

УДК 781.05/781.083+781.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-12>*Лі Цзююй*

ORCID: 0009-0006-6920-4310

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[liz429858446@gmail.com](mailto:liz429858446@gmail.com)

## КАТЕГОРІЯ ТРАДИЦІЙ ТА «ХУДОЖНІЙ СВІТ» СУЧАСНОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ

*Мета статті* – виявити художні прецеденти європейської фортепіанної традиції, які найбільше зумовлюють її єдність і здатність впливати на інонаціональний досвід; визначити власні національні передумови формування «художнього світу» китайської фортепіанної музики. *Методологія* роботи передбачає провідне значення епістемологічного підходу, наголошення на його текстологічному та психологічному ракурсах, залучення принципів музикознавчої компаративістики та історичного методу. *Наукова новизна* даної статті виявляється як запровадження до сучасної фортепіанології епістемологічного підходу та розгляд явища й поняття традиції у світлі цього підходу. *Вперше* пропонується виявлення взаємозалежності між категоріями традиції та художнього світу культури; також вперше на основі цих категорій вибудовується порівняльна характеристика семантичних систем європейської та китайської фортепіанної творчості. *Висновки*. Музична традиція як національно-історичний феномен (у найближчому хронологічному – сучасному – її розумінні) включає до своєї структури такі компоненти, як комунікативні процеси й відповідні дискурсивні поля; провідні символічні форми, що відображують співвідношення соціального й персоналізованого в людині. Прецедентна семантика фортепіанної музики формується історичним шляхом та орієнтована на сукупний колективний історичний досвід людської спільноти, проявляється у процесі діалогу різних національних традицій. Художній світ сучасної китайської фортепіанної музики – багатоскладове та семантично суперечливе семантичне явище, яке існує між двома головними культурними полюсами: історичним досвідом європейського фортепіанного мистецтва та світоглядними прецедентами національної китайської художньо-естетичної свідомості.

*Ключові слова*: фортепіанна традиція, національна традиція, художній світ музики, прецедентні форми, прецедентні тексти, семантика прецедентності, європейське фортепіанне мистецтво, сучасна китайська фортепіанна творчість, історичний досвід, гра, емпатія.

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

**The category of tradition and the “artistic world” of contemporary piano creativity**

*The purpose of the article is to reveal the artistic precedents of the European piano tradition, which most determine its unity and ability to influence international experience; to determine their own national prerequisites for the formation of the «artistic world» of Chinese piano music. The methodology of the work assumes the leading importance of the epistemological approach, emphasis on its textological and psychological perspectives, the involvement of the principles of musicological comparative studies and the historical method. The scientific novelty of this article is the introduction of an epistemological approach to modern piano studies and consideration of the phenomenon and concept of tradition in the light of this approach. For the first time, it is proposed to identify the interdependence between the categories of tradition and the artistic world of culture; also for the first time, a comparative description of the semantic systems of European and Chinese piano works is built on the basis of these categories. Conclusions. Musical tradition as a national-historical phenomenon (in the nearest chronological – modern – understanding of it) includes in its structure such components as communicative processes and corresponding discursive fields; leading symbolic forms reflecting the relationship between the social and the personalized in a person. The precedent semantics of piano music is formed in a historical way and is oriented towards the collective collective historical experience of the human community, manifested in the dialogue process of different national traditions. The artistic world of modern Chinese piano music is a complex and semantically contradictory semantic phenomenon that exists between two main cultural poles: the historical experience of European piano art and worldview precedents of national Chinese artistic and aesthetic consciousness.*

**Key words:** *piano tradition, national tradition, artistic world of music, precedent forms, precedent texts, semantics of precedent, European piano art, modern Chinese piano creativity, historical experience, game, empathy.*

**Актуальність** теми статті визначається тими загальними настановами сучасної художньої культури, які пов'язані з відновленням позитивних ціннісних констант минулого досвіду, здатних створювати надійну опору світосприйняття та самооцінки. Даний напрям розвитку культурної свідомості не залишає осторонь і сферу музичного виконавства, зокрема фортепіанної творчості, для якої нової ваги набуває поняття традиції й увесь той тезаурус художніх ідей, досягнень, інтерпретативних знарядь, що стоїть за ним, передбачається його уважним вивченням.

Особливо суттєвим явище традиції стає для тих національних виконавських шкіл, які сформовані відносно нещодавно,

тобто є більш молодими за історичним віком, ніж європейські; завдання опанувати той художній світ, що був створеним європейськими митцями, відкривається у системі знань та навичок різних національних європейських шкіл, обертається необхідністю визначення єдиних творчих алгоритмів цих шкіл, тобто виявлення їх певної єдності у корінних питаннях фортепіанно-виконавського мистецтва. Тому пізнання й розуміння *фортепіанної виконавської традиції* як національної і універсальної водночас – з боку певних форм і смислів, художньо-мовних реалій, а найголовніше – з боку ціннісно-смыслового порядку, встановлюваного мистецтвом, як його власного «художнього світу» (див. про це: [3; 9]) є одним з першочергових для сучасної музичної науки, особливо для китайських музикантів (див. про це: [10]).

**Мета** статті – виявити художні прецеденти європейської фортепіанної традиції, які найбільше зумовлюють її єдність і здатність впливати на іонаціональний досвід; визначити власні національні передумови формування «художнього світу» китайської фортепіанної музики.

**Основний зміст** статті. Художній світ – категорія, що має значну метафоричність, водночас досить точно вказує на парадоксальність мистецького творіння та діяння: цей світ є реальним та штучно-умовним водночас, і саме його вигаданість, ілюзорність зумовлює силу його впливу. Більш за це: у віртуальній художній реальності відбуваються найважливіші для становлення свідомості людини події, розігруються ситуації, що надають розуміння, якого не вистачає у поточній дійсності, виробляються критерії сприйняття не лише художніх образів, а й справжніх життєвих фактів та відносин. Мистецтво має здатність формувати смислові установки, які служать етичними орієнтирами в різних площинах людського життя; кажучи інакше – воно навчає важливим смисловим прецедентам або формує *прецедентні смисли*, що входять до свідомості людини разом з їх мовними художніми носіями, запам'ятовуються у художньому контексті та значенні.

*Художній світ музики* є тим умовним простором, у якому виникають та зберігаються *прецедентні семантичні утворення* – пізнавально-оцінні орієнтири, що мають специфічну музично-звукову природу і безпосередньо пов'язані з досвідом емоційно-психологічного реагування та усвідомлення; вони асимілюють зміст ціннісної почуттєвої аперцепції, надаючи

йому нових сталих художніх еквівалентів. Виявляючи та обговорюючи, вивчаючи цей світ музики музикознавці відкривають значення такого феномена, як *музикальність* – головне «кваліа» глибинної людської свідомості та необхідну умову смислової самореалізації людини.

Створення прецедентної семантики, вірніше формування власних семантичних принципів, що здатні слугувати надійними змістовими та формотворчими прецедентами – на іманентних інструментальних началах – було провідним історичним завданням професійної фортепіанної (клавірної) музики впродовж декілька століть, від пізнього ренесансу до початку ХХ століття, коли фортепіанна традиція в Європі постає вже не просто остаточно сформованою, а й соціо-інституціонально затвердженою та освітньо забезпеченою. Для того, щоб це відбулося, фортепіанна традиція повинна була знайти власну текстову базу, тобто систему прецедентних текстів і правил їх побудови (про явище та поняття прецедентності у річищі фортепіанної традиції див.: [7; 9]).

Феномен прецедентності, як відомо, пов'язаний з пам'яттю культури як неспадковою, а заснованою на досвіді діяльності та усвідомлення, власне, його можна вважати механізмом утворення традиції, оскільки він вказує на обов'язкові повторення певних атрибутів людського життя, на потребу людського мислення в канонізації, яка сприяє впорядкуванню відносин з буттям. Відтак виникає і специфічна *семантика прецедентності*, що передбачає повторюваність, впізнання, значимість тексту в інформативному та психологічному планах. Оскільки навколо *прецедентних текстів* (знакових угруповань) концентрується, згущується смислове поле культури (художньої творчості), вони стають свого роду алгоритмічними утвореннями, приймають функцію *посилання лаконічними засобами до досить широких обсягів інформації*.

Мистецька традиція вибудовується на основі художньо-текстових прецедентів, передбачаючи той мімезис, який з Аристотелевих часів вважався основою всякої людської діяльності. На основі повторних прийомів та форм, що несуть смисли, виникає специфічна «архитектоніка художнього світу» (М. Бахтін), яка включає до себе загальні параметри світобачення, естетичні оцінки та конкретні композиційні підходи, поєднує матеріально-речові та ідеаційно-образні сторони художньої умовної реальності. Таким чином виникає тотальна єдність

форми і змісту в мистецтві, що впливає на всі рівні композиційної організації художнього твору, у тому числі у музичній творчості – у музичному виконавстві (див. про це: [1; 5; 8]).

Залежність від форми виявляється залежністю від традиції, тобто від минулого досвіду формотворення, тому в музиці, у фортепіанній у тому числі, жанрові форми також придбають прецедентне призначення.

Таким чином, можна вказувати на прецедентні жанри та форми як провідники прецедентних текстів та прийомів. У системному взаємозв'язку коло цих явищ (жанрів, форм, змістових контентів, композиційних структур, прийомів розвитку тощо) утворює *міцну тканину традиції – і цілком реально-предметну речову, і уявлювану духовну*.

Серед прецедентних факторів музичної творчості виділяється образ автора, як передбачуваний тим жанром або групою жанрів, до яких звернена увага музиканта, як композитора, так і виконавця. Отже можна казати про *наявність розгалуженої системи прецедентних моделей на різних рівнях художньої системи музики як на традицію в її актуалізованому значенні* – не в відчуженій абстракції, а в прагматичному наближенні та творчому використанні.

Прецедентна семантика в музиці є головним засадничим феноменом для музичного та музикознавчого мислення, оскільки вона засвідчує опору музично-образного змісту, формотворчих принципів в музиці на історичний досвід і наявність власних «історичних апріорі», тобто епістем, у музиці.

Досвід музичної творчості (мислення) закріплюється в музичних артефактах, у тому числі, у творах (завершених текстових формаціях), які забезпечують пролонговані зв'язки між прецедентними смислами (загальними необхідними смисловими настановами) і структурно-семантичними формулами музики (внутрішньотекстовою конкретикою).

Музична свідомість – як музично-мовна свідомість – створюючи власну семантичну мережу, утворює й свій іманентний логічний – концептуальний – порядок, що припускає «вершини» (об'єкти), атрибути (властивості і якості), відносини (конекції, релевантності). Але, головне, вона знаходить і власних «інтенів», відповідно до історичних епістем, створює власний «художній світ мрії» – утопічний, але цілком реальний, що організує процеси мислення і мовлення в музиці, визначає, у такий спосіб змістові контексти музикознавчої

думки. Категорія прецедентності стимулює залучення епістемологічного методу до сфери вивчення фортепіанно-виконавської творчості, зокрема – в процесі перетворення європейської традиції у фортепіанному мистецтві китайських майстрів, відповідно до їх власних національних ідеалів, але зі збереженням структурно-семантичних моделей, сформованих європейськими митцями.

З епістемологічної точки зору інтерпретація музики й у музиці, у тому числі виконавська, це відношення з музикою як з художньо організованим культурним (культурно-історичним) середовищем, що накопичує, культивує досвід розуміння, тобто глибинної смислової взаємодії між людьми.

У даному епістемологічному ракурсі історія, як певне оцінне переломлення й перетворення людського досвіду, постає навпроти психології, як головного знаряддя усвідомлення й засвоєння, подальшого застосування цього досвіду (щодо фортепіанного мистецтва – у музичному переломленні та осмисленні). Універсальні культурні прецедентні смисли віддзеркалюються у музичних епістемах (мовно-текстологічних): час – у метроритмі; переживання, почуттєві цінності (любов) – у мелосі; гра – у фактурній організації, гармонія – у цілісній тканині, матерії звучання, просторовому розгортанні музичного звучання.

З даного переліку можна вивести два основних роди семантичних мереж: зовнішні, предметно-фактично орієнтовані, й внутрішні, психологічно-особистісно зумовлені; вони можуть бути представленими як паралельні онтології (загальні формалізації деякої галузі знання за допомогою концептуальних схем та їх описів), репрезентовані в музичній «мережі».

З боку епістемологічних понять, музика як семантична система існує одночасно в артефактному середовищі та в ідеальному світі свідомості. Семантична мережа самої музики – аналогова інформаційна модель предметної галузі музичного мислення. Музична мова може розглядатися як така система відносин й передбачень, що придбає власний формально-логічний порядок, таким чином умовно відтворює, а скоріше – визначає, історичний порядок як смисловий.

Враховуючи такі парні (дихотомічні) категорії, як особистість – соціум; суб'єкт (людина) – час; музика – історія (автор – музика), можна запропонувати, як пізнавально засадничу, опозицію соціальної культури – музичного мистецтва,

крізь яку проступає протиставлення історичного життєвого досвіду (включаючи індивідуально-авторський) – музичної мови (взагалі мови як основної форми збереження й передачі досвіду). Дані протиставлення є визначальними для художньої архітекτονіки музики, зберігаючись у художньому світі національного фортепіанного мистецтва.

Одним з актуальних завдань сучасної музичної науки, обумовленим питаннями сучасної культурної семантики, зростаючими соціальними й комунікативними проблемами, а також необхідністю взаємозбагачення різних сфер знань, є вивчення традицій різних національних культур. Їх взаємодія у сучасному глобалізованому соціокультурному просторі стає додатковим чинником прецедентної семантики, відкриваючи такі її нові тенденції, як перехідність і маргінальність, прагнення полілінгвальності, водночас універсалізації; вони яскраво втілюються у фортепіанній творчості китайських композиторів ХХ–ХХІ століть, що постає надзвичайно розмаїтим художнім феноменом, презентованим через великий масив творів.

Ці твори успішно здійснюють свій етнічний музично-мовний внесок до світової музичної культури завдяки збагаченню образного ладу, розширенню інтонаційних, фактурних, сонорних можливостей інструмента, відновленню ладової й метроритмічної сфер. Але найбільше *самобутність фортепіанного мистецтва Китаю* обумовлена впливом на його формування й розвиток комплексу явищ національного ментального континууму – філософсько-світоглядних концепцій, пісенного й інструментального фольклорного колективного мислення, театральних традицій.

Наголосимо на тому, що національні традиції як основа формування й розвитку китайського фортепіанного мистецтва – це широка відкрита проблемна дослідницька галузь, що включає питання про генезис та періодизацію історії китайської фортепіанної музики, яка дивовижним чином завойовувала світовий простір, хоча увійшла до нього значно пізніше за інші національні школи. Успіху фортепіанної китайської музики найбільше сприяв феномен китайського піанізму, адже китайські виконавці заповнили, здається, усі провідні світові конкурси, дійсно створили власний *національний стильовий тип фортепіанної гри*, суттєво оновили явище піаністичної віртуозності (див. про це: [7; 10]).

Відомо, що китайська музична культура знаходилась и продовжує знаходитись під впливом філософсько-естетичних ідей конфуціанства, даосизму, буддизму. Згідно з уявленнями цих вчень музика повинна сприяти прояву природних психоемоційних реакцій людини в її злитті з природою. Важливою світоглядною установкою китайців є ідея єдності Неба й людини, тому вважається, що природа й людська натура подібні одна до одної, вони узгоджені між собою. З цього погляду даосизм, конфуціанство й буддизм також мають крапки перетину, оскільки вони разом утворюють показову східну поляризовану концептосферу, з ознаками космології, до якої включене і людське життя.

В уявленнях китайських митців, єдність людини і природи – це загальний закон буття, що знімає протиріччя між людиною та природним середовищем; останнє є не стільки оточуючим людину, скільки таким, що входить до її істота, реалізується в її тілесних та духовних рухах, вчинках, проявах... Тому головні смислові прецеденти свого існування людина може знайти у природі, частиною якої постає. Ця ідея взаємопереходу природного – людського, що вирішується на високому духовно-філософському (релігійному) рівні, зумовлює *виокремлення жанрової галузі програмних фортепіанних мініатюр, поєднаних в циклічні послідовності*.

Спираючись на праці китайських музикознавців (зокрема це [11; 12]), можна відзначити, що у великій панорамі філософсько-світоглядних понять важливе місце займають категорії тайцзи, інь і янь, сполучені з ідеєю єдності Піднебіння й людини. Так, естетична за головним призначенням категорія тайцзи вплинула на драматургію програмної фортепіанної п'єси «Тайцзи» Чжао Сяошэна (1987). У числі фортепіанних творів, що надихались символікою інь та янь, варто назвати п'єси Ван Цзяньчжона «Сто птахів оспівують Фенікса» (1973) і «Три рази розцвітають квіти...» (1973).

Орієнтація на національну тематику визначає велику роль танцювального начала в китайській фортепіанній музиці. Однак композитори, перетворюючи національні традиції й ґрунтуючись на справжніх народних танцювальних наспівах, спираються на композиційні прецеденти європейської музики, поєднують національний компонент з такими європейськими композиційними техніками, як атональність і додекафонія, сонористика та пуантілізм. Прикладами можуть



послужити «Тайваньський танець» (1936) Цзян Веньє, «Синцзянський танець № 1» (1950), «Синцзянський танець № 2» (1955) Діна Шаньде, Цикл «Три танці» (1951) Ма Си Цуна, «Дуньланські танці з мідним барабаном» (1977) Лу Хуабая, цикл «Танці лотоса» (1979) Цюй Вея та багато інших творів.

Інструментальна музична культура є органічною частиною національної самосвідомості китайських музикантів. Імітація китайськими композиторами у фортепіанній фактурі деяких прийомів гри на національних інструментах збагачує фактурні, колористичні та артикуляційні можливості фортепіано. Взагалі у великому колі китайських фортепіанних творів існує багато прикладів досить прямого звернення до фольклорної традиції, що у найбільш чистому вигляді репрезентує національний досвід створення музики. Як взірці можуть бути названі п'єса «Наспівування чжена і сяо» (1961) Чжу Ванхуа, п'єса «Флейта пікколо підпаса» (1934) Хе Путіна, п'єса «Музика китайської флейти на півночі провінції Хубей» (1973) Чжао Сяошена, п'єси «Сто птахів оспівують Фенікса» і «Червоні півонії розцвіли» (1973) Ван Цзяньчжона, сюїта «Ярмарок при храмі» (1955) Цзян Цзусиня, п'єси «Звільнені дні» (1964) і «Місяць, відбитий в ріці Ерцуань» (1972) Чжу Ванхуа, «Вишивання надпису на золотому полотні» (1973) Ван Цзяньчжона й багато інших творів.

Програмні назви творів свідчать про те, що головний образний зміст (образні прецеденти) китайські автори знаходять у національному тезаурусі, відповідно до етнічних світоглядних настанов; але способи композиційного втілення та техніку музичного мовлення композитори беруть з контексту європейської формотворчої практики, разом з притаманними їй семантичними прецедентами. Тому виникає досить парадоксальний ефект *діалогу незгоди* двох традицій, що не можуть, кожна зі свого боку, подолати дистанцію між ними, зокрема у тлумаченні образу автора: автор є рефлексуючою особистістю та головним «героєм» у фортепіанній європейській музиці та емоційно відстороненим, мовби розчиненим в безособовому природному просторі, у китайській творчості.

Притаманні європейському музичному мистецтву композиційні ідеї залучаються у китайській фортепіанній творчості переважно формалізовано, підпорядковуються національній традиції у її програмному естетичному значенні. І все ж таки сучасний етап розвитку фортепіанної жанрової

сфери у контексті китайської культури відзначений суттєвим підсиленням особистісних творчих чинників – зростанням ролі індивідуального композиторського стилю, авторського начала. Серед семантичних модусів з відповідними їм структурно-логічними компонентами переважають ігровий та емоційно-сугестивний з відповідними хронотопічними ознаками. Ці естетичні феномени – гра та почуттєва залученість (емпатія) – стають показовими для художнього світу сучасної фортепіанної китайської музики.

У цілому, сучасний стан фортепіанної традиції у її глобалізованій цілісності, як концептосфери з міжнаціональними координатами, підтверджує думку про те, що всі головні смислові прецеденти, які визначають провідні семантичні модуси, діють одночасно, є невідривними один від одного, але з домінуванням одного з них, що придбає узагальнюючу функцію. Так, образи руху – гри переважають й стають грою з мовою і мовними (мовленнєвими) можливостями музики, з її прецедентними складовими. Образ переживання (як переживання – проживання часу, див. про це: [8]) концептуалізується як психологічний феномен, тобто як особистий і особистісний внутрішній оцінно-ментальний стан, що виражає рівень самосвідомості та самооцінки, але після того, як усвідомлюється як архетип соціальної свідомості, об'єктивна властивість музичної композиції, тобто у нездоланній причетності до колективного культурного досвіду.

**Наукова новизна** даної статті виявляється як запровадження до сучасної фортепіанології епістемологічного підходу та розгляд явища й поняття традиції у світлі цього підходу. Вперше пропонується виявлення взаємозалежності між категоріями традиції та художнього світу культури; також вперше на основі цих категорій вибудовується порівняльна характеристика семантичних систем європейської та китайської фортепіанної творчості. Розвиток поняття про прецедентні форми в музиці, зокрема про прецедентну семантику (семантику прецедентності) дозволяє поглибити оцінку своєрідності діалогу культур, який розігрується між китайськими майстрами фортепіанної музики та історично сталою європейською традицією.

**Висновки.** Музична традиція як національно-історичний феномен (у найближчому хронологічному – сучасному – її розумінні) включає до своєї структури такі компоненти, як комунікативні процеси й відповідні дискурсивні поля; провідні

символічні форми, що відображують співвідношення соціального й персоналізованого в людині, виявляють творчі ресурси особистісної свідомості; психологічні інструменти – взаємозумовлені з мультикультурними витоками музично-творчої практики; вона переймає від загальної культурної семантики такі властивості, як перехідність і маргінальність, прагнення полілінгвальності, водночас універсалізації. Вони проявляються у процесі діалогу різних національних традицій у фортепіанній творчості, зумовлюють багатоскладовість прецедентної семантики художнього світу фортепіанної музики.

Художній світ сучасної китайської фортепіанної музики – багатоскладове та семантично суперечливе семантичне явище, яке існує між двома головними культурними полюсами: історичним досвідом європейського фортепіанного мистецтва та світоглядними прецедентами національної китайської художньо-естетичної свідомості.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бодина Е. Творческая природа музыкального исполнительства: автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02; Киевская государственная консерватория имени П.И. Чайковского. К., 1975. 24 с.
2. Герасимова-Персидская Н. Авторство как историко-стилевая проблема // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: сб. ст. К.: Музична Україна, 1988. С. 27–33.
3. 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.
4. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации. К.: Муз. Україна, 1994. 205 с.
5. 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.
6. 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.
7. Потоцька О. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: дис. ... канд. мистецтвознавства; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2012. 239 с.
8. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: Монография. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
9. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.

10. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI веков: дисс.... канд искусств.: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2011. 149 с.

11. Хуан Цзечуань. Категория семантики в теории музыкального фортепианного исполнительства. // *Вісник Університету мистецтв Чжан Цзян*: Чжан Цзян, 2013. Вип. 34, сезон 4. С. 108–112.

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

### REFERENCES

1. Bodina, E. (1975). The creative nature of musical performance: author. dis. ...cand. art criticism: 17.00.02; Kyiv State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky. Kyiv [in Russian].

2. Gerasimova-Persidskaya, N. (1988). Authorship as a historical and stylistic problem // *Musical work: essence, aspects of analysis: Sat. Art. K.: Musical Ukraine*. S. 27–33 [in Russian].

3. Ma, Xinsin. (2018). Textological principles of performing interpretation in piano work (from stylistic content to semantic typology). Candidate's thesis of Arts; specials: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Ukrainian].

4. Moskalenko, V. (1994). Creative aspect of musical interpretation. K: *Muz. Ukraine* [in Russian].

5. Moskalenko, V. (2001). Musical TV as a text // *Kiev Musical Studies: Text of Musical Creation: Practice and Theory: Zb.st. K.: [b.v.]*. VIP. 7. P. 3–10 [in Ukrainian].

6. 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].

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

8. Samoilenko, A. (2002). Musicology and the methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue: Monograph. Odessa: Astroprint [in Russian].

9. Samoilenko, O. (2020). Psychology of art: modern musicological projections: monograph. Odessa: Helvetica Publishing House [in Ukrainian].

10. Xu, Bo. (2011). The Phenomenon of Piano Performance in China at the Turn of the 20th-21st Centuries: Diss.... Candidate of Arts. : 17.00.02. Rostov-on-Don [in Russian].

11. Huang, Jezchuan. (2013). The category of semantics in the theory of musical piano performance // *Bulletin of Zhang Jiang University of Arts: Zhang Jiang*. Vol. 34, season 4. P. 108–112 [in Ukrainian].

12. 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].