

УДК 78.03/781.1+786.2/78.071.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-11>**Чжао Жун**

ORCID: 0000-0002-2780-3861

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
332474407@qq.com

## ЯВИЩЕ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО МИСЛЕННЯ У КОНТЕКСТІ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ

**Мета дослідження** – визначити структурно-змістові особливості музично-виконавського мислення, його загальні типологічні показники та специфічні компоненти, виявити найбільш актуальні та виправдані природою даного явища музикознавчі підходи та їх теоретично-категоріальне забезпечення. **Методологія** роботи передбачає поєднання музично-діяльнісного когнітивного та структурно-семантичного підходів, їх збагачення з боку естетичних та психологічних оцінок. **Наукова новизна** даної статті полягає у поглибленні теоретичного ракурсу дослідження феномена музичного мислення на основі вивчення природи виконавського процесу, у виявленні в основі музично-виконавського мислення триєдності рухової виконавсько-жестикультурної форми, образного уявлення та музично-звукової текстової формули, способу озвучення образу в тексті; пропонується поняття музично-виконавської енергії як необхідної складової творчо-мисленнєвого процесу. **Висновки** дозволяють доводити, що вихідний зв'язок руху – звучання (якості видобування фортепіанного звуку) вказує на прямування інтерпретуючої думки та ступінь професійної обізнаності виконавця. Дана базова інструментально-ігрова дихотомія має допоміжне значення для цілісного здійснення художньо-естетичної концепції музичного твору. Внаслідок внутрішньої структурності фортепіанно-виконавське мислення породжує складні синтетичні уявлення, у яких узгоджуються три головні компоненти та завдяки яким виникають сталі відносини-конекції між цими складовими. Синтетичні уявлення стосуються й безпосередньо моторної сфери, закріплюючись в уявленнях виконавця як певні мануальні клавіатурні, апікатурні позиції, також як послідовність динамічних прийомів. Сам виконавський прийом сприймається у єдності його технічної та художньо-виразової функцій, тобто у його прагненні піднятися від формального знаку до смислового означення, набути художньо-символічної ваги.

**Ключові слова:** музично-виконавське мислення, інтерпретативне мислення, фортепіанна творчість, художня дійсність, музично-виконавська енергія, музично-виконавська майстерність.

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

**Phenomenon of musical-performance thinking in the context of piano creativity**

*The purpose of the research is to determine the structural and content features of musical-performance thinking, its general typological indicators and specific components, to identify the most relevant and justified by the nature of this phenomenon musicological approaches and their theoretical and categorical support. The methodology of the work involves a combination of musical-active cognitive and structural-semantic approaches, their enrichment from the side of aesthetic and psychological evaluations. The scientific novelty of this article lies in the deepening of the theoretical perspective of the study of the phenomenon of musical thinking based on the study of the nature of the performing process, in the discovery of the trinity of the motor performance-gestural form, the visual representation and the musical-sound textual formula, the way of voicing the image in the text; the concept of musical-performance energy is proposed as a necessary component of the creative and thinking process. The conclusions make it possible to prove that the initial connection of movement - sound (quality of piano sound extraction) indicates the direction of the interpretive thought and the degree of professional awareness of the performer. This basic instrumental-game dichotomy is of auxiliary importance for the integral implementation of the artistic-aesthetic concept of a musical work. As a result of the internal structure, the piano-performance thinking gives rise to complex synthetic representations, in which the three main components are coordinated and due to which stable relations-connections between these components arise. Synthetic ideas relate directly to the motor sphere, being established in the performer's ideas as certain manual keyboard and application positions, as well as a sequence of dynamic techniques. The performance technique itself is perceived in the unity of its technical and artistic-expressive functions, that is, in its desire to rise from a formal sign to a meaningful meaning, to acquire an artistic-symbolic weight.*

**Key words:** *musical-performance thinking, interpretive thinking, piano creativity, artistic reality, musical-performance energy, musical-performance skill.*

**Актуальність теми дослідження.** Процес та компоненти фортепіанного мислення останнім часом все більше привертають увагу українських та китайських музикознавців й дослідників проблем музичного виконавства (див. В. Білоус В. [1], Ган Сяосюе [4], А. Корженевський [6], Ма Сін-сін [8], О. Потоцька [9], Н. Рябуха [11], Т. Сирятська [12], Ян Веньян [13] та деякі інші), а це дозволяє відкривати нові підходи до вивчення музичного мислення як окремого художньо-психологічного феномена, зокрема як репрезентанта когнітивно-ціннісної єдності творчої свідомості, включаючи її глибинні смислові інтенції та знакові ресурси.

Матеріали останніх досліджень засвідчують, що процес музичного (фортепіанного) мислення варто розглядати у двох основних вимірах — ззовні та зсередини, з боку соціокультурних історичних факторів та з боку іманентного психологічного змісту, причому дані два параметри існують лише у взаємному підпорядкуванні, що означає й у постійній активній взаємодії.

Звідси загальна постановка проблеми музично-виконавського мислення сьогодні передбачає зустрічний рух контекстуальних та інтекстуальних умов та принципів організації пізнавально-інтерпретативного процесу в музиці, а це примушує звертатись до історичних жанрових форм та стилевих формацій не лише з їх композиційної сторони, але й на рівні виконавської форми, адже, як справедливо зауважила Ган Сяосюе [4], ця форма, звідси й увесь процес виконання, характеризує родову та видову природу музики.

**Мета статті** — визначити структурно-змістові особливості музично-виконавського мислення, його загальні типологічні показники та специфічні компоненти, виявити найбільш актуальні та виправдані природою даного явища музикознавчі підходи та їх теоретично-категоріальне забезпечення.

**Основний зміст статті.** Саме за посередництвом виконавської форми, у реальному звучанні та у звуковій реалізації-актуалізації музичного змісту виявляється здатність музичного мистецтва підкорювати предметний матеріал навколишнього й доповнювати, змінювати його, більше за це — створювати принципово новий, предметно-ціннісний світ. І у цьому сенсі саме виконавська інтерпретація зумовлює й визначає у комунікативних аспектах специфічну природу музичного мислення, як такого, що буквально звучить та апелює до слухового відчуття.

Дослідження О. Потоцької [9] дозволило багаторазово переконатися у тому, що теоретичне підґрунття вивчення музично-виконавської інтерпретації є широким та достатньо диференційованим. Водночас йому все ще не вистачає заглиблення саме у мисленнєві витоки, у специфічні джерела тих способів й форм мислення, що ведуть до обрання музичної-звукової знакової форми. Деякі традиційні підходи до мислення як до процесу пізнання оточуючої дійсності, усвідомлення тих об'єктів і предметів реальності, причому як раціональним, так і суто інтуїтивно-чуттєвим шляхом, на сьогодні вже не видаються достатніми та методично дієвими.

Вже й звичаєве мислення людини має суттєві креативні показники, пов'язані з *цілісним перетворюючим* осягненням свідомості існуючої дійсності, тобто має енактивістську спрямованість та призначення, що відповідає подвійному, інформаційному та психологічному, ускладненню мисленневих завдань сучасної людини. Окрім цього, треба зазначити, що мислення людини завжди має інтерпретативне призначення, відтак воно не виникає лише разом з художніми завданнями, а лише специфікується у них, маючи відповідності до того матеріалу, яким оперує мистецтво, але також відповідно і до того предметного кола, яке мистецтво прагне створювати й розвивати, саме даною власною предметністю (системою артефактів) опановуючи іншими змістовими складовими навколишньої дійсності.

Серед даних складових також постає вже наявна, створена та опосередкована, система художніх засобів, мовних знарядь та прийомів, що, разом з їх обраними проєкціями та семантичними ареалами, утворюють особливу *художню дійсність* або художній світ музики. Не буде перебільшенням вважати, що музикант-виконавець, зокрема піаніст, існує саме у цьому світі, причому не лише у професійній діяльності, але і як особистість, яка орієнтується на певні культурні цінності та формує власні життєві екзистенціали.

Відтак цілком виправданим є пошук своєрідності походження та організації музично-виконавського мислення як такого, що проходить крізь усю «товщу» художньої дійсності музики, ущільненої та локалізованої у знаковому-значущому змісті музичних текстів. Певну допомогу у цьому пошуку надає праця М. Бонфельда, за спостереженнями якого художня дійсність у музиці та музики виникає з «музичної тканини», що постає динамічним посередником між знаковим та субзнаковим шарами музичного мовлення та позамузичними, тобто узагальненими естетичними, смислами» [2]. Таким чином виокремлюється – як посередницький медіально-знаковий – естетичний шар потенціальної музичної предметності, причому він має певні відносини і до реального музичного змісту, і до позамузичної реальності, у першому напрямі маючи конкретні структурно-семантичні показники, а у іншому – залишаючись повністю ідеаційним, умовним, віртуальним тощо.

Стосовно цього плану усвідомлення дійсності музичне мислення може визнаватися найбільш близьким і повним

проявом мислення у цілому або *інтерпретативного мислення людини*. Саме естетично-ціннісні настанови виступають як «екстрамузичні стимули» (термін М. Арановського) музично-творчого процесу, навіть якщо вони не усвідомлюються й не визначаються окремо, а відразу постають у музичній звукообразній формі.

Варто нагадати, що в екстрамузичному стимулі традиційно вбачалися, насамперед, складові творчої активності композитора, до яких відносився комплекс ідей, настроїв, асоціацій тощо, при цьому вважалося, що екстрамузичний стимул є дуже високим функціональним рівнем у структурі музичного мислення, якщо останній розглядати як процес музичного оформлення естетичної ідеї. Але провідним інструментом даного оформлення залишається виконавська форма, отже процес музичного мислення передбачає і творчу активність музиканта-виконавця, його свідомості та мовних експлікацій, причому дана виконавська – звучна та звуково організована – форма визначає й композиторські способи мислення.

Виконавська природа музично-мовної, музично-образної системи є визначальною на всіх етапах розвитку й прояву музичного мислення, як виконавського, так і композиторського та слухачького. Можна навіть стверджувати, що, стосовно естетичної сутності музики та її способу зв'язуватися з оточуючою реальністю, не має принципової відмінності між композиторським, виконавським та слухачьким видами мислення. Ця відмінність виникає на логічній мовно-діяльній межі, «на виході» до комунікативного середовища, при вирішенні завдання висловлення-повідомлення, тобто на рівні обирання форми експлікації музичної ідеї або предметних інтенцій музичного мислення.

Але й на цьому етапі виведення назовні внутрішньої форми музичної думки, її наявного й доступного для сприйняття упредметнення, залишається спільні складові для усього контенту процесу музичного мислення, насамперед емоційно-почуттєві або *компоненти емоційного мислення*.

Природа та призначення художніх емоцій, також емоцій, втілених в музиці та запрограмованих нею, є постійною темою естетичних, психологічних та музикознавчих обговорень, але все ще залишається дискусійною галуззю, що має методичну відкритість та суперечливість. За концепцією О. Лосева [7], музичне мислення є мисленням-переживанням

«вищого порядку», що базується, відповідно на вищих художніх емоціях. За Л. Виготським [3], художні емоції є розумними й *вищими* тому, що їх природа зумовлена *глибинним* рівнем свідомості, а їх дія є цілісною та *катартичною* для усєї особистісної свідомості. Розвиваючи думки про катартичні функції вищих емоцій як художніх та художньо втілюваних, В. Ражніков наполягав на їх *універсальності* і з естетичної сторони, і з боку музичного виконавства; причому в останньому вони зумовлюють трансформацію характерологічних особистісних рис виконавця в музичний образ, тобто певну типізацію особистісних рис і створення музично-психологічного портрету виконавця, що постає також як його індивідуально-стильове самоздійснення [10].

На цьому шляху визначення спільних й відмінних рис, властивостей видів музичної мислення, можна вже відзначити, що єдиний й універсальний естетичний ціннісний матеріал усвідомлення у виконавському процесі залучає різні контекстуальні та інтекстуальні кола, починаючи з рівня умов буття музичного виконавства, під яким розуміються особливості приміщення, простору, місця, в якому відбувається виконавська дія), продовжуючи рівнем власне музичного інструменту, зміни в конструкції якого призводять до нових виразових можливостей і «до метаморфоз в естетичному тлумаченні звукових ідей та ідеалів певної доби», проходячи крізь рівень особистості виконавця, котрий включає увесь тезаурус його знань та життєвого й професійного досвіду і таким чином «обумовлює психологічні уявлення та переживання образного строю твору», також проходячи крізь рівень історично-усталених виконавських традицій, на досвід яких спирається музикант і які є «відбитком пам'яті тих людей, які безпосередньо спілкувались із автором», нарешті доходячи до рівня композиції з її сукупністю «звукових структур», отже доходячи до тексту як до втілення й увиразнення композиторського задуму, авторської композиторської концепції твору [12, с. 4–5].

За думкою Т. Сирятської, саме рівень творчої особистості є найбільш відповідальним й вирішальним, також, звісно, найбільш глибинним рівнем комунікативної системи виконавського процесу. Вона справедливо вважає, що від специфіки особистості інтерпретатора залежать особливості психологічних уявлень та переживань образного строю твору.

«Завдяки спостереженням за природними якостями психічних процесів у різних музикантів-артистів усвідомлюється закон співпадання (конгруентності) психологічної структури особистості виконавця з семантичною „програмою” музичного твору: тобто власну концепцію він вибудовує з тих психічно-енергетичних процесів, які несуть на собі відбиток його досвіду: інтелекту, емоційності, темпераменту та характеру, світогляду, волі, професійної культури. Отже, виконавець інтерпретує не стільки „іншого” (за М. Бахтінім), скільки самого *себе* як особистість» [12, с. 4].

Розвиваючи даний підхід, О. Потоцька [9] наголошує на тому, що музикант-виконавець, зокрема піаніст, досить суб’єктивно сприймає образний зміст музичного твору, а різноманітні сторони музичного образу трансформуються свідомістю виконавця, у результаті чого кожний інтерпретатор акцентує різні його грані, створюючи такий звуковий образ, який найбільше відповідає музично-слуховим уявленням виконавця, тим самим виявляючи риси його власної індивідуальності. Звідси – емоційний контент музичного твору, включаючи його естетичні ціннісні конекції, є похідним від світосприйняття та почуттєвого мислення виконавця, також від особливостей його раціонально-логічного апарату.

Дослідниця звертає увагу і на те, що виконавська свідомість є специфічно чутливою до явища гармонічного розвитку, причому це проявляється і як прямий психофізіологічний вплив музики, так би мовити «ідеомоторне емоціональне зараження», і як усвідомлювані емоційні переживання виразових способів гармонічного розвитку у творі, і як індивідуально-особистісне образне узагальнення семантики музичного тексту, разом з формою, прийомами його виконавської презентації. Таким чином, явище музичної гармонії, або гармонії, що досягається, як певний естетичний ідеал, засобами музики, також постає цілісним та інтегруючим – саме з боку його переживання та реінтерпретації.

Відзначається, що у процесі інтерпретації – реінтерпретації музичного твору (також музично-мовного змісту музики як її іманентного семантичного середовища) визначальну роль відіграє творча уява музикантів-виконавців. Навіть вперше знайомлячись з музичним матеріалом, лише на основі письмового запису – нотного тексту – музикант вже формує слуховий образ, передбачає можливість певного



звучання, виходячи з тих прецедентних звучань, що містяться у його пам'яті, разом з їх ціннісно-чуттєвими пролонгаціями. (Відомим є спосіб «програвання в уяві» зовсім незнайомого музичного матеріалу, або вивчення напам'ять музичного твору лише за нотним текстом, вглядаючись у нього, але активізуючи таким чином попередній досвід виконавської інтерпретації та запаси слухо-мисленневої свідомості.) Водночас, О. Потоцька підкреслює, що уява виконавця-піаніста у процесі сприйняття й реалізації в інтерпретації музичного твору вимагає певних тілесних чинників, фізичної ігрової дії: навіть за умови виключно «чистої» уяви, тобто внутрішнього уявного програвання музики, інтерпретаційний піаністичний образ буде містити у собі елементи рухливих уявлень, які виразно презентують специфіку саме фортепіанно-виконавського мислення. Тому до активізації творчої уяви додаються й рухові компоненти, котрі включаються до цілісного процесу відтворення й нового створення образного змісту музики; водночас поглиблюється й уявлення про фортепіанну гру: вона набуває якостей когнітивного феномена [9, с. 140 і далі].

Варто погодитись з тим, що особистість виконавця є осередком музичної художньої дійсності; тому доцільним постає й поняття про особливу виконавську енергію, котра здатна підносити гру музиканта-артиста до високого ціннісного рівня та, водночас, до рівня справжнього інтерпретативного авторства.

Поняття про *музично-виконавську енергію* (або про інформаційно-енергійний континуум музично-виконавської інтерпретації) тільки починає входити до музикознавчого обігу й поки що залишається у стані певної метафори. У вузькому спеціальному розумінні артистична енергія тлумачиться як деяке емоційно-вольове самовиявлення музиканта та його здатність впливати на інших, щось на взірць особистісної харизми. У більш широкому розумінні виконавська енергія може оцінюватися як здатність створювати й транслювати музично-образні концепції, тобто понятійно визначати та предметно-звуково втілювати інтенціональний зміст свідомості, знаходячи достатні музично-мовні виконавські ресурси для висловлення інтимного вмісту свідомості, разом з його розумінням та логічною подачею. Навіть враховуючи той факт, що виконавська енергія залежна від темпераменту, значно більшою мірою вона керується



здатністю до рефлексії та глибиною розуміння, наділеного якістю інтелегібельності.

До феномена творчо-виконавської енергії, що може також тлумачитися як артистична, тобто піаністична, енергія, входить й здатність до комунікації, з усіма її складовим, як-то знання аудиторії та вміння орієнтуватися на її особливості, володіння часом діяння й сприйняття, тобто певні режисерські здібності, які дозволяють час виконання, навіть за його фізичними даними, перетворювати на художній якісний час, нарешті спроможність продемонструвати власні технологічні та смислотворчі якості, тобто презентувати себе як виконавця—майстра, можливо віртуоза, але, найголовніше, *мислителя*, здатного засобами музики розв'язувати складні питання щодо протиріч та потенційної гармонії буття.

При цьому підході до музично-виконавської енергії, як необхідної складової творчо-мисленнєвого процесу, що має й зовнішньо-комунікативну презентативну сторону, особливої значущості для фортепіанного мистецтва набуває питання координації рухової та психологічної активності — жесту і смислу, знаковості виконавської поведінки та осмисленості здійснюваного звучання.

У піаністичній творчості і саме явище моторності, і усі музично-виразові засоби даної текстової сфери набувають значної технічної та образно-сислової ваги. За сукупністю усе перелічене відповідає руховій динамічній природі фортепіанного звучання, також завданню наділення цього звучання певними семантичними функціями, зокрема емотивно-почуттєвими характеристиками.

Намагаючись визначити творчо-технологічну модель фортепіанного мислення, доцільно виявляти *триєдність рухової виконавсько-жестулятивної форми, образного уявлення та музично-звукової текстової формули*, тобто звучного матеріалу, що вже досяг текстової визначеності. Її можна пов'язати з «системою координаційних структур управління актами руху тіла», що утворює складає основу виконавсько-технологічної складової музично-виконавського мислення, за А. Корженевським, але вона також керує рухами свідомості — уявлень, відчуттів, образів, психологічними феноменами, що лежать в основі мислення як такого, адже відповідає за єдність трьох компонентів, відповідно, виконавсько-технологічного, художньо-образного та музично-феноменологічного. Не випадково

А. Корженевський зауважує, що однією з умов досягнення конкретно-звукових, ідейно-образних та практичних (рухово-технологічних) цілей є цілеспрямована розумова діяльність, а в самій цій діяльності вбачає вищеназвані три головні складові, називаючи їх різновидами музично-виконавського (зокрема фортепіанного): «Компонентний аналіз структури розумових процесів як цілісних об'єктів свідомості окремих виконавців показує, що, незважаючи на індивідуальні відмінності, вони обов'язково містять у собі ці три названі види мислення, питома вага і спосіб взаємодії яких визначається творчою суб'єктивною орієнтацією кожного музиканта» [6, с. 35].

Узагальнюючи, відзначимо, що **наукова новизна** даної статті полягає у поглибленні теоретичного ракурсу дослідження феномена музичного мислення на основі вивчення природи виконавського процесу, у виявленні в основі музично-виконавського мислення триєдності рухової виконавсько-жестикультурної форми, образного уявлення та музично-звукової текстової формули, способу озвучення образу в тексті; пропонується поняття музично-виконавської енергії як необхідної складової творчо-мисленнєвого процесу та похідні від нього, що суттєво поглиблюють психологічно-мистецький аспект дослідження.

**Висновки.** Таким чином, піаністичний рух є окремим самодостатнім знаком виконавської дії, що має очікуване й невідмінне звукове завершення, уречевлення. Вже цей вихідний зв'язок руху – звучання (якості видобування фортепіанного звуку) вказує на прямування інтерпретуючої думки та ступінь професійної обізнаності виконавця. Однак, звичайно, для цілісного здійснення художньо-естетичної концепції музичного твору ця базова інструментально-ігрова дихотомія має допоміжне значення, що готує виділення певних інтонаційно-звукових структур, ключових текстових формул у процесі розгортання фортепіанного звучання як здійснення виконавської форми у всій повноті її реальних тілесних та умовних ідеаційних складових.

Внаслідок внутрішньої структурності фортепіанно-виконавське мислення породжує складні синтетичні уявлення, у яких узгоджуються три головні компоненти та завдяки яким виникають сталі відносини-конекції між цими складовими. Синтетичні уявлення стосуються й безпосередньо моторної сфери, закріплюючись в уявленнях виконавця як певні

мануальні клавіатурні, аплікатурні позиції, також як послідовність динамічних прийомів. Сам виконавський прийом сприймається у єдності його технічної та художньо-виразової функцій, тобто у його прагненні піднятися від формального знаку до смислового означення, набути художньо-символічної ваги.

Так, досліджуючи базові властивості виконавської майстерності баяніста, М.Давидов виділяв образний, пізнавально-теоретичний, власне інтерпретативний та психотехнічний аспекти музичного мислення [5, с. 36]. В.Ражніков пропонував навіть поняття «неогенезу» як підйому до вищих естетичних універсальних рівнів у процесі музично-виконавського мислення, наділення останнього модально-образним, емоційно-естетичним, аксіологічним та семіотичним показниками [10]. Тобто і ці дослідні підходи вказують на переважаючу трикомпонентність музично-виконавського мислення, як такого, що передбачає системні конекції образних уявлень, музично-звуккових модусів та технічних рухових засобів.

Залучаючи поняття музично-виконавської майстерності, запропоноване українською дослідницею В. Білоус [1], можна розкрити цю дефініцію як вираження професійної готовності виконавця до складної художньо-концептуальної музично-мовної дії, що передбачає злиття-інтеграцію зовнішнього та внутрішнього планів виконавської форми за посередництвом як музичного тексту (матеріалу музичного твору), так і особистісної свідомості музиканта. Створення оригінальної художньо-естетичної концепції, укріпленої технічними прийомми безпосередньо звучної виконавської концептуалізації, є творчим обрієм музиканта у його намаганні

зробити музику не лише універсальним засобом людського спілкування, але й унікальною мовою особистісної свідомості.

### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Білоус В. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. К., 2005. 16 с.
2. Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление: (Опыт системного анализа музыкального искусства). Ч. 1. Тезисы. М.: МГЗПИ, 1991. 125 с.
3. Выготский, Л. Психология искусства. СПб.: Азбука, 2000. 416 с.

4. Гань Сяосюе. Феномен фортепіанного мислення та актуальні способи його вивчення. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 24. С. 275–287.

5. Давидов, М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста: навч. посіб. К.: Музична Україна, 1997. 240 с.

6. Корженевський А. До питання про специфіку мислення музиканта-виконавця. *Питання фортепіанної педагогіки та виконавства*. К.: Музична Україна, 1981. С. 29–40.

7. Лосев А. Музыка как предмет логики. *Из ранних произведений*; сост. И.И. Маханькова. М.: Правда, 1990. С. 195–390.

8. Ма Сінсін. Текстологічні засади виконавської інтерпретації у фортепіанній творчості (від стилістичного змісту до семантичної типології). Дис. ... канд. мистецтв.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2018. 187 с.

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

10. Ражников, В.Г. Динамика художественного сознания в музыкальном обучении: дисс. ... докт. психол. наук в форме научн. докл.: 13.00.02, 19.00.07. МГПИ им. В.И. Ленина. М., 1993. 70 с.

11. Рябуха Н. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід: дис. ... докт. мистецтвознавства: 17.00.01 / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2017. 456 с.

12. Сиряцька Т. Виконавська інтерпретація в аспекті психології музиканта-артиста: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03/ Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 18 с.

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

#### REFERENCES

1. Bilous, V. (2005). Psychological aspects of the formation of performing artistic skill: autoref. thesis ... candidate art studies: 17.00.03 / National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv [In Ukrainian].

2. Bonfeld, M. (1991). Music. language Thing Thinking: (Experience of system analysis of musical art). Part 1. Theses. M.: MGZPI [In Russian].

3. Vygotsky, L. (2000). Psychology of art. St. Petersburg: Azbuka [In Russian].

4. Gan, Xiaoxue. (2017). The phenomenon of piano thinking and current ways of studying it. Musical art and culture: Scientific Bulletin of the Odesa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanova. Odessa: Astroprint, Vol. 24. P. 275–287 [In Ukrainian].

5. Davydov, M. (1997). Theoretical foundations of the formation of performance mastery of the accordionist: teaching. manual K.: Musical Ukraine [In Ukrainian].

6. Korzhenevskiy, A. (1981). To the question about the specifics of the thinking of a musician-performer. Questions of piano pedagogy and performance. K.: Musical Ukraine P. 29–40 [In Ukrainian].

7. Losev, A. (1990). Music as a subject of logic. From early works; composition I.I. Makhankov. M.: Pravda, P. 195–390 [In Russian].

8. Ma, Xingxing. (2018). Textological principles of performance interpretation in piano creativity (from stylistic content to semantic typology). Dis. ... candidate arts; special: 17.00.03 – musical art. Odesa [In Ukrainian].

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

10. Raznikov, V. (1993). Dynamics of artistic consciousness in musical education: diss. ... Dr. psychol. sciences in the form of scientific add.: 13.00.02, 19.00.07. MGPI named after V. I. Lenin. M. [In Russian]

11. Ryabukha, N. (2017). Transformation of the sound image of the world in piano culture: an onto-sonological approach: diss. ... Dr. art studies: 17.00.01 / IMFE named after M. T. Rylskiy. Kyiv [In Ukrainian].

12. Syriatska, T. (2008). Performance interpretation in the aspect of the psychology of a musician-artist: autoref. thesis ... candidate art studies: 17.00.03/ Kharkiv State University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky. Kharkiv [In Ukrainian].

13. Yang, Wenyang. (2017). The category of pianism in the context of the performing typology of piano creativity. Dis. ... candidate art.; special: 17.00.03 – musical art. Odesa [In Russian].