

УДК 78.01/.071.1+781.9/.68/.61

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-13>

Лу Цзін

ORCID: 0009-0005-2967-2948

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
76959543@qq.com

## СУЧАСНА ФОРТЕПІАННА СЕМІОЛОГІЯ: ІСТОРИКО-СТИЛЬОВІ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ

**Мета дослідження** – окреслити головні напрями розвитку та пріоритетні позиції історико-семіологічного вивчення фортепіанної творчості як автономної музично-дискурсивної галузі. **Методологія** роботи дозволяє суттєво оновлювати структурно-семантичний типологічний і жанрово-стилістичний аналітичний методи, котрі передбачають звернення до конкретних текстових площин музики, зокрема виконавських. Оновлений історико-семіологічний ракурс музично-виконавської текстології передбачає порівняльний підхід, тобто музично-лінгвістичну компаративістику, при цьому у своєрідній ретроспекції, тобто у напрямі пошуку головних прецедентів – як текстів, так і смислів, як знаків, так і значень. **Наукова новизна** даної статті зумовлюється відкриттям нового семіологічного напрямку вивчення фортепіанної творчості та породжуваних нею власних дискурсивних можливостей. Доводиться значення романтичного періоду європейської історії як кульмінації та вершинного рівня розвитку фортепіанної традиції, як композиторської, так і виконавської. Відкривається пріоритет виконавських настанов у формуванні концептуально-метафоричного змісту фортепіанної музики, водночас складність та багаторівневість фортепіанної виконавської поетики.

**Висновки.** Фортепіанна музика як галузь виконавської творчості може розглядатися як автономний музичний дискурс, що володіє іманентними засобами концептуально-метафоричного перетворення дійсності та існує у постійному діалозі з історичним часом. Історичний підхід – відкриття власного історичного логосу фортепіанної творчості – дозволяє встановлювати особливі хронологічні стильові координати всередині виконавського фортепіанного дискурсу, відзначати як його певну ретроспективну зверненість, у пошуках відповідних смислових та текстових прецедентів, так і його необхідний зв'язок з романтичним досвідом, як з головним джерелом виконавського мовлення, постачальником «виконавського лексикону», тезаурусу фортепіанних прийомів.

**Ключові слова:** фортепіанна семіологія, історико-стильовий підхід, історико-семіологічний ракурс, музично-виконавська текстологія,

фортепіанний дискурс, романтична доба, стильовий досвід, концептуально-метафоричний зміст фортепіанної музики.

*Lyu Jing, Applicant at the Department of Music History and musical ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Modern piano semiology: historical-style and theoretical background**

*The purpose of the study is to outline the main directions of development and priority positions of the historical and semiological study of piano creativity as an autonomous musical and discursive field. The methodology of the work makes it possible to significantly update the structural-semantic typological and genre-stylistic analytical methods, which involve addressing specific textual levels of music, in particular, performing ones. The updated historical-semiological perspective of music-performance textology involves a comparative approach, i.e. music-linguistic comparativism, at the same time in a kind of retrospection, i.e. in the direction of searching for the main precedents – both texts and meanings, both signs and meanings. The scientific novelty of this article is determined by the discovery of a new semiological direction of studying piano creativity and its own discursive possibilities generated by it. The importance of the romantic period of European history as the culmination and peak level of development of the piano tradition, both composer and performer, is proved. The priority of performing instructions in the formation of the conceptual and metaphorical content of piano music is revealed, as well as the complexity and multi-levels of piano performing poetics. Conclusions. Piano music as a branch of performing creativity can be considered as an autonomous musical discourse that possesses immanent means of conceptual and metaphorical transformation of reality and exists in a constant dialogue with historical time. The historical approach – the discovery of one's own historical logos of piano creativity – allows you to establish special chronological stylistic coordinates within the performing piano discourse, to note both its certain retrospective orientation, in search of relevant semantic and textual precedents, and its necessary connection with romantic experience, as with the main a source of performing speech, a supplier of a «performing lexicon», a thesaurus of piano techniques.*

**Key words:** piano semiology, historical-stylistic approach, historical-semiological perspective, music-performance textology, piano discourse, romantic era, stylistic experience, conceptual-metaphorical content of piano music.

**Актуальність теми дослідження.** Семіологія фортепіанної творчості залишається сьогодні провідним напрямом вивчення специфічних засад піаністичного мистецтва, крізь які проступають і специфічні риси художньої форми музики, у цілому. Виступаючи важливою частиною музичного мовознавства, теорія фортепіанного мовлення дозволяє також поглиблювати історичний підхід до музично-виконавської традиції, змінюючи розуміння й самого поняття «історизму». З одного боку,

історичне постає збереженням, передачею у часі художніх смислів та форм (що презентують дані смисли); з іншого — поняття про історичне у галузі мистецтва призначене відображувати усі основні еволюційні процеси та їх наслідки, котрі виявляються у царині художньої семантики та її знакових носіїв. Але є ще і третій бік у залученні історичного методу до дослідження музичної творчості, що найбільше стосується музично-виконавської сфери: визначення та нова інтерпретація часової дистанції, що виникає між художнім прецедентом та його сучасним відновленням-сприйняттям, дозволяє сприймати історичний час як якісну категорію, яка має власний стильовий потенціал, актуалізований у виконавському діянні. Це надає змоги сприймати виконавський текст як автономний та достатньо дієвий носій *історичної оцінки* — трансльованої через безпосередньо створюване звучання. Таким чином виникає і своєрідний, суто виконавський, інтерпретативний парадокс знаходження у часі та, водночас, подолання його меж, як специфічний діалог з історичними смислами музики, що закріпилися у змісті цього мистецтва як усвідомлені стильові позиції, з відповідними узагальненими номінаціями.

Від тексту до стилю, й у зворотному напрямі — таким шляхом розгортається історичний діалог виконавця (піаніста) зі смисловими накопиченнями фортепіанної музики. Це дозволяє встановлювати хронологічні стильові межі, відповідно до діапазону текстологічного, потім вже й семіологічного, діалогу зі стильовими надбаннями музики, що, як художньо визначені, завжди належать минулому, з різним ступенем його віддаленості від теперішнього. Виконавцям дуже корисно усвідомлювати той факт, що будь-який виконуваний ними твір, окрім імпровізації — але також лише частково, належить минулому, тобто сприймається у певній часовій ретроспекції, є частиною історії, що вже відбулася. Тому історичний час у його семіологічних ознаках та цілісному художньо-смісловому втіленні неминуче входить до змісту музичного твору. І чим більшою є історична дистанція між виконавцем та твором, тим більшими семантичними можливостями володіє відтворюваний часовий логос.

Таким чином функціонує і своєрідна *музично-виконавська історична хронологія*, не завжди усвідомлювана та наголошена, але завжди присутня у надрах виконавської інтерпретації: відтворення та переосмислення історичних стильових

пріоритетів музичної мови у процесі музичного мовлення, ціннісний вибір, що завжди приймає стильову форму – існує шляхом певних «стилістичних знаків», прагнучи піднятися до «стильових ноєм». Існування у подібному історичному діалозі (як творчому самодіалозі) постає вихідною позицією усіх художньо значущих музично-виконавських концепцій. Тому для сучасного музикознавства дані концепції набувають особливої ваги, як показники історичних якостей музичного мовлення, водночас як докази актуальності оновленого історико-семіологічного підходу в галузі виконавської текстології та теорії інтерпретації (розуміння).

Даний підхід імпліцитно присутній у низці праць українських та китайських музикознавців, присвячених явищу музичного тексту, категоріям стилю та форми в музиці (можна вказати на наукові розробки Бай Сяонань, Ма Сінсін, В. Москаленко, О. Потоцька, О. Рябуха, О. Самойленко, Ян Веньян, деякі інші; див: [1–9]), причому його можна знайти не лише у працях, присвячених фортепіанному мистецтву, а й у дослідженнях інших видів музичної творчості, зокрема вокальної (оперної), у якій до чинників актуалізації додаються деякі зовнішні, позамузичні, але внутрішньотекстові, показники – слово, жест, дія, декорування простору тощо.

**Мета даної статті** – окреслити головні напрями розвитку та пріоритетні позиції історико-семіологічного вивчення фортепіанної творчості як автономної музично-дискурсивної галузі.

**Основний зміст статті.** Включені до музичного образу – до сукупного діяння музичного звучання – структурні елементи, як знакові інгредієнти, епіфеномени музичних значень, дозволяють уточнювати інтерпретативні позиції виконавця та його історико-семіологічні прагнення, тобто його ставлення до історичних стильових пріоритетів. Звідси випливає можливість встановлення особливого, іманентного стильового порядку фортепіанної творчості, тобто її власної історичної логіки, що не співпадає з загальним, так би мовити, об'єктивним перебігом культурного часу, але повністю збігається з самовизначенням музичної мови.

При даному підході стає допустимим й використання поняття про *музично-виконавський дискурс*, тобто про автономний мовленнєвий план музики, який створюється інтерпретативними виконавськими зусиллями, а це дозволяє суттєво оновлювати структурно-семантичний типологічний

і жанрово-стилістичний аналітичний методи, котрі передбачають звернення до конкретних текстових площин музики, зокрема виконавських. Звісно, оновлений історико-семіологічний ракурс музично-виконавської текстології передбачає порівняльний підхід, тобто музично-лінгвістичну компаративістику, при цьому у своєрідній ретроспекції, тобто у напрямі пошуку головних прецедентів – як текстів, так і смислів, як знаків, так і значень. Порівняння між собою різних жанрових сфер музичної творчості набуває принципового значення, адже найближче підводить до семантичної конкретики; це не заважає й методу ціннісного естетичного узагальнення, який також дозволяє обґрунтовувати якісні характеристики музичного звучання.

Сукупний, існуючий сьогодні, музично-виконавський досвід дозволяє переконуватися в тому, що існують певні текстологічні та стильові домінанти, що мають, звісно, історичне походження, але приймають директивне значення як показники ціннісного вибору, тобто переформатування музично-мовного «минулого». Стосовно фортепіанної творчості визнаними постають такі «музично-логічні прототипи», як моторно-ігровий руховий, об'єктивно-дієвий, мелодійно-експресивний інтимно-ліричний та персоніфіковано-театралізований (умовно-драматичний) компоненти (див. про це: [7; 8]). Вони утворюють своєрідну семантичну циклічність, оскільки є завжди необхідними і притаманними виконавській формі – у тому обсязі, який передбачається вихідним текстом твору, але також і в залежності від наявної зараз виконавської інтерпретації, тобто безпосереднього звучання даного тексту.

Можна послатися на вже здійснені спроби визначень рівнів та властивостей фортепіанно-виконавського тексту [2; 4], підкреслюючи той факт, що запропонований у музикознавчих працях останніх років типологічний ноетичний підхід до фортепіанно-виконавській творчості дозволяє розбудовувати й специфікувати поняття виконавської форми, фортепіанного мелосу, фортепіанного тематизму, репрезентувати жанрові, композиційні й стильові умови фортепіанної творчості.

Зокрема, у роботах Ма Сінсін визначаються різновиди фортепіанної стилістики та логіко-семантичні прототипи фортепіанного звучання як передумови формування фортепіанно-виконавського стилю; розглядаються специфічна фортепіанна

віртуозність і явище інтертекстуальності, які знаменують підйом фортепіанного мислення на вищий щабель цілісної текстової організації. Але, водночас, поза увагою дослідниці залишаються ті особливі фактори інтерпретації, що зумовлюються історичними стильовими домінантами, зокрема впливом романтичного типу виконавського мислення, взагалі романтичної традиції як такої, що найяскравішим чином виявилась саме у фортепіанному мистецтві.

Доба романтизму зумовила активний розвиток мелодійності – полімелодійності як головного мовленнєвого засобу фортепіанного дискурсу, дозволяючи доводити, що, починаючи з творчості віденських майстрів, *мелодійна тема* стає широким текстоутворюючим явищем, знаходить свої складові не тільки в метро-висотних засобах, але, насамперед, у динамічних фактурно-регістрових, тобто у часо-просторовому здійсненні *фортепіанного звучання*, зокрема у внутрішній «розростанні форми», що зумовлює її особливо щільне заповнення змістом, відповідно, стилістико-семантичну складність. Важливою стороною темоутворення – мелодійного розширення – постає виконавська інтерпретація, адже саме виконавське висловлення, його дискурсивні властивості, визначають смислове призначення тематизму, причому наділяючи його специфічними паралельними характеристиками, зокрема словесними визначеннями, що відображується, зокрема, у програмних назвах, виконавських ремарках, деяких різновидах коментарів до творів, жанрових визначеннях і назвах композицій.

Розвиток програмності як методу композиції в період романтизму набуває виконавсько-текстологічного аспекту, що веде до виникнення нового типу музичного тексту, основою якого стає тотальна семантизація фактурно-динамічної форми, тому нових дискурсивних якостей набувають і принципи артикуляційно-агогічного звукового процесу. Треба визнати, що індивідуальні інтерпретативні властивості фортепіанної музики в її виконавській репрезентації постають як самоцінні разом з новими мелодійними показниками музичного тематизму, тобто на основі стилістичного збагачення мелодійного тезаурусу фортепіанного тексту.

Можна сказати, що у добу романтизму фортепіанна творчість відкриває нові здатності звукової експресії, що взаємопов'язані з художньо-образними відкриттями європейських

митців цього часу, зокрема композиторів, які тісно залучені до інших видів мистецтва – літератури, живопису, драматичного театру, тобто мислять музичні твори у єдності з іншими членами «родини мистецтв», а це дозволяє укрупнювати та конкретизувати прийоми інтонування та фактурного викладу, створювати нові формати композиційного розвитку та міжтекстової й міжвидової «художньо-інтелектуальної гри». Романтичні майстри, зокрема Р. Шуман та Ф. Шопен, також Ф. Ліст, а надалі і К. Дебюссі, відкривають особливі семантичні функції уповільнення й прискорення часу, тобто керування їм за допомогою музичного інтонування; також вони володіють способами розширення та звуження простору – засобами темброво-регістрової та гучнісної динаміки. Але головним «програмним» прийомом, що йде саме від романтиків, постає персоніфікація певних прийомів тематичного викладу, мотивного розвитку, з включенням усіх засобів виразності, від висотно-метричних до динамічно-артикуляційних, тобто насичення фортепіанного особливими «концептуальними метафорами», художніми ідіомами.

Як знакова в історико-стильовому відношенні виділяється постать Ф. Шопена, який створив новий синтетичний тип мелодії, як виходячи зі змісту фольклорних прообразів, так і узагальнюючи досвід європейських професійних майстрів, тобто організувати єдність первинних і вторинних жанрово-стилістичних прототипів, також поєднуючи риси вокального й інструментального тематизму, розширюючи інтертекстуальні можливості індивідуального фортепіанного стилю.

За справедливим спостереженням Бай Сяонань, наскрізь просочений мелодійністю, фортепіанний інструментальний тематизм Шопена дозволяє вилучати специфічні саме для мелодійного матеріалу виконавські властивості – семантичні детермінанти; їх можна, у свою чергу, розглядати як самодостатні «квалія» виконавського тексту – властивості музично-почуттєвого досвіду, які значимі самі по собі. Це: артикуляційна виразність (інтонаційна експресивність), інтровертивність (інтимізація), емоційна поглибленість, аналітичність, споглядальність, шлях до авторизації викладу – «висловлення», створення ефекту «прямого мовлення», індивідуалізація – авторизація [1].

У дослідженні Ян Веньян пропонується оновлений підхід до аналізу фортепіанних творів Ф. Ліста, виявляється



множина їх мовних стилістичних і семантичних градацій, причому й у симультанному виконавському прояві. Так, вивчення текстової організації, у тому числі, з боку виконавської динаміки, циклів та фантазій сприяє встановленню залежності між програмними установками жанрової форми та стилістичним змістом з його індивідуально-авторськими виконавськими компонентами. На перший план фортепіанної форми виходить семантика ораторіальності, тобто укрупненого пафосного висловлення, яке підкоряє собі всі інші стилістичні й мовно-динамічні начала, насамперед мелодійність і моторність, володіє ними як власними інструментами, тобто доводить своє значення семіологічного рушія [9].

Ораторіальність стає безпосереднім рупором художньої авторської ідеї у фортепіанній поезиці Ф. Ліста. Саме йому вдається надати особливого романтичного пафосу, водночас поглибленої індивідуалізації образній системі та мовленнєвим принципам фортепіанної творчості, серед яких переважають такі семантичні настанови, як піднесеність, ефект особистісної значущості художнього вчинку, разом з тим авторитарність, узагальненість переживання, прагнення до створення філософської концепції не лише людського життя, а й буття у цілому, релігійна претензійність.

Механізм дії романтичної інтертекстуальності у фортепіанній музиці найповніше виявляє себе у сфері малих форм, тобто у сукупності фортепіанних мініатюр, зокрема прелюдій, ноктюрнів, різноманітних програмних опусів. Породжена ними традиція виявляється однією з найбільш потужних у фортепіанному дискурсі, триває донині, завжди зберігаючи своє специфічне романтичне коріння.

Так, важливе для шопенівської семантики прагнення до полімелодійності відбилося в прелюдіях А. Лядова та О. Скрябіна, шляхом узгодження полістилістичного змісту й моносемантики образу [2; 6]. У виконавській формі фортепіанних прелюдій А. Лядова знайшли відбиття провідні риси мелодики Шопена, деякі «жанрово-стилістичні знаки», наприклад етюдність, польського композитора й піаніста. З іншого погляду, у Прелюдіях самого Шопена ознаки моторності в їх єдності з мелодійністю (семантичний інваріант прелюдійного жанру) можуть змінювати свої текстологічні рівневі функції, уступати ораторіальному типу музичного висловлення; у тексті своїх фортепіанних прелюдій Ф. Шопен відтворює загальну циклічну



організацію й послідовність семантичних домінант – виконавських семантичних детермінант фортепіанної творчості, тобто робить синтетичну ідею домінуючою в стильовому плані.

Фортепіанний текст романтичної доби, у його вже досить завершеному й повному вигляді, як зрілий історичний феномен, передбачає об'єднання й взаємодію всіх основних стилістичних і структурно-семантичних рівнів. Тому саме романтична традиція знаменує найвищий рівень не лише фортепіанно-виконавської майстерності, а й фортепіанного мовлення, дискурсивних здатностей фортепіанного тексту. Однією з найбільш визнаних її прикмет постає віртуозність, яку потрібно розглядати саме як реалізацію всього потенціалу фортепіанного дискурсу, тобто як синтез технологічних і змістовно-сміслових можливостей, часто з домінуванням однієї з них, так само як і одного дискурсивного плану (способу метафоризації).

У добу романтизму, тобто у композиторській та виконавській діяльності європейських митців дев'ятнадцятого століття, фортепіанна традиція розвивається у бік «виконавських кваліа», виконавської віртуозності, як головного інтерпретативного механізму фортепіанної творчості, відкриваючи різні види інтонування – експлікації «тоно-процесуальної енергії» (термін А. Малінковської), керуючись завданнями художньої комунікації, але також і власними інтересами музично-мовного діяння, яке концентрує певні метафоричні (концептуальні) властивості фортепіанного дискурсу.

Текстологічний підхід дозволяє уточнювати поняття фортепіанного мелосу й фортепіанного тематизмі, встановлювати їх спільність і відмінності. Звісно, види фортепіанної мелодики обумовлені багатьма композиторськими стилістичними передумовами, позиціонуються згідно із програмною драматургією композиторського тексту, у якій особливу роль «відіграють» діалогічні парні комплекс, а саме:

- мовленнєво-декламаційний – моторний, з виведенням серединного типу орнаментально-фігуративної мелодики, яка може залишатися в мелодійному полі, а може, загострюючись моторними штрихами, підсилювати свій ораторіальний профіль;
- вокального походження – інструментальної природи, з виявленням комбінованих мелодійних структур, наприклад, декламаційно-інструментальної, пісенно-танцювальної, що дає широкі комбінації мелодійності, моторності, ораторіальності;

– типовий жанровий (із залученням первинно-жанрових прототипів або константної жанрової стилістики всіх текстологічних різновидів) – оригінально-авторський, інтонаційно-індивідуалізований, з множиною внутрішніх градацій;

– обумовлений узагальненим характером образу – транслюючий конкретизоване «портретне» семантичне вирішення.

Нарешті автономні композиційні й семантичні функції придбають такі фактурно-динамічні різновиди тематичного руху, як поліфонічний – гомофонно-гармонійний, діатонічний – хроматичний; лінеарний – акордовий; дискретний – континуальний, які, згідно з оцінками понятійної системи музики І. Котляревським<sup>1</sup>, можуть визначатися як логічні фігури, отже, і «фігури смислу» або «концептуальні метафори».

Відтак окрема «опусна» композиція, як і загальні текстологічні рівні фортепіанної творчості, зв'язані єдиним шляхом історичного розвитку, який відкривається як шлях розуміння-осмислення й інтерпретації. Він має кілька вимірів, але головним залишається стильовий, що дозволяє, з одного боку, установлювати внутрішні композиційні межі тексту й визначати константні семантичні функції стилістичних груп, з іншого – відкриває свободу вибору, композиційного об'єднання, підпорядкування, ієрархічної побудови жанрово-стилістичних семантичних доміант, вводити власний текстологічний смисловий порядок. У встановленні цього іманентного логосу, що відкриває шлях і до власної метафоричності фортепіанної творчості, кульмінаційним й вершинним етапом постає творчість майстрів романтичної доби. Саме вона назавжди залишається «крапкою відліку» не лише з точки зору професійної виконавської майстерності, а й для визначення концептуальних здатностей фортепіанного дискурсу.

Виникнення мелодійної експресії фортепіанного матеріалу – ознака його стильової зрілості; визначеність драматургічних функцій фортепіанно-виконавських мелодійних прийомів, по-перше, веде до виникнення стійкої образної предметності музичного тексту, по-друге, дозволяє характеризувати особливе явище фортепіанного тематизму. Його загальними границями є симфонізація й камернізація – як

<sup>1</sup> Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. Сб. статей. К.: Музична Україна, 1989. С. 28–34.

два полюси фактурно-регістрового динамічного трактування фортепіанного звучання, причому саме в якості мовленнєвих виконавських вони сприяють відокремленню й смислової автономії. Симфонічна широта й сила фортепіанного звучання повніше всього реалізують його *ораторіальні можливості*, тоді як камернізація сприяє виявленню його *іманентних ліричних властивостей*, специфіки фортепіанної артикуляції, яка завжди *облагороджує моторні якості* фортепіанного тексту; але разом вони перетворюють фортепіанне висловлення на справжню драматичну «історію», втілюють музичну пам'ять, актуалізуючи її головні прецеденти, тобто, врешті решт, дозволяють фортепіанному звучанню набувати власної сталої метафоричності.

Перший тип фортепіанного тематизму широко представлений у творчості Ф. Ліста; камернізація, як риса фортепіанного мислення й інтонаційно-мелодійної експлікації фортепіанної ідеї, повновладно втілюючись у творчості Ф. Шопена, знаходить вираження в музиці західноєвропейських імпресіоністів, також у подальших модифікаціях даного типу фортепіанного дискурсу, заснованого на іманентних звукообразних можливостях фортепіанної гри.

Унікальним зразком об'єднання даних двох полярних принципів організації фортепіанного тематизму є композиторська й виконавська поетика С. Рахманінова, провідними рисами якої виступають полістилістичність, полісемічність, полімодальність, тобто ускладненість усіх семіологічних параметрів музичного (фортепіанного) тексту.

У цілому, **наукова новизна** даної статті зумовлюється відкриттям нового семіологічного напрямку вивчення фортепіанної творчості та породжуваних нею власних дискурсивних можливостей. Доводиться значення романтичного періоду європейської історії як кульмінації та вершинного рівня розвитку фортепіанної традиції, як композиторської, так і виконавської. Відкривається пріоритет виконавських настанов у формуванні концептуально-метафоричного змісту фортепіанної музики, водночас складність та багаторівневість фортепіанної виконавської поетики.

**Висновки.** Фортепіанна музика як галузь виконавської творчості може розглядатися як автономний музичний дискурс, що володіє іманентними засобами концептуально-метафоричного перетворення дійсності та існує у постійному

діалозі з історичним часом. Історичний підхід – відкриття власного історичного логосу фортепіанної творчості – дозволяє встановлювати особливі хронологічні стильові координати всередині виконавського фортепіанного дискурсу, відзначати як його певну ретроспективну зверненість, у пошуках відповідних смислових та текстових прецедентів, так і його необхідний зв'язок з романтичним досвідом, як з головним джерелом виконавського мовлення, постачальником «виконавського лексикону», тезаурусу фортепіанних прийомів. Дані позиції постають визначальними для сучасної фортепіанної семіології.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бай Сяонань. Хронотопічні фактори історичної поетики музики: композиторський та виконавський підходи. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – музичне мистецтво – Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Міністерство культури та інформаційної політики України, Одеса, 2023. 200 с.

2. 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.

3. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации. К.: Муз. Україна, 1994. 205 с.

4. Москаленко В. Музичний твір як текст // Київське музикознавство: Текст музичного твору: практика і теорія: зб.ст. К.: [б.в.], 2001. Вип. 7. С. 3–10.

5. 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.

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

7. 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.

8. Самойленко А. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыковедения. Дис. ...докт. искусств.; спец.: 17.00.03. Одесса, 2003. 437 с.

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

### REFERENCES

1. Bai, Xiaonan. Chronotopic factors of the historical poetics of music: composition and performance approach. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 – Musical Art – Odesa National Music Academy named after A.V. Nezhdanova, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Odesa, 2023.
2. 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].
3. Moskalenko, V. (1994). Creative aspect of musical interpretation. K: Muz. Ukraine [in Russian].
4. Moskalenko, V. (2001). Musical TV as a text // Kiev Musical Studies: Text of Musical Creation: Practice and Theory: Zb.st. K. : [b.v.v.].VIP. 7. P. 3–10 [in Ukrainian].
5. Moskalenko, V. (2008). Analysis from the perspective of musical interpretation // Clock of the National Musical Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky: scientific journal. 2008. No. 1. K.: NMAU. P. 106–112 [in Ukrainian].
6. Potocka O. Stylistic typology of piano-performance interpretation: dissertation. Cand. art history; special 17.00.03 – Musical art. Odessa, 2012. 239 p.
7. 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. Rylskyi. Kyiv [In Ukrainian].
8. Samoilenko, A. (2003). Dialogue as a musical and cultural phenomenon: methodological aspects of modern musicology. Doctor's thesis of Arts; specials: 17.00.03. Odessa [in Russian].
9. Yang, Wenyang. (2017). The category of pianism in the context of the performing typology of piano creativity. Candidate's thesis of Arts; specials: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Russian].