

УДК 78.01/.071.1+781.9

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-48-36>**Ван Юндань**

ORCID: 0009-0002-5929-5379

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[wang642747935@gmail.com](mailto:wang642747935@gmail.com)

## СЕМАНТИЧНІ МОДАЛЬНОСТІ У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ РОМАНТИЧНОЇ ДОБИ: ІДЕЇ Ф. ЛІСТА

**Мета статті** – висвітлити природу музичних модальностей та їх призначення як своєрідних текстем у фортепіанній музиці; визначити багаторівневість фортепіанних текстем як устояних проявів модальності музичного мислення, письма та мовлення. **Методологія** статті зумовлюється модальним підходом, що узгоджений з текстологічним методом; поєднуються теоретико-аналітичний та історично-стильовий музикознавчі підходи. **Наукова новизна** статті полягає у доведенні важливості явища й поняття семантичної модальності у вивченні естетичних настанов та текстологічних принципів композиторської та виконавської творчості. Пропонується суміжне з модальністю поняття текстем, що виступає як композиційно-мовне утворення, має конкретне хронотопічне призначення, є носієм певної семантичної функції на рівні твору, але також і за його межами, в умовному образному просторі музики як тексту, у цілому. Прототипами музичних текстем можуть виступати жанрові стилістичні комплекси, залучені до змісту твору, але також і деякі «стильові знаки», що мають установлені стилістичні мовні показники, тобто упереджені у музичному звучанні з його фактурною конкретикою. Особливу роль відіграє явище тематичної гармонії, що здатне виступати автономним модальним показником. **Висновки.** Розкриття категоріального значення поняття модальності у його співвідношенні з поняттям програмності дозволяє обґрунтовувати дієвість категорії модальності у вивченні фортепіанного мислення та мовлення Ф. Ліста. Можна переконатися, що в циклі «Роки мандрів» повною мірою втілювалися вимоги до програмності, але головне – вони досягли текстового змісту, втілювалися у гармонічній побудові та модальних вимірах – прямуваннях усіх частин циклу. Три основні модальні комплекси, взаємопов'язані з трьома основними естетичними модусами, впорядковують зміст та форму циклу. Однак, незважаючи на те, що кожна п'єса – це синтез усіх трьох комплексів, переважаючим стає епічний, як символічне вираження загальнозначимих ідей.



**Ключові слова:** семантичні модальності, полімодальність, фортепіанна музика, музичні текстемі, тематична гармонія, фортепіанне мислення, виконавська інтерпретація.

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

**Semantic modalities in piano music of the romantic era: F. List's ideas**

*The purpose of the article is to highlight the nature of musical modalities and their purpose as peculiar textemes in piano music; to determine the multilevel nature of piano textemes as established manifestations of the modality of musical thinking, writing and speech. The methodology of the article is determined by the modal approach, which is consistent with the textological method; theoretical-analytical and historical-stylistic musicological approaches are combined. The scientific novelty of the article lies in proving the importance of the phenomenon and concept of semantic modality in the study of aesthetic guidelines and textological principles of composer and performer creativity. The concept of textemes, adjacent to modality, is proposed, which acts as a compositional-linguistic formation, has a specific chronotopic purpose, is the carrier of a certain semantic function at the level of the work, but also beyond its boundaries, in the conditional figurative space of music as a text, as a whole. Prototypes of musical texts can be genre stylistic complexes involved in the content of the work, but also some "style signs" that have established stylistic linguistic indicators, that is, objectified in musical sound with its textural specifics. A special role is played by the phenomenon of thematic harmony, which can act as an autonomous modal indicator. Conclusions. The disclosure of the categorical meaning of the concept of modality in its relationship with the concept of programmability allows us to substantiate the effectiveness of the category of modality in the study of F. Liszt's piano thinking and speech. It can be seen that the requirements for programmability were fully realized in the cycle "Years of Wanderings", but most importantly - they reached the textual content, were embodied in the harmonic construction and modal dimensions - the directions of all parts of the cycle. Three main modal complexes, interconnected with the three main aesthetic modes, organize the content and form of the cycle. However, despite the fact that each piece is a synthesis of all three complexes, the epic becomes predominant as a symbolic expression of universally significant ideas.*

**Key words:** semantic modalities, polymodality, piano music, musical texts, thematic harmony, piano thinking, performing interpretation.

**Актуальність теми** статті обумовлюється потребою поглиблювати аналітичні аспекти виконавської інтерпретації, заради цього – розвивати текстологічні підходи та критерії семантичної оцінки фортепіанного твору. Важливою складовою цього творчо-пізнавального процесу є явище та поняття модальності, котре має широке значення у музичній композиції, охоплює різні рівні

музичної мови, також вказує на певні способи виконавської темпоральності (здійснення музичного мовлення у часі) з їх образними функціями [5-6].

Поняття модальності солідаризується з поняттями стилістичних прототипів та логіко-семантичних прецедентів, але й має відчутні відмінності, що зумовлені, насамперед, їх динамічною природою – власне, вони й призначені вказувати на різновиди музичних рухів, що набувають цілісності та синтагматичної визначеності, стають аналогами прийомів фразування, разом з типами інтонування. Врешті-решт музична модальність сприймається як своєрідна музична текстома, що поєднує у собі різноманітні мовні та мовленнєві функції [2].

У музикознавстві поняття текстеми є ще досить новим і таким, що трактується неоднозначно, починаючи з її уявлення як фрагмента тексту, більш тривалого, ніж умовне речення, і закінчуючи твердженням, що текстома може претендувати на роль елементарної одиниці мовної системи. Властивостями текстеми можна вважати синтактичну складність, об'ємність, внутрішню структурованість та іманентну виразність, здатність поставати експресивною одиницею. У композиційному аспекті текстома може розглядатися як процесуальне явище, що має експозицію – початковий матеріал, розвиток (ускладнення зсередини) та момент завершення як чинник виокремлення. З семантичного боку у тектемі можна вбачати тематичний зворот – мотив у його прямому структурному та переносному образно-психологічному значеннях. Про синтактичну різнорідність складів тектеми свідчать специфічні засоби її вертикалізації, також і лінійного викладу, тобто фактурні та мелодичні, у їх неодмінній взаємодії. Вони відзначені широтою та варіативністю, також різним семіографічним походженням, відмінностями джерел звукоутворення [5].

**Мета даної статті** – висвітлити природу музичних модальностей та їх призначення як своєрідних тектеми у фортепіанній музиці; визначити багаторівневість фортепіанних тектеми як устояних проявів модальності музичного мислення, письма та мовлення.

**Виклад основного матеріалу.** Майже апріорною є думка, що художньо-комунікативний потенціал мають не окремі слова та висловлювання, а фрагменти тексту, що передають лінгвокультурний зміст. Актуальні, значущі відношення до навколишньої дійсності неминуче відбиваються у художній мові, у тому числі музичній, створюють аналоги концептуальних понять, реалізуються у композиційному змісті твору, одиниці якого формують значущі тексти. Текстами можна визначати як інтегральні багатосторонні одиниці, що втілюють різноманітні лінгвістичні концепції, дозволяють синтезувати внутрішнє та зовнішнє, індивідуальне та колективне таким чином, щоб пов'язувати в одну структуру низку взаємозалежних показників.

Музичний текст з його структурно-семантичними складовими передбачає певні рівні концептуалізації, тому здатний створювати власну «когнітивну базу», включаючи процесуально-пізнавальні чинники та ознаки. Серед них на перший план виходять просторово-часові причинно-наслідкові зв'язки, причому відразу на декількох рівнях – у когнітивно-дискурсивному вимірі музичні тексти репрезентовані на глибинному, проміжному перехідному та поверхневому рівнях. На глибинному (смисловому) рівні вони постають аналогами теми, подій та ситуацій, образного узагальнення та типів відношень. Тому вони можуть сприйматися як поняття, що групуються у вигляді умовного словника, у тому числі «ключових слів» певного автора [1; 3].

Проміжний рівень наближений та синтактичного, організує розподіл часу, вказує на структурування часу музичними засобами, виникнення іманентних уявлень музичного часу та спеціальних розділових знаків, котрі утримують музичне звучання у певних часових межах, утримують «форму часу» в музиці. Поверхневий вимір текстом – їх зовнішній звучний прояв – найбільш безпосередньо передає ефекти модальності, ладових спряжень та мелодійного руху, також формування у русі *гармонічної вертикалі – гармонічного фактурного обсягу*, котрий набуває значення окремого виразового параметру та носія образної функції.

Той чи інший рівень стає домінуючим залежно від загальної художньої концепції, що репрезентується цілісним твором, також від тематично-когнітивного наповнення текстами. Іншими словами, процес музичної текстуалізації носить двоїстий характер: з одного боку, він звернений до мовної свідомості, відбувається як семіологічна об'єктивація музичного змісту, з іншого боку – формування текстом інтегровано у сферу музичного мовлення, тобто включене до процесу виконавської репрезентації музичної форми та її домінуючих концептуальних складових.

Зі структурної точки зору, носієм тематичного змісту може бути будь-який елемент музичної форми, якщо він здатний репрезентувати цей твір та є об'єктом розвитку. Але особливу роль у цьому процесі системної тематизації, як текстуалізації музичного змісту відграє гармонія.

Гармонія – будь то акордова послідовність або навіть окремих акорд – може виконувати таку *текстову тематичну функцію* в тому випадку, коли вона є змістовним знаком, звуковим символом музичного мовлення. Гармонія стає тематичною, якщо вона відображає в собі індивідуальний інтонаційно-ладовий та фонічний план музики, якщо вона є важливим елементом форми та драматургії твору. Тому поняття тематичної гармонії не тільки означає власне фактурну операцію збирання в акорд тонів мелодії, але й є показником іншого, вищого порядку: стилю, образно-виразової структури музичного твору.

Передумовою виникнення *тематичної гармонії та гармонічних текстом* можна вважати такі явища, як лейтгармонія, активна і фонічно яскрава гармонія, моногармонія (вибрана стильова гармонія), «іменні» гармонії композиторів-романтиків. Структурний принцип тематичної гармонії поєднаний з індивідуальною технікою композиторського письма. Тематична гармонія несе у собі «енергію виразності», завдяки якій музичне ціле має семантичну повноцінність, у ньому не слабшає внутрішнє напруження розвитку, отже не слабшає структурне мислення композитора.

Модальна ладово-стильова гармонія передбачає вертикалізацію характерних ладоінтонаційних формул – текстом. Модальні комплекси, що виникають на основі низки текстом, виявля-

ють принцип звукової спорідненості горизонталі та вертикалі, спроектований на певний лад та його інтонаційний світ. Ідея модальної гармонії як відображення інтонаційно-фонічного світу мелодії та ладу виявляється плідною в умовах будь-яких національних музичних культур. У модальній системі мелодико-горизонтальне легко переходить у вертикально-гармонічне та навпаки. Співзвуччя – це не лише символ гармонійної злитості, а й концентрований потік ладозвукорядного матеріалу, не так акустична єдність, скільки інтонаційна цілісність.

Модальні комплекси складаються з тонів, малооб'ємних мелодійних оборотів, «пучків» ладо-звукорядного матеріалу. «Мозаїчні структури» у модальній гармонійній системі одночасно і рухливі (за рахунок постійного варіювання), і остинатно-статичні (при поверненні до одного і того ж співзвуччя та групі мотивів). Отже, на основі гармонічного текстуального мислення, модальність можна розглядати як спосіб темпорального фактурного існування будь-якого музичного компонента, його обмеження та впорядкування (адже *modus* – міра, спосіб), також як спосіб розуміння, оцінки художнього явища або художньо-мовної події. З категорією гармонічної модальності поєднується спосіб висловлювання, а за допомогою останнього – спосіб оцінки дійсності, тому модальність і в сфері музичного інтонування завдяки гармонічній ладовій організації може мати різні емоційно-сміслові позиції, різні додаткові стилістичні ознаки.

У психології модальність відносять до багатьох психічних процесів, з її допомогою описують якісні характеристики когнітивних (пізнавальних) образів будь-якого рівня та складності. У філології, лінгвістиці дане поняття поширюється на вельми широке коло логіко-мовних явищ, представляючи різноманітні відтінки ставлення висловлювальної особи до змісту свого висловлювання (впевненість, сумнів) і до осіб, до яких висловлювання звернене (бажане, прохання, спонукання), тобто визнається мовною універсалією серед основних категорій природної мови [5].

У філософських визначеннях терміну модальним вважають таке судження, у якому ритор сам визначає ступінь достовірності свого судження. Крім того, зміст висловлюваного може

мислитися як реальний чи нереальний, можливий чи неможливий, необхідний чи ймовірний, бажаний чи небажаний тощо. В усякому разі модальність пов'язана з комплексом формальних синтаксичних засобів, з урахуванням яких набуває властивості семантичної категорії.

Всі основні інтердисциплінарні визначення модальності вказують на неї як на відношення, що виражається мовним шляхом, служить передачі не тільки будь-якої інформації, але її оцінки з боку адресанта. У всіх випадках очевидна діалогічна природа даного поняття і його зв'язок з виразом особистісної позиції, що допускає і різноманітні особистісно-сміслові проєкції, які акумулюються у висловлюванні інформації [6].

Таким чином представлена категорія модальності цілком може бути включеною до кола музикознавчих семантичних понять, оскільки дозволяє проєктувати відносини музичного висловлювання і до смислу, і до прийому, тобто відображати його комунікативно-пізнавальну двоїстість. Головною причиною посилення модального фактору як засобу надання цілісності гармонічному мисленню, також завершеності порядку музичного тексту, є ускладненість композиційної логіки як повністю музичного феномена.

Нове розуміння принципу модальності відкривається у фортепіанній музиці композиторів романтичної доби, зокрема у творах Ференці Ліста. Йому притаманні полімелодизм та особлива роль фактурно-гармонічної педалі, взагалі – нова якість педальності та піаністичного технологічного застосування педалі. Дане застосування педальних звучань, різних ефектів пролонгованого звучання в контексті гармонічного логосу музики Ліста набуває суттєвих стильових показників, входить до складу особливих авторських текстем. У гармонійній тканині фортепіанних творів Ф. Ліста виникає особливий фактурний вимір (обсяг), з ефектами політембровості, коли мелодійні голоси є підлеглими загальній гармонічній ідеї оркестралізації фортепіанного тексту. Особливим чином залучається поліфонізація фактурного викладу, яка поєднує інтонаційну спорідненість різних голосів фактури з їх контрапунктуючими рухами,

що надають додаткових відтінків значень, врешті-решт – утворюють внутрішньо-текстовий полілог.

Цей полілог вказує на симфонічні риси фортепіанних творів Ф. Ліста, котрі зберігаються навіть в окремих програмних п'єсах, зокрема у циклі «Роки мандрів», також у трансцендентних етюдах, не дивлячись на їх суто піаністичне призначення. Ф. Ліст здійснює той процес оновлення музичної мови, який неухильно і в різних зовнішніх проявах притягує до себе композиторів впродовж XIX–XX століть. Серед запроваджених митцем засобів знаходимо рельєфність і примхливість мелодійного малюнка; мінливі та ускладнені співвідношення рельєфу і фону, виражені в особливостях фактури; культивування деталей; стилізації та особливості хронотопічної організації, причому деякі з них передбачають майбутній імпресіоністичний стиль мислення. У фактурі фортепіанних творів вертикаль часто розшаровується на мелодійні лінії-голоси, мелодійні осередки – і в результаті народжується єдине виразне насичене експресивне звукове середовище, свого роду єдине, але різнобарвне музичне полотно.

Не менш важливою є пластика та динаміка мелодійного руху, що дозволяє говорити про домінування образу та ідеї руху, що безпосередньо втілена у саморусі художнього матеріалу. Особливим предметом інтересів є лірична сфера музичної композиції як найважливіший композиційний елемент, властивий багатьом творам Ф. Ліста, оскільки саме через неї транслювалось авторське начало, підсилювались емоційна напруга висловлення та ефекти чергування медитативного самозанурення й споглядання-любування навколишнім світом, що є основними психологічними позиціями та естетичними векторами багатьох програмних фортепіанних композицій.

Наскільки б не була особистісною музична лірика Ліста, вона завжди залишається об'єктивною і внутрішньо дієвою, не допускає егоцентричної замкнутості і зайвої розслабленості, просякнута вольовими прагненням, зберігає відчуття особистісної духовної сили. Епічна широта, драматична дієвість та лірична яскравість, переконливість стають трьома головними естетичними модусами фортепіанних творів Ф. Ліста, породжуючи від-

повідні прийоми викладу, ключові текстами та мелодико-гармонічні модальності. Усі вони проявлені у циклі «Роки мандрів».

Вже перший том «Рок мандрів» (1855) показав, що Ф. Ліст послідовно проводив думку про синтез мистецтв, розвивав ідею програмної музики, що послідовно втілювалася Листом у поетичних назвах кожної п'єси, а літературні та віршовані епіграфи уточнювали зміст кожного твору для виконавця та слухача. Якщо п'єси першого тому навіяні, головним чином, картинами природи, то зміст другого тому («Другий том. Італія») пов'язаний з враженнями від італійського мистецтва – поезії, живопису, скульптури (Данте, Петрарка, Мікеланджело). Образи Відродження та італійського життя залучали Ліста не лише естетично, а й філософськи – гуманізмом, ідеєю піднесеності людської думки, силою почуттів [4; 7].

«Третій рік мандрів» був написаний пізніше двох перших (1877-1883), відрізняється від попередніх і за образами, і за засобам вираження – більш тонкими та вишуканими. У музиці контрастно зіставляються піднесено-молитовні настрої та почуття розчарування, похмурого скепсису. Релігійна тематика стає домінуючою, що відповідало загальній зміні поглядів композитора. Нагадаємо, що до цього періоду належить створення монументальних духовних творів: ораторії «Легенда про Святу Єлизавету», «Христос», Реквієм, Чотири псалми, Угорська коронаційна меса. Як зазначало багато його сучасників, релігійність Ліста була дуже суб'єктивною, але на суттєву зміну духовної складової у творчості Ліста вплинули саме ці останні масштабні твори релігійного змісту [7; 8].

Таким чином, три томи грандіозного фортепіанного циклу «Роки мандрів» стають символами трьох стадій духовного сходження художника, куди входять, як основні символічні щаблі, Природа – Мистецтво – Релігія. У європейській музиці це був перший досвід такого роду, який дав суттєвий імпульс пошуку композиторам наступних століть.

Ф. Ліст неодноразово підкреслював, що поряд із звільненням індивідуального змісту від формальності, необхідно оновлення музики шляхом її внутрішнього зв'язку з поезією, від якого зале-

жить вільний розвиток музичного мистецтва, шлях до великої мови музики майбутнього.

На думку Ф. Ліста, програмна музика – це, насамперед, ідея, яку можна роз'яснити за допомогою викладеної загальнодоступною мовою передмови до твору. За допомогою словесного повідомлення композитор роз'яснює слухачу зміст музики, звертаючи увагу не тільки на музичну тканину, але і на образи, закладені в ній; доповнює цей зміст поетичним відображенням тих сторін дійсності, які порівняно менше доступні музиці, звертає увагу до певного змістового русла, прагнучи запобігти довільному тлумаченню та наперед вказати поетичну ідею цілого, навести її найголовніші моменти, змусити сприймати музику у єдності з іншими мистецтвами, тобто долучити слухачів до висот художньої культури, просвітити їх, збагатити їх духовний світ.

Можна виокремити, як опорні, три структурно-семантичні групи текстом, що є «будівельним матеріалом» композиції та беруть участь у створенні її модальних планів: інтонаційно-мелодійний, темпо-ритмічний та фактурно-динамічний. Перший план семантичної модальності визначається такими принципами створення тексту, як акумуляція стилістики ліричного висловлювання; створення полімелодійної тканини, взаємопоглинання фону та рельєфу; деталізованість, мелізматична декорованість; насиченість та глибина мелосу, що контрастує створення моментам прозорі простоти; хронотопічна локалізація деяких мелодійних «голосів»; динамічність, музичне різноманіття музично-темпоральних прийомів.

Другий план семантичної модальності, залишаючись досить самостійним і набуваючи особливої важливості в процесі виконавського відтворення фортепіанних задумів, ґрунтується на поляризації темпової динаміки та способів метроритмічної організації фактури (зокрема, на використанні моноритмії та поліритмії). Для третього плану текстової модальності, що виступає умовно-зовнішньою дієвою стороною музично-логічної конструкції, показовими стають прийоми полімодальної гармонії, біфункціональність вертикалі та поліфонізація, лінарне розшарування фактури; залучення всіх можливих видів гучніс-

них контрастів та їх зіставлення із поступовими динамічними градаціями музичного звучання; різноманітність алюзій музичної подієвості та просторовості.

**Наукова новизна** статті полягає у доведенні важливості явища й поняття семантичної модальності у вивченні естетичних настанов та текстологічних принципів композиторської та виконавської творчості. Пропонується суміжне з модальністю поняття текстами, що виступає як композиційно-мовне утворення, має конкретне хронотопічне призначення, є носієм певної семантичної функції на рівні твору, але також і за його межами, в умовному образному просторі музики як тексту, у цілому. Прототипами музичних текстем можуть виступати жанрові стилістичні комплекси, залучені до змісту твору, але також і деякі «стильові знаки», що мають усталені стилістичні мовні показники, тобто упредметнені у музичному звучанні з його фактурною конкретикою. Особливу роль відіграє явище тематичної гармонії, що здатне виступати автономним модальним показником.

**Висновки.** Загалом, розкриття категоріального значення поняття модальності у його співвідношенні з поняттям програмності дозволяє обґрунтовувати дієвість категорії модальності у вивченні фортепіанного мислення та мовлення Ф. Ліста. Можна переконатися, що в циклі «Роки мандрів» повною мірою втілилися вимоги до програмності, але головне – вони досягли текстового змісту, втілилися у гармонічній побудові та модальних вимірах – прямуваннях усіх частин циклу. Три основні модальні комплекси, взаємопов'язані з трьома основними естетичними модусами, впорядковують зміст та форму циклу. Однак, незважаючи на те, що кожна п'єса – це синтез усіх трьох комплексів, переважаючим стає епічний, як символічне вираження загальнозначимих ідей, створення загальнозначущих «картин» буття не однієї людини, а цілої доби.

Відзначимо також, як теоретичне узагальнення, що в музиці Ф. Ліста виявляється тенденція полімодальності, у відповідності до інтегративного програмного методу, забезпечуючи йому широкий матеріал для інтерпретативної «роботи», вводячи автора в особливо напружені відносини з багатовимірністю музичного тексту (музичних текстем).

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Вечер Д. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) : автореф. дис... канд. мистецт. : 17.00.03 / Національна академія наук України. Інститут мистецтвознавства фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. К., 2007. 17 с.
2. Гадамер, Г.-Г. Актуальність прекрасного. К. : Юніверс, 2001. С. 51–99.
3. 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.
4. Потоцька О. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації. Дис. ... канд. мист. :17.00.03 / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. 2012. 240 с.
5. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
6. Самойленко О. Музично-мовна свідомість як історичний та психологічний феномен: творчі конекції і теоретичні пролонгації. *Нові віхи розвитку культури і мистецтва у XXI столітті* : колективна монографія; за заг. ред. О. І. Самойленко. Львів-Торунь: Ліга-Прес, 2021/2022. С. 1–22.
7. Forte A. Liszts Experimental Idiom and Music of the Early twentieth Century. *19-th Century Mysic*. Spring, 1987. Vol. X, № 3. P. The University of California
8. Taruskin Richard. Oxford History of Western Music: in 5 vols. Vol. 4: Music in the Early Twentieth Century. Paperback, 2009. 880 p.

## REFERENCES

1. 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].
2. Gadamer, G.-G. (2001). The Relevance of the Beautiful. Kyiv: Universe, 2001. P. 51–99 [in Ukrainian].
3. 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].
4. 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].
5. Samoilenko, O. (2020). Psychology of Art: Modern Musicological Projections : Monograph. Odesa : Helvetica Publishing House [in Ukrainian].
6. Samoilenko, O. (2021/2022). Musical and Linguistic Consciousness as a Historical and Psychological Phenomenon: Creative Connec-

tions and Theoretical Prolongations. *New milestones in the development of culture and art in the 21st century* : a collective monograph; edited by O. I. Samoilenko. Lviv-Torun : Liga-Press. P. 1–22 [in Ukrainian].

7. Forte A. Liszts Experimental Idiom and Music of the Early twentieth Century. *19-th Century Mysic*. Spring, 1987. Vol. X, № 3. P. The University of California [in English].

8. Taruskin, Richard. (2009). *Oxford History of Western Music*: in 5 vols. Vol. 4: *Music in the Early Twentieth Century*. Paperback [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 17.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 27.05.2026