

6. Hill P., Simeone N. Olivier Messiaen. Paris: Fayard, 2008. 592 p.
7. Johnson Sh. Messiaen. University of California Press, 1989. 232 p.
8. «Olivier Messiaen», de Harry Halbreich URL: [http://www.lemonde.fr/archives/article/1980/12/26/olivier-messiaen-de-harry-halbreich\\_2806701\\_1819218.html#J5J41R038m6gcyLS](http://www.lemonde.fr/archives/article/1980/12/26/olivier-messiaen-de-harry-halbreich_2806701_1819218.html#J5J41R038m6gcyLS). 99

### REFERENCES

1. Benitez V. (2008). Olivier Messiaen : a research and information guide : New York : Routledge. 334 p.
2. Benitez V. (2017). Olivier Messiaen : a research and information guide : New York : Routledge. 382 p.
3. Dingle Ch. (2007). The Life of Messiaen : Cambridge University Press. 261 p.
4. Fallon R. Book Reviews. (2008). Tempo, 62(246), 67–80. doi:10.1017/S0040298208000284 URL: <https://doi.org/10.1017/S0040298208000284>
5. Griffiths P. (1985). Olivier Messiaen and the Music of Time Faber : London. 274 p.
6. Hill P., Simeone N. (2008). Olivier Messiaen. Paris : Fayard. 592 p.
7. Johnson Sh. (1989). Messiaen : University of California Press. 232 p.
8. «OLIVIER MESSIAEN», de Harry Halbreich URL: [http://www.lemonde.fr/archives/article/1980/12/26/olivier-messiaen-de-harry-halbreich\\_2806701\\_1819218.html#J5J41R038m6gcyLS](http://www.lemonde.fr/archives/article/1980/12/26/olivier-messiaen-de-harry-halbreich_2806701_1819218.html#J5J41R038m6gcyLS). 99

*Стаття надійшла до редакції 22.03.2017*



УДК 78.03/781.1+786.2/78.071.2

**Гань Сяосюе**

*здобувач кафедри історії музики*

*та музичної етнографії*

*ОНМА ім. А. В. Нежданової*

*odta\_n@ukr.net*

## ФЕНОМЕН ФОРТЕПІАННОГО МИСЛЕННЯ ТА АКТУАЛЬНІ СПОСОБИ ЙОГО ВИВЧЕННЯ

*Мета статті* — виявити теоретичні засади вивчення фортепіанного мислення як форми та способу музичного мислення, тобто враховуючи загальні онтологічні та ціннісно-пізнавальні властивості музично-творчого процесу, художньо-знакової форми музики. *Методологія* роботи передбачає поєднання естетико-культурологічного та семантичного музикознавчого підходів, виявляє метод жанрово-стильового аналізу у

його новому типологічному значенні, скерована до цілісності предметного виявлення фортепіанного мислення. **Наукова новизна** дослідження полягає у розробці стильової концепції фортепіанного мислення, що базується на визначенні контекстуальних та інтекстуальних — інтенціональних ознак й властивостей музичного стилю, дозволяє поглиблювати феноменологічний підхід до форми та змісту фортепіанної творчості, визначати їх відповідність образним та смисловим параметрам композиторської та виконавської поетики як єдності методичних та знакоутворюючих виразових засобів. **Висновки.** Специфіка музичного мислення зумовлює провідне значення історико-типологічного та структурно-семіотичного підходів, а вони наголошують домінування стильового начала у музичному змістоутворенні, також дозволяють визначати своєрідність образної форми музичної, зокрема фортепіанної, творчості. «Зовнішня», тобто контекстуальна, обумовленість музичного стилю з боку художньої культури, естетичних домінант епохи відкриває його ціннісні пріоритети, що існують як сталі образні утворення у межах певних жанрових структур, причому останні визначаються насамперед з їх виконавської сторони. Тому виокремлюється аспект фортепіанно-виконавського мислення як жанрово-стильового феномена, що потребує особливих способів виявлення та вивчення.

**Ключові слова:** музичне мислення, фортепіанне мислення, стиль, жанрова структура, образна форма, контекстуальні та інтекстуальні властивості музичного стилю.

*Gan Xiaoxue, applicant of the Department of Music History and musical ethnography of the Odessa national A. V. Nezhdanova academy of music*

#### **Phenomenon of piano thinking and actual methods of its study**

**The purpose** of the article is to reveal the theoretical foundations of the study of piano thinking as a form and method of musical thinking, that is, taking into account the general ontological and value-cognitive properties of the music-creative process and the artistic-sign form of music. **The methodology** of the work provides for a combination of aesthetic-cultural and semantic musicological approaches, reveals the method of genre-style analysis in its new typological meaning, is aimed at the integrity of the objective detection of piano thinking. **The scientific novelty** of the research is to develop a style concept of piano thinking based on the definition of contextual and intextual — intentional attributes and properties of the musical style, allows to deepen the phenomenological approach to the form and content of piano creativity, to determine their correspondence to figurative and semantic parameters of composer and performing poetics as a unity of methodical and expressive means. **Conclusions.** Specificity of musical thinking determines the leading importance of historical-typological and structural-semiotic approaches, and they determine the dominance of the style beginning in musical meaning, and also allow to determine the specificity of the figurative form of musical, in particular piano, creativity. «External,» that is,

*the contextual, conditionality of the musical style from the side of artistic culture, the aesthetic dominants of the era reveals its value priorities, existing as permanent figurative phenomena within certain genre structures, the latter being determined primarily from their performing side. Therefore, the aspect of piano-performing thinking is distinguished as a genre-style phenomenon, which requires special methods of detection and study.*

**Keywords:** *musical thinking, piano thinking, style, genre structure, figurative form, contextual and interstual properties of musical style.*

**Гань Сяосюе**, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии ОНМА им. А. В. Неждановой

**Феномен фортепианного мышления и актуальные способы его изучения**

**Цель** статьи — выявить теоретические основы изучения фортепианного мышления как формы и способа музыкального мышления, то есть учитывая общие онтологические и ценностно-познавательные свойства музыкально-творческого процесса, художественно-знаковой формы музыки. **Методология** работы предусматривает сочетание эстетико-культурологического и семантического музыковедческого подходов, обнаруживает метод жанрово-стилевого анализа в его новом типологическом значении, направлена к целостности предметного выявления фортепианного мышления. **Научная новизна** исследования заключается в разработке стилиевой концепции фортепианного мышления, основанной на определении контекстуальных и интекстуальных — интенциональных признаков и свойств музыкального стиля, позволяет углублять феноменологический подход к форме и содержанию фортепианного творчества, определять их соответствие образным и смысловым параметрам композиторской и исполнительской поэтики как единству методических и знакообразующих выразительных средств. **Выводы.** Специфика музыкального мышления обуславливает ведущее значение историко-типологического и структурно-семиотического подходов, а они определяют доминирование стилиевого начала в музыкальном смыслообразовании, также позволяют определять своеобразие образной формы музыкального, в частности фортепианного, творчества. «Внешняя», то есть контекстуальная, обусловленность музыкального стиля со стороны художественной культуры, эстетических доминант эпохи открывает его ценностные приоритеты, существующие как постоянные образные явления в пределах определенных жанровых структур, причем последние определяются прежде всего с их исполнительской стороны. Поэтому выделяется аспект фортепианно-исполнительского мышления как жанрово-стилевой феномен, требующий особых способов обнаружения и изучения.

**Ключевые слова:** музыкальное мышление, фортепианное мышление, стиль, жанровая структура, образная форма, контекстуальные и интекстуальные свойства музыкального стиля.

**Актуальність** теми даної статті значною мірою зумовлюється потребою створення теоретично обґрунтованої концепції фортепіанного мислення, що дозволяє знаходити такий інструмент аналізу й визначення складових музичного мислення, які дозволяють відобразити його цілісність, тобто охоплювати його як пізнавально-ціннісну єдність, синергійний когнітивно-смісловий феномен. Це означає, що процес музичного (фортепіанного) мислення повинен бути представленим у двох основних вимірах — ззовні та зсередини, з боку соціокультурних історичних факторів та з боку іманентного психологічного змісту, причому ці два параметри існують лише у взаємному підпорядкуванні, а це означає — у постійній активній взаємодії. Таким чином, постановка проблеми фортепіанного мислення передбачає виявлення контекстуальних та інтекстуальних ознак та властивостей пізнавального-сміслового процесу в музиці, що примушує звертатись до історичних жанрових форм, виявляти їх походження та специфічні риси, встановлювати їх переважні конститутивні риси, серед яких провідними стають тип, умови, обставини, засоби та характер виконання, таким чином виконавська форма займає визначальне положення, оскільки характеризує родову та видову природу музики.

Однак це примушує також поглиблювати феноменологічний підхід до форми та змісту фортепіанної творчості у його зв'язку з філософськими та психологічними теоріями. Зокрема виявляється, що, звертаючись до проблеми музичного мислення, дослідники виходять з її широких засад, пов'язаних із джерелами, формами та напрямками креативної діяльності людини, отже з природою людського мислення як особливого біосоціального феномена. Головна увага при цьому приділяється визначенню компонентів і рівнів мислення як пізнавально-оцінної роботи свідомості, у якій пріоритети інтелектуальної сфери не скасовують, а навіть підсилюють активність почуттєвого пізнання, у тому числі і обумовленого практичними потребами. Причому синтез узагальнених теоретичних та суто прагматичних специфікованих питань стає ознакою дискурсивної сфери проблеми мислення у її і позамузичному (загальногуманітарному та психосемантичному [3–5; 7; 9]) та іманентно-музичному (виконавсько-музикознавчому [2; 8; 10–12]) тлумаченні.

З боку гуманітарних дисциплін антропологічного профілю вивчення феномена мислення у його спорідненості з явищем свідомості веде до обговорення того факту, що закономірності людського

мислення обумовлені тими потребами й можливостями свідомості людини, які визначають її «сміслові настроювання», тобто спрямованість на смисл та форми осмислюючого відтворення дійсності, усю систему життєвої активності людського суб'єкта. У мистецтві ця спрямованість набуває спеціалізованого знакового характеру та веде до перетворення співвідношення дійсності існування і творчих можливостей людського мислення, коли креативний тонус людської свідомості стає визначальним, таким, що підкорює собі предметний матеріал навколишнього, навіть транслює цей матеріал від власного світобачення оточуючій реальності.

Так, Д. Кирнарська цілком справедливо відзначає, що для розв'язання проблеми музичного мислення найбільш продуктивним є звертання до двох сфер питань. Одна з них спирається на позиції філософії, естетики, соціології, психології і т. д., тим самим відкриваючи можливості вивчення музичного мислення як одного з видів мислення взагалі. Друга виходить з досягнень науки про музику, що дозволяє виділяти специфічні закономірності самого музичного мистецтва, знаходити особливі музичні сторони процесу мислення, а в самому феномені мислення відкривати музичні властивості. У другому напрямі виділяється дослідження М. Бонфельда, що вводить низку загальних понять, здатних ставати категоріальним регулятором теорії музичного мислення, а саме: виділяє мислення музикою, мислення в музиці, музику як мислення й мислення як музику [8, 116–119].

Виділимо основні передумови вивчення принципів мислення як креативної основи музичної творчості.

По-перше, і в мистецтві людина мислить про те, що необхідно їй з боку життєвої, соціально-історичної доцільності, тобто художнє мислення не звужує, навпаки, розширює предметний зміст людського мислення, оскільки дозволяє наділяти ціннісно-смісловими властивостями відомі різноманітні низки життєвих явищ, обставин, а також збагачувати їх новими, поза мистецтвом не поміченими, факторами, умовами становлення, життєвого самостояння людської особистості.

По-друге, тому і у музичному мисленні можна знаходити широкий процес узагальненого, опосередкованого відбиття дійсності, що виявляє себе як єдність способів почуттєвого пізнання та інтелектуально-логічних норм у контексті цілеспрямованої практичної діяльності людей. З цієї сторони в музичному мисленні цілком справедливо знаходять одну з вищих форм активного відбиття об'єктивної реальності, обумовлену пізнанням існуючих зв'язків і відношень предме-

тів і явищ; однак не менш справедливо пов'язувати його з творенням нових ідей, зі специфічним художнім прогнозуванням подій і дій.

**Мета статті** — виявити теоретичні засади вивчення фортепіанного мислення як форми та способу музичного мислення тобто враховуючи загальні онтологічні та ціннісно-пізнавальні властивості музично-творчого процесу, художньо-знакової форми музики.

**Основний зміст роботи.** Актуальним підходом до визначення своєрідності фортепіанного мислення видається, по-перше, встановлення загальних параметрів музичного мислення, враховуючи певну науково-термінологічну метафоричність понять музичного та фортепіанного мислення, адже вони не є відокремленими від загального пізнавально-когнітивного процесу, тобто від єдиної психологічної організації людської свідомості. По-друге, необхідною ланкою системного підходу для явища фортепіанного мислення видається встановлення опорного категоріального ряду та розкриття змісту понять, що до нього входять, серед яких жанрова структура, образна форма, стиль, контекстуальні та інтекстуальні властивості музичного стилю.

Спробуємо з'ясувати, яким чином саме категорія стилю стає перехідною між зовнішніми та внутрішніми іманентними сферами й властивостями музичного мислення.

Для цього звернемося до низки положень дослідження М. Бонфельда, який вважав, що «музика демонструє цілком специфічну галузь смислу», яка підвладна тільки музичним способам означення: «При тому, що кожний вид мистецтва пов'язаний якимись сутнісними сторонами з духовно-інтелектуальним світом людини, і гармонійний розвиток немислимий без участі всіх видів творчості, музика має особливі, унікальні можливості безпосереднього впливу на людську психіку. Це обумовлено трьома причинами. 1) Музика ближче інших видів мистецтва підходить до континуального мислення в силу найбільшої абстрагованості від предметних реалій позахудожнього світу, з одного боку, а з іншого — завдяки яскраво вираженій безперервності самої її художньої тканини, що не має аналогів в інших видах творчості (навіть спектакль або кінофільм допускає поділ на кілька серій з тривалими перервами між ними; музику ж не можна перервати й на секунду без шкоди для її змісту). 2) Музика... безпосередньо стикається з абстрактно-розумовим процесом як його аналог іноді ще до осмислення семантики субзнакового шару. 3) Музика має й безпосередній емоційний вплив як чуттєво-акустичний сигнал, як втілена краса звучання. Таким чином, музика, впливаючи безпосе-

редньо на сферу дискретного мислення, на мотивуючу сферу й сферу континуального мислення... в змозі розбудити та гармонізувати своїм впливом усі сфери людського духу, перетворити людське мислення на мислення як музику, тобто вдосконалити особистість — а це і є фінальною метою музичного мистецтва як найбільш таємного, найбільш інтимно пов'язаного з внутрішнім світом» [2, 119].

Позиції М. Бонфельда уявляються найбільш продуктивними у вивченні форм і способів музичного мислення, його особливій поетики. В той же час, вони дозволяють виділяти суттєву передумову дослідження музики як однієї з форм художнього мислення, а саме — вказують на важливість визначення власної предметної сфери музичної творчості, яка обумовлена специфікою засобів музичного вираження, отже знаковою природою музичного мистецтва. Іманентна предметність музики передбачає самостійність логічних інструментів музичного пізнання і художню автономію формотворних музичних прийомів, тобто обговорення музики як мови, що включає особливі механізми міжособистісної комунікації, адже поза межами мистецтва музична мова як спосіб комунікації не існує; відома сентенція, що музика копіює й відтворює саме себе, тому не має потреби в перекладі, рівноцінна собі самій...

Повністю погоджуючись із такими підходами до пізнавально-ціннісної побудови музичної творчості, вкажемо, що, крім названих М. Бонфельдом кореляцій понять мислення та музики, суттєву роль у розвитку та теоретичній формалізації феномена музичного мислення відіграє категорія мислення про музику. Вона актуальна не лише для музикознавців, хоча в музикознавчій діяльності стає головним інституціональним професійним показником. Саме мислення про музику дозволяє знаходити опорні моменти, рівні й головні фактори процесу музичного мислення, тобто воно має високий потенціал рефлексивності. Тобто те, як музика «*мислить*» про світ, зумовлює те, якими способами композитори, виконавці, музикознавці та слухачі *мислять про музику*, причому дане мислення «про» постає в основі своєї мисленням музикою... Відтак провідною категорією мислення постає стиль як органічна, тобто початкова, єдність смислового змісту та знакової структури, думки та способу її висловлення, почуття та способу його експлікації.

Але для розуміння когнітивної функції стилю треба вказати ще на одну обставину розвитку музичного мислення як художньо-онтологічного феномена. Сама собою музика також мислить, тобто в ній

самій є особливі іманентні механізми, що породжують нові смислові значення та знакові функції; як «жива» матерія культурної людської свідомості, вона *існує у безупинному русі*, і саме це надає їй рис мисленевого процесу. Музика про все *мислить по-своєму*, створюючи нові якісні пізнавально-ціннісні, іманентно-логічні шляхи відтворення відношень до смислових координат людського життя, що зумовлює формування інтонаційного змісту музики, інтонації як її центрального та базового елемента, чинника музичної мови як сукупності звуково-виражених думок.

Як справедливо пише Д. Кірнарська, підхід до інтонації як субстанціональної основи музичного мислення має історичне значення, і по сьогоднішній день є домінуючим у більшості теоретичних концепцій, оскільки дозволяє виводити творчість музики на рівень вищих інтелектуальних проявів людської свідомості. Як загальнолюдське мислення нерозривно пов'язане з мовою, упередметнює це мислення, так і музичне мислення виявляє себе в музичній мові, завдяки якій створюється творча спільність між композитором — виконавцем — слухачем, установлюється духовне спілкування; отже музичне мислення виявляє себе в особливих мовних формах, виявляє значення музичної мови як однієї з необхідних мов людської свідомості. А це передбачає і стильову визначеність процесу мислення, поза якої смислоутворення в музиці не можливе.

Повернемося до *поняття руху — живої тканини музичного осмислення*. В психологічній літературі виникла концепція, котра дозволяє класифікувати рух як іманентне психологічне явище, що виражає смислову активність людської свідомості — теорія смислу В. Зінченка, котрий пропонує розглядати смислову динаміку свідомості, відповідно — мислення, на основі понять про біодинамічну та почуттєву тканину свідомості. За його визначенням, біодинамічна тканина — це спостережувана зовнішня форма живого руху, а використання для її характеристики терміна «тканина» підкреслює, що «це матеріал, з якого будуються доцільні, довільні рухи та дії. У міру їх побудови, формування все більш складною стає внутрішня форма, внутрішня картина таких рухів і дій. Вона заповнюється когнітивними, емоційно-оцінними, смисловими утвореннями. Нерухлива істота не могла б побудувати геометрію, писав А. Пуанкаре» [7].

Почуттєва тканина, подібно біодинамічній, являє собою матеріал образу, а її наявність доводиться за допомогою складних експериментальних процедур; вона також має властивості реактивності, чутли-



вості, пластичності, скерованості, що найтіснішим чином пов'язані зі смыслом та значеннями. Автор підкреслює, що «між обома видами тканини існують не менш складні й цікаві взаємини, ніж між значенням і змістом. Вони мають властивості зворотності й трансформуються одна в іншу. Розгорнутий в часі рух, що відбувається в реальному просторі, трансформується в симультанний образ простору, немов позбавлений координати часу. Як говорив О. Мандельштам, зупинка може розглядатися як накопичений рух, завдяки чому образ отримує свого роду енергетичний заряд, стає напруженим, готовим до реалізації.

У свою чергу просторовий образ може розгорнутися в часовий малюнок руху. Суттєвою характеристикою взаємовідношень біодинамічної та почуттєвої тканини є те, що їх взаємна трансформація є способом подолання простору та часу...» [7].

Внаслідок проведеного аналізу психологічних феноменів В. Зінченко доходить висновку, що «на буттєвому рівні свідомості вирішуються завдання, фантастичні за своєю складністю. Суб'єкт має простір сформованих образів, більшість з яких полізначні, тобто містять у собі не одне предметне значення. Аналогічно цьому простір освоєних рухів і предметних дій є поліфункціональним: вони всі містять у собі не одне операціональне значення. Від визначення властивостей і функцій свідомості дуже важко перейти до окреслення предметної сфери, що представляє свідомість у власному розумінні слова» [7].

Подоланню відзначених труднощів допомагає те, що психологія має свій самостійний предмет, яким є вищі когнітивні стани, а саме інтенціональні, на відміну від простих якісних станів — так званих квалій (qualia), які набагато більш успішно пояснюються фізіологічно. І щодо цього особливого значення набуває феноменологічний підхід, зокрема теорія інтенціональності та ноємно-ноезисної побудови свідомості Е. Гуссерля, який стверджує, що людська свідомість існує особливим чином, має власну предметність і обумовлені із себе самих якості.

Коментуючи підхід Е. Гуссерля, Д. Леонтьєв вказує на його наступні особливості. За Гуссерлем, джерелом, що приписує смисл речам, є свідомість, актуальний упорядкований досвід, а кожен смисл інтенціонально затримується у внутрішній сфері нашої власної мисленнєвої свідомості, котра випробовує, оцінює життя та формується в нашому суб'єктивному генезисі. Смисл є, за Гуссерлем, основною творчою тканиною свідомості; явища, феноменологічні даності свідомості «вже не суть «об'єкти», але «одиниці» «смислу» [9, 8].

За спостереженням Д. Леонт'єва, «Гуссерль виділяє два напрями феноменологічного аналізу: ноетичний, або опис акту переживання, і ноематичний, або опис «того, що пережите»... Під ноезисом Гуссерль розуміє осмислюючу інтенціональну спрямованість свідомості на об'єкт, під ноемой — сам переживаний об'єкт як носій смислу. «Володіння смислом... — це основний характер свідомості взагалі, яке завдяки цьому є не тільки переживанням, але й переживанням, що володіє смислом, переживанням «ноетичним» [8, 9].

Отже, зустріч зі смислом для людської свідомості є зустріччю із самою собою, зі своїми власними творчими можливостями — з власною інтенціональністю як спроможністю творити об'єктивну реальність і в собі самій, і за своїми межами. Останнє, тобто здатність свідомості перетворювати навколишню предметну дійсність, ставати учасником реальних подій, визначається розумовою активністю — *продуктивністю людської свідомості*, а також її потребою позначатися в навколишньому, об'єктивно існуючому просторі — часі. Динаміка смислової реальності людської свідомості здатна виступати нарівні з дійсною динамікою життя і навіть «обганяти» останню.

В обґрунтуванні категорії смислової реальності свідомості, на наш погляд, полягає теоретичне значення дослідження Д. Леонт'єва, яке дозволяє виділяти категорію *внутрішньої форми думки* як того відношення даної думки до всього смислового, інтенціонально зібраного, смислу свідомості, що спонукає до виділення певної образної структури з наступним її уточненням логічним знаковим шляхом. У такому визначенні *внутрішня форма думки солідарна природі стилю*, оскільки дана природа є суто інтенціональною, але також *прагне до образно-знакового виявлення та автономізації, причому складно-опосередкованим шляхом*.

Додамо, що для характеристики даного феномена, а саме внутрішньої думки або внутрішньої форми думки, котра дозволяє уточнювати логічні *принципи музичного стилю*, опорними є ті теоретичні позиції Л. Виготського, які представлені в його останній праці «Мислення та мовлення», особливо в останній, сьомій главі даної праці, названій «Думка та слово» [3].

У цілому, визначаючи стиль як категорію художнього мислення, уточнюючи цей підхід з музикознавчих позицій, можна знайти в ньому *єдність контекстуальних умов та інтенціональних — інтекстуальних властивостей музичного мислення, що виникає на основі єдності особистісної свідомості*.

З'ясована таким способом категорія стилю може стати діючою у вивченні семантичних особливостей музичної творчості, в оцінці індивідуального композиторського мислення, оскільки підказує *логіку аналізу* музично-розумового процесу, яка певною мірою може відтворювати *логіку самого даного процесу* в його конкретній композиторській та виконавській іпостасі.

Такиаи чином, **наукова новизна** нашого дослідження полягає у розробці стильової концепції фортепіанного мислення, що базується на визначенні контекстуальних та інтекстуальних — інтенціональних ознак й властивостей музичного стилю, дозволяє поглиблювати феноменологічний підхід до форми та змісту фортепіанної творчості, визначати їх відповідність образним та смисловим параметрам композиторської та виконавської поетики як єдності методичних та знакоутворюючих виразових засобів.

Можемо дійти **висновку**, що специфіка музичного мислення зумовлює провідне значення історико-типологічного та структурно-семіотичного підходів, а вони наголошують домінування стильового начала у музичному змістоутворенні, також дозволяють визначати своєрідність образної форми музичної, зокрема фортепіанної, творчості.

«Зовнішня», тобто контекстуальна, обумовленість музичного стилю з боку художньої культури, естетичних домінант епохи відкриває його ціннісні пріоритети, що існують як сталі образні утворення у межах певних жанрових структур, причому останні визначаються насамперед з їх виконавської сторони. Тому виокремлюється аспект фортепіанно-виконавського мислення як жанрово-стильового феномена, що потребує особливих способів виявлення та вивчення.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Мышление, язык, семантика. *Проблемы музыкального мышления*. М.: Музыка, 1974. С. 90–128.
2. Бонфельд М. Музыка. *Язык. Язык. Мышление (Опыт системного анализа музыкального искусства)*: тезисы. Ч. 1. М.: МГЗПИ, 1991. 125 с.
3. Выготский Л. Мышление и язык. Изд. 5, испр. М.: Лабиринт, 1999. 352 с.
4. Выготский Л. Инструментальный метод в психологии. *Л. С. Выготский. Собр. соч.*: в 6 т. М.: Педагогика, 1982. Т.1. С.103–108.
5. Выготский Л. Психика, сознание, несознательное. *Психология сознания*: сб. статей. СПб.: Питер, 2001. С. 31–46.
6. Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.

7. Зинченко В. Миры сознания и структура сознания. URL: <http://development2005.narod.ru/books/zin.htm>
8. Кирнарская Д. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. М., 2003. 368 с.
9. Леонтьев Д. Психология содержания: природа, строение и динамика смысловой реальности: 3-е изд., доп. М.: Содержание, 2007. 511 с.
10. Малинковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование. *Проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI–XX столетий*: Очерки. М.: Музыка, 1990. 191 с.
11. Орлов Г. Время и пространство музыки. *Проблемы музыкальной науки*. М.: Советский композитор, 1972. Вып. 1. С. 358–394.
12. Петриков С. Текстуальное музыкальное мышление. *Музыкальная академия*. 1993. № 2. С. 113–116.

#### REFERENCES

1. Aranovsky, M. (1974). Thinking, language, semantics // *Problems of Musical Thinking*. M.: Music. P. 90–128 [in Russian].
2. Bonfeld, M. (1991). Music. Language. Language. Thinking: (Experience in the system analysis of musical art). Part 1. Abstracts. Moscow: MGPI [in Russian].
3. Vygotsky, L. (1999). Thinking and Language Izd. 5, corrected. Moscow: Labyrinth [in Russian].
4. Vygotsky, L. (1982). Instrumental method in psychology / / LS. Vygotsky. Coll. op. in the 6th volume. M.: Pedagogika, Vol.1. P.103–108 [in Russian].
5. Vygotsky, L. (2001). Psyche, consciousness, unconscious // *Psychology of consciousness: Sat. articles*. St. Petersburg: Peter. P. 31–46 [in Russian].
6. Vygotsky, L. (1968). *Psychology of Art*. Moscow: Art [in Russian].
7. Zinchenko, V. Miri consciousness and the structure of consciousness. URL: <http://development2005.narod.ru/books/zin.htm> [in Russian].
8. Kirnarskaya, D. (2003). Psychology of musical activity. Theory and practice. M. [in Russian].
9. Leontiev, D. (2007). Psychology of content: nature, structure and dynamics of semantic reality: 3rd ed., Ext. Moscow: Contents [in Russian].
10. Malinkovskaya, A. (1990). Piano-performing intonation. Problems of artistic intonation on the piano and analysis of their development in the methodological and theoretical literature of the 16th-20th centuries: Essays. M.: Music [in Russian].
11. Orlov, G. (1972). Time and space of music / / *Problems of musical science*. M.: All-Union Publishing House of the Soviet Composer, Issue. 1. P. 358–394 [in Russian].
12. Petrikov, S. (1993). Textual Musical Thinking // *Musical Academy*, № 2. P. 113–116 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 26.04.2017*

