуття – світорозуміння, що веде до визначень на рівні універсальї культури, представлених в узагальнено метафоричному плані, зокрема номінаціями готичний, бароковий, класицистський, романтичний і так далі. Дане символічне призначення художніх, у тому числі музичних, жанрів забезпечується їх дотичністю до «великих стилів» культури, їх відкритістю та чуйністю до мовного тезаурусу культурної свідомості певної історичної доби.

Багатоскладовість музичної пам'яті культури зумовлює різноманіття жанрових форм, а також їх розподіл за композиційними масштабами, відповідно – за характером семантичних завдань, від загальносоціальних до особистісних, звісно з відповідною локалізацією мовно-виразових засобів. З іншої точки зору, жанрові форми в музиці не варто ранжувати за ступенем соціально-комунікативної важливості, тому що сама наявність жанру – як *прецедентної художньо-сміслової форми* – доводить його пріоритетність та корисність, тобто його генералізуючу семантичну та актуальну прагматичну функції.

Становлення певних жанрових форм, як носіїв визначеного стильового змісту, стильової ідеї, відбувається на основі визначення «зони експресії» жанрового стилю, передбачає вибір структурно-композиційних компонентів та загальної хроно-топічної логіки, тобто логіки розгортання тексту у композиційному часопросторі. Жанрова експресія – особливе явище, пов'язане, з конкретними способами висловлювання, що відображують різні способи мислення, творі методи та технологічні системні настанови. Жанр здатен появляти власну «волю» на рівні прийому, а також відзначатися за мовними характеристиками. Зокрема, мовні особливості класицистської гармонії з її правилами, обмеженнями та нормативним структуруванням періодами, фактурною рівновагою вплинули на становлення жанру фортепіанної сонати, на розвиток сонатності, як жанрово-стильової парадигми, у цілому. Музична мова романтичної доби з її тяжінням до полімелодизму та полігармонії, ускладненням структурних умов та образною волею сприяла формуванню поемних композицій та, у цілому, переосмисленню принципу циклічності, у тому числі і у сфері сюїтного жанру. Мовна чутливість жанру у сфері музичної творчості дозволяє вбачати в ньому базовий семіологічний феномен, котрий ускладнюється й диференціюється з перебігом часу.

У ХХ столітті стильова диференціація музичних жанрів стає дедалі складнішою та деталізує й розділяє жанрові форми, часто наділяючи жанровими амбіціями індивідуально-стильові методичні позиції. Цей процес веде до підвищення конструк-

тивно-текстологічного значення жанрової стилістики – або стилістичного змісту музичної композиції, котрий узагальнює та репрезентує семантичні жанрові інваріанти, тобто переводить у більш широкий текстотворюючий план символічні здатності жанрових форм, підсилює їх семантичні можливості. Зміст музичного тексту набуває власної жанрової знаковості, що веде до ефектів образного ускладнення – до поліфонії смислових значень і полістилістики.

Особлива увага до полістилістики з боку музикознавців у XX столітті не є випадковою, оскільки її потребує новий рівень розвитку музичної мови і новий рівень усвідомлення історичного мовного змісту музики. Слід зауважити, що питання як про жанровий, так і про стильовий зміст музики пов'язані з обговоренням факторів художньої цілісності музики (і в музиці), а у зв'язку з цим – з розглядом факторів узагальнення, типізації та відокремлення, «евристичності» музично-виразових прийомів. Актуальним залишається й питання про взаємодію жанру, стилю, композиції та виразового виконавського прийому [2; 5]. Досить поширений у музикознавчих роботах розподіл жанрів на первинні та вторинні (повсякденно-прикладні анонімні та спеціалізовані художні авторські) залишається поза теорією полістилістики, що примушує шукати власну іманентну логіку (історичну обумовленість) у взаємодії жанрово-стилістичних чинників музичного матеріалу.

Історичний досвід багатьох явищ художньої культури свідчить про те, що жанр і стиль, відповідно й їх стилістичні стосунки, виникають і розвиваються одночасно, але перших етапах стильові межі цілком підвладні жанровим. Ця ідея розвивається у дослідженні Сунь Пейаня, знаходить свій розвиток, як важлива текстологічна передумова, у роботі Ма Сінсін [8; 4]. Так чи інакше, парність категорії жанру та стилю – і як музично-історичних, і як музикознавчо-аналітичних феноменів – може бути виявлена та розвинена у контексті проблеми поезики, тобто може бути пояснена у зв'язку з тими аспектами музичної творчості, які набули автономної мистецької значущості.

Поетику варто визначати як спосіб створення («роблення») форми, також і як саму створену форму; це поняття вказує на фактори єдності виразового прийому та смислу, що веде, зокрема, до формування символіки (образного змісту, взятого в аспекті його знаковості, якщо йти за думками С. Аверинцева). Актуальними для музикознавчого вивчення є такі підходи до явища поезики, які допускають виокремлення перехідних періодів історії музичного мистецтва; дані переходи включають рух від однієї жанрово-стильової системи до іншої. Зокрема, для історії музики таким відповідальним перехідним періодом стають кінець XVI – початок XVII століть, що знаменує перехід від одного типу музичного мислення до іншого.

Характер цього історичного переходу дозволяє вказувати на схожість ситуації, в якій виявилася сучасна музична культура, та ренесансно-барокової кризи. Внутрішнім завданням музичної поезики у такі кризові часи виявляється залучення універсальної естетичної цінності до унікального змісту художнього твору, що суттєво підсилює художню інтенцію виразового прийому та спрямованість жанрового змісту й стилістичного засобу до сфери «чистого смислу», абсолютної ідеї.

Дослідження поезики завжди спирається на виявлення взаємодії старого і нового, а тому, як певної передумови, вимагає вивчення жанрової прецедентності, і як загально-пізнавального епістемологічного чинника, і як конкретної (полі)стилістики; і як історичної умови музичної творчості, що визначає способи жанрово-стильової типології, і як актуальні й відповідні до певної творчої ситуації структурно-композиційні тенденції. У літературознавстві проблеми поезики виявляються пов'язаними з розвитком теорії жанрового стилю, у зв'язку з чим відокремлюється особлива сфера – поезика жанру.

Дане явище – поезика жанру – апелює і до «поетики висловлення», щодо музики – до поезики музично-виконавського мовлення. У межах літературної традиції прийнято визначати два періоди: добу стародавніх та середньовічних літератур, які розвивалися в межах усно-словесної поезики, оскільки саме промовлене слово було домінантою, яка визначає інші соціоко-

мунікативні категорії; добу ренесансу, бароко і особливо класицизму, коли панувала поетика жанру і саме в жанрових категоріях осмислювалися і попередні, і поточні – майбутні етапи розвитку літератури. Однак більшість авторів не йде далі загального уявлення про поетику жанру як про межі самовизначення літератури, хоча обсяг поняття жанру постійно змінювався, і від цього залежало розуміння поняття мистецтва.

Логічним продовженням запропонованої літературознавцями історико-теоретичної поетики з тими її типологічними якостями, які особливо актуальні для музикознавства, може бути використання поняття стильової поетики – як наступного історичного етапу панування поетики жанру. Межею між періодами, що умовно названі періодами поетики жанру та поетики стилю, а також початком часу яскравого домінування останньої, стає кінець XIX – перша половина XX століття. Стосовно до цього хронологічного рубежу особливого значення набуває категорія авторства, яка у контексті проблеми жанру виявляє найбільшу гостроту, але, водночас, розкриває своє естетичне значення та сполучення з явищем музичної стилістики – як безпосередньо пов'язаним з явищем музичної мови, тепер вже авторизованим.

Усвідомлення часопросторової своєрідності музики сприяє розвитку авторських стильових уявлень. Крім того, часопросторові (хронотопічні) співвідношення елементів музичної мови безпосередньо вказують на конкретні жанрові реалії, які стають факторами авторського мислення. Фігуро-фонові просторові відносини мають пріоритетну роль, оскільки визначаються типовими властивостями фактури. Водночас фактурний виклад може розглядатись як головний показник просторових аспектів музики. Також слід зауважити, що фактурні особливості найбільше впливають на так звані «жанрові образи музики». При втіленні художнього змісту в музиці саме фактура виявляє жанрові презумпції стилістики, виявляє образно-тематичні завдання, акумулює в собі риси історичного і національного жанру, таким чином стає виразником композиторського задуму. Тому в ході текстологічного дослідження увагу слід зосереджувати саме на фактурній стороні твору, що втілює образно-метафоричний зміст, вивчати

структурні особливості музичного матеріалу з їх просторової сторони, у якій відображені й певні часові закономірності [6].

Склад фактури, прийоми організації вертикальних зв'язків стають вирішальними для первинних (повсякденних) жанрів, зумовлюючи важливий для композиторської творчості засіб «узагальнення через жанр». На відміну від жанрових, «стильові образи музики» спираються, перш за все, на інтонацію, інтонування (мотивно-мелодійне розгортання), тобто орієнтовані здебільшого на горизонтально-часові можливості музики. Це специфікує музикознавчі метафоричні визначення тих чи інших просторових та часових координат музики як змістовно-сміслових. Наприклад, використовуються, як вказівки на семантичні спатіальні реалії музики, поняття про сакральний простір, мирський простір, наближення та віддалення, згущення і розрядження, щільність і прозорість, затемнення і провітлення, зліт і падіння, деякі інші.

Не заглиблюючись у проблему простору і часу як факторів музичної композиції (оскільки вона представляється відокремленою, вельми суперечливою, що вимагає подальшого обґрунтування), підкреслимо лише один її напрямок: за її допомогою можна, на наш погляд, більш точно вказати на окремі специфічні естетичні ознаки жанрових і стильових детермінант. Вже сам підхід до жанру – стилю як до парної категорії, тобто як до безперечної взаємозумовленості явищ, які стоять за наведеними поняттями, потребує встановлення досить вагомих самостійних рис кожного з них. Такий розгляд є єдиним шляхом до виявлення відмінностей між музично-жанровими та музично-стильовими структурами як мовними, тобто як певними стилістичними семантичними моделями.

Прикладом стилістичних відмінностей жанрового прецедентного змісту та стильового ідеаційного впливу, пов'язаного з проєкцією естетичного відношення, що впливають на символічний зміст музики та специфічні для неї композиційні структури, є жанровий хронотоп клавірної (фортепіанної) сюїти, який закладає полістилістичні основи експресивного фортепіанного інтонування.

Сюїта містить взірці еволюції європейської узагальненої танцювальності, а поетика цього жанру пов'язана з певними умовностями придворного етикету часів бароко, демонструє інтерес до галузі малих форм, з їх деталізацією та вишуканістю, також специфічною програмністю. Клавірна сюїта у творчості французьких та німецьких майстрів переходить до сфери інструментальної концертної музики, зберігаючи внутрішню стилістичну роздвоєність, закладену генезисом жанру: адже жанр пам'ятає свої первинні прецеденти, наділяючи їх новими художньо-смысловими значеннями.

Стабільною основою сюїти прийнято вважати відому послідовність чотирьох танців. алеманди, куранти, сарабанди та жиги та закріплену за ними систему відносин. Ця «граматична» формула танцювального циклу склалася в музичному побуті, коли визначена етикетом послідовність жанрів передбачала логіку чергування швидкої та повільної моторики руху, зіставлення колективних та сольних танців. Однак у другій половині XVII століття, коли сюїта стає переважаючим жанром клавірної музики, у творчості композиторів цього часу (Куперена, Рамо, Баха, Генделя) складається своє, більш вільне ставлення до традиційної формули, а отже, до жанрової структури циклу; переважаючим семантичним принципом часто постає програмність, причому авторського типу.

Композитори дуже вибірково включають окремі частини традиційної форми у свої сюїти. Фактично, сюїта могла поєднувати у собі велику різностильову та різнохарактерну концертну програму, зводити воедино контраст різного порядку: всередині танцювальної сфери поєднувались старовинні та сучасні танці, накреслювався вихід за межі власне танцювальної сфери, що сприяло розширенню кола виразових засобів та збагаченню палітри образного змісту.

Переважає значення програмність набуває у складанні *ordre* французьких клавесиністів XVIII століття. У більшості сюїт Ф. Куперена, що належать до кульмінаційного періоду розвитку французької клавесинної школи, жанрові позначення зустрічаються рідко. Так, Аллеманда (№ 2) і два Рондо (№ № 5, 8)

у дев'ятичастинній сюїті фа-мінор, Рондо (№ 4) та Куранта (№ 5) у шестичастинній сюїті мі-мінор, два Мюзета (№№ 5, 6) у восьмичастинній сюїті Ля-мажор – та інші – у семантичному контексті багаточастинних композицій швидше тяжіють до значення інтермедій, ніж до ролі жанрово-опорних складових композиційної структури.

Інструментальні жанри доби бароко (увертюра, прелюдія, токато, канцона та ін.) органічно включалися в процес розгортання контрастних образів сюїти. Ця структурна тенденція породжувала аналогічні композиції як у XVII, так і у XVIII столітті у представників різних національних шкіл. Загальними ознаками внутрішньої структури сюїт, що синтезують побутові, танцювальні та інструментальні жанри, залишалися, як правило, логіка темпових зіставлень, об'єднання частин єдиною тональністю та спорідненістю інтонаційних сфер тематизму.

Сюїта виявилася сприйнятливою не тільки до нових стилів і жанрів, а й до взаємодії з іншими інструментальними циклами барокового часу. В неї поступово входять окремі нетанцювальні частини, що склалися у старовинних сонатних циклах. Особливо вплив старовинної сонати помітний в клавірній творчості Г. Генделя, у його сюїтах Сі-бемоль-мажор, соль-мінор. У свою чергу, сюїтні принципи проникають у сольну сонатну жанрову форму, що формується у цей час. Її циклічна структура нерідко запозичує жанрові частини, танцювальні інваріанти сюїти.

Система типологічних ознак композиційно-жанрової моделі сюїти, системність внутрішньої стилістичної організації особливого типу барокової сюїти постають відправними критеріями у підході до розгляду фортепіанних багаточастинних композицій першої третини XX століття. Так, для французьких композиторів провідного значення набуває завдання відтворення національної традиції, різноманітного поетизованого відображення світу в ясній та чіткій формі. Переосмислення старовинних жанрів у сюїтах К. Дебюссі пов'язане з розширенням звукотембрового середовища, внутрішнім сенсуалістичним розумінням образу, програмним розширенням обраних жанрових основ. У його циклах можна побачити певні паралелі з про-

грамними частинами сюїт Ф. Куперена. Сюїта «Гробниця Куперена» М. Равеля присвячена не тільки великому клавесиністу минулого, а й мовним прецедентам французького клавірного мистецтва XVIII століття, відображеному у ньому гармонійному світовідчуттю та інтелектуалізму.

Конкретні аналогії з окремими композиційними принципами барокової сюїти проявляються у сюїтах Ф. Пуленка, Ж. Оріка, А. Онеггера. Для А. Шенберга, представника іншого напряму, експресіонізму, жанрова модель сюїти стає, перш за все, взірцем раціональності, конструктивних методів організації музичного матеріалу. Неокласицизм, як пріоритетний стильовий напрям у галузі фортепіанної музики XX століття, широко використовує принципи сюїтності, включаючи їх у різні жанрові контексти (оперні, концертні, симфонічні). Неокласична інтерпретація сюїти у творчості таких композиторів, як К. Дебюссі, М. Равель, А. Шенберг, Д. Енеску, пов'язана з естетичними нормами музичного мистецтва свого часу, але також обумовлена певною жанровою ретроспекцією та спиранням на мовно-стилістичні прецеденти музичного осмислення.

Наукова новизна статті визначається тим, що виявляється важливість стилістичних репрезентантів музичної семантики, які виникають у взаємодії жанрових та стильових чинників музичної композиції. Доводиться, що головні жанрові чинники фортепіанного інтонування формуються на рівні внутрішньо-композиційного змісту та відображують досить широкий досвід музичної творчості. Так виникає полістилістика, що, як композиційний результат поліжанровості музичного змісту, впливає на хромотопічні якості музичного звучання, зумовлені відповідністю плану змісту (світоглядних установок) та плану вираження (інтонаційно-жанрово-стилістичного матеріалу музики як її специфічної знаковості, включаючи композиційні прийоми та їх хроноартикуляційні особливості).

Нова семантична єдність стилістичних структурних складових музичної форми не відмінняє здатності кожного з компонентів виступати стійким носієм жанрового значення (також і естетико-стильового відношення) та в такій якості бути відтвореним та наголошеним, наново осмисленим.

Висновки. Структура та стилістичний зміст старовинної сюїти відобразили різні жанрово-стильові тенденції барокового музичного мистецтва. При відносній свободі та рівноправності частин сюїти в її основі виникає жанрова форма, що володіє глибокою внутрішньою єдністю, водночас стилістичним різноманіттям. Цю єдність з боку образного змісту можна назвати художньою єдністю світу, що містить багатство рухів, передбачає особливу просторову динамічну логіку, спонукає до створення власної музично-часової драматургії.

Сутність сюїтної драматургії – не виявлення причинного зв'язку явищ, як у сонатному циклі, а зведення різних феноменів руху до гармонічної рівноваги. Стародавня сюїта вже передбачала індивідуальність композиторських рішень, включення до структури сюїти різних національних нових танців та концертних жанрів свого часу. Тому саме цей жанр виявився життєздатним та сприйнятливим по відношенню до нових стилів, творчих пошуків та експериментів ХХ століття, до нових стилістичних синтезів і полістилістичних прийомів. У цьому полягає головна причина різноманітного втілення сюїтного жанрово-стилістичного комплексу у фортепіанній музиці ХХ століття.

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. 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.
4. Ма Сінсін. Текстологічні засади виконавської інтерпретації у фортепіанній творчості (від стилістичного змісту до семантичної типології). Дис. ... канд. мистецтвозн. Одеса, 2018. 95 с.
5. Москаленко В. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство: Текст музичного твору: практика і теорія* : зб. ст. К., 2001. Вип. 7. С. 3–10.
6. 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.

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

8. Сунь Пейянь. Жанрові канони як предмет виконавського осмислення. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса : Астро-принт, 2017. Вип. 27. Кн. С. 316–326

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. 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].

4. Ma, Xinxin. (2018). Textological principles of performance interpretation in piano work (from stylistic content to semantic typology). Dissertation candidate of art. Odesa [in Ukrainian].

5. 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].

6. 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].

7. 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].

8. Sun, Peiyan. (2017). Genre Canons as a Subject of Performance Understanding. *Musical Art and Culture: Scientific Bulletin of the Odessa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanova*. Odesa : Astro-print. Issue 27. Book. P. 316–326 [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 15.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 27.05.2026