

УДК 78.091

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-28>*Лю Лу*

ORCID: 0009-0001-8058-045X

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
569315499@qq.com

## ПРОГРАМНІСТЬ В ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ ЯК АКТУАЛЬНА ТЕОРЕТИЧНА ТА ТВОРЧО-ВИКОНАВСЬКА ПРОБЛЕМА

*Мета роботи* – виявити провідні підходи до явища програмності у фортеп’яній творчості у її історичному розвитку від доби романтизму до сучасності. *Методологія* роботи включає історичний жанровий підхід, стилевий з зосередженням на авторській поезиці, аналітичний композиційний та концептологічний. *Наукова новизна статті* впливає з розгляду на новому дослідницькому рівні явищ програмності та символізації у їх взаємодії та сумісному розвитку. Оновлюється типологічний підхід до явища програмності у фортеп’яній творчості, зокрема прослідковується особлива жанрова логіка фортеп’яної прелюдії, котра набуває рис концептуальної у творчості О. Мессіана. Доводиться, що варто розглядати програмність як деяку додаткову цінність музики, що збагачує якість її естетичного переживання, сприяє розвитку її мовленнєвої системи та образних конотацій. *Висновки*. Вивчення специфіки прояву програмних принципів у фортеп’яній музиці дозволяє залучати до них виконавсько-виразові прийоми та логіку виконавської форми. Ускладнення та нова інтеграція символічного методу завершується інтрамузичною концептуалізацією і формуванням низки понять, що мають як текстове композиторське, так і сонорно-сонористичне виконавське призначення. Прелюдія виявляє особливу активність і мобільність, вона акумулює не лише різноманітні жанрові знаки, але й стилеві ідеї, надаючи особливої концентрованості тематичному викладу. Вона також здатна підсилювати інтрамузичні стимули програмності, сприяючи подальшій еволюції програмного методу як символічного, перетворюючи його на концептуальний, тобто надаючи окремим прийомом звучання специфічних поняттєвих функцій та призначення логічних фігур.

*Ключові слова:* клавірно-фортеп’янна програмність, символ, символізм, символологія, фортеп’янна творчість, фортеп’янна прелюдія, музично-виконавські поняття, інтрамузична семантика, концептуалізація.

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

**Programmatic in piano music as a current theoretical and creative problem**

**The purpose** of the work is to reveal the leading approaches to the phenomenon of programming in piano creativity in its historical development from the era of romanticism to the present. **The methodology** of the work includes a historical genre approach, stylistic with a focus on the author's poetics, analytical compositional and conceptual. **The scientific novelty** of the article stems from consideration at a new research level of the phenomena of programming and symbolization in their interaction and joint development. **The typological approach** to the phenomenon of programming in piano works is renewed, in particular, the special genre logic of the piano prelude, which acquires conceptual features in the work of O. Messian, is traced. It is proven that it is worth considering programming as some additional value of music, which enriches the quality of its aesthetic experience, contributes to the development of its speech system and figurative connotations. **Conclusions.** Studying the specifics of the manifestation of programmatic principles in piano music allows you to involve performance and expressive techniques and the logic of the performance form. The complication and new integration of the symbolic method ends with intramusical conceptualization and the formation of a number of concepts that have both textual compositional and sonorous-sonoristic performance purposes. The prelude shows special activity and mobility, it accumulates not only various genre signs, but also stylistic ideas, giving special concentration to the thematic presentation. It is also able to strengthen the intramusical stimuli of programming, contributing to the further evolution of the programming method as a symbolic one, turning it into a conceptual one, that is, giving specific conceptual functions and assigning logical figures to individual techniques of sound.

**Key words:** *clavier-piano programming, symbol, symbolism, symbology, piano creativity, piano prelude, musical and performance concepts, intramusical semantics, conceptualization.*

**Актуальність** теми статті полягає у вивченні тих аспектів програмності в музиці, котрі ще не були достатньою мірою визначені та оцінені, але є вельми важливими та такими, що входять до онтології музичного мислення, тобто виявляють когнітивні коріння музично-творчого процесу. Зокрема це розгляд явища програмності у контексті музичної символології, що дозволяє, водночас, вирішувати питання походження й змісту музичної символіки, тобто своєрідності складних та тривалих знакових відносин у мовному просторі музики.

Наголосимо також на тому, що проблема символізму є однією з найбільш складних у музикознавстві, також у музичній есте-

тиці та психології, оскільки зумовлена і теоретичними, і історичними обставинами, від семіотичного рівня піднімається до стильового, поєднує різні жанрові прецеденти та авторські поетики. З цього випливає й особлива важливість вивчення символічного типу програмності в музиці, зокрема, як невід'ємної сторони розуміння та інтерпретації музичного твору.

Узагальнений погляд на фортепіанну творчість також потребує уточнення її програмних засад, котрі постають диференційованими та різноманітними, водночас систематизованими й такими, що мають внутрішню логіку, тобто вмотивовані зсередини жанрового становлення фортепіанного мистецтва.

Не дивлячись на достатню кількість робіт, у яких зачіпаються питання фортепіанної програмності [2; 3; 4; 9; 10], фундаментальне значення цього явища у процесі музичного семіозису ще не доведене.

**Мета роботи** – виявити провідні підходи до явища програмності у фортепіанній творчості у її історичному розвитку від доби романтизму до сучасності.

**Виклад основного матеріалу роботи.** Програмне начало в музиці є багатобічним історично та функціонально, причому другий – функціональний – аспект програмності обумовлений історичним походженням та положенням фортепіанної музики, від прикладної сфери барокової клавірної музики з її множинними жанрово-стилістичними витоками до сучасної фортепіанної практики створення альбомів розважальних п'єс. Справедливо зауважується, що так звана «чиста», «абсолютна» музика є дуже умовним поняттям: повністю вільних від програмних чинників та від позамузичних обумовленостей музичних опусів взагалі не існує [1; 7]. Навіть у класицистський віденський період програмне начало присутнє у клавірній грі не лише у формі словесних заголовків та ремарок, деяких передмов, коментарів, а й як конкретизована у образному відношенні та усталена шляхом повторення стилістика тематичних зворотів. Програмність ніколи не відступає повністю, але занурюється до структури музичного тексту, розчиняється у ньому та зафарблює граматичні конструкти у певні емоційно-сміслові тони.

Виходячи з того, що програмність є універсальною властивістю фортепіанної музики, викликаною, у тому числі, виконавською природою, ігровим походженням даної інструментальної сфери, одним з перших завдань є виявлення специфічних різновидів клавірно-фортепіанної програмності, передусім жанрової. Саме як історична властивість музики програмність міняє своє формальне місце й змістовне призначення – залежно від ролі музики в тому або іншому культурному осередку, від типу комунікативних відносин, якими корегується досвід музичної творчості, нарешті від ціннісних установок та психологічних потреб. Звідси – критерії типології програмних чинників та показників програмного змісту фортепіанної музики можуть поставати різними та з різною інтенсивністю застосованими, тому і потребує різними різними музикознавчих оцінок.

Прояснюючи дані поняття з позиції нормативних жанрових начал музики, деякі музикознавці пропонують виокремлювати декілька типів програмності. Можна визначити перший історичний тип програмності як ситуативно-прикладний, обумовлений переважно первинно-жанровою побудовою музики та її ритуально-прагматичними функціями, зовнішніми факторами формування музично-образного змісту, безпосередньою залежністю його від домінуючих соціокультурних домінант. Інший тип програмності заслуговує на визначення як художньо-автономного, такого, що робить провідним іманентне смислове призначення музичного тексту, наголошує на специфічних способах музичного формоутворення, можливостях музичної логіки, тобто базується на інтрамузичній семантиці – внаслідок еволюції жанрово-стилістичних конфігурацій як індивідуально-авторських та специфікації музичного мовлення.

Перехідні кордони між названими типами, як показниками доакадемічного традиціоналізму та програмного традиціоналізму, визначаються культурними зсувами доби пізнього відродження та раннього бароко, стають підготовкою для розвитку тих нових тенденції взаємодії музично-виразової, у том числі виконавської, системи з загальнохудожнім контекстом та семантичним тезаурусом культури, котрі ведуть до активних стильових новацій на рубежі XIX – XX століть. Водночас слід від-

значити, що еволюція та зміна типів програмності не означає повної відміни наступними попередніх, скоріше виникає аналог музичної партитури, у якій нижчі голоси готують основу для більш високих, що взагалі типово для розвитку текстових умов та складових музики [1; 7]. Таким чином виникає тенденція «поліфонічного ускладнення», водночас алгоритмізація, музично-конструктивних норм та ціннісного змісту, котра може бути сприйнятою та втіленою виключно символічним шляхом.

Третій основний історичний та структурно-семантичний тип програмності заслуговує назви символічного ще й тому, що він остаточно усталюється у той період, коли в мистецтві починає домінувати напрям символізму, в музиці поєднаний з принципами імпресіонізму; саме перехід до нього, набуття ним значення сталої риси музичної (фортепіанної) поетики виражає один з головних напрямів індивідуально-стильових новацій О. Месіана, особливо помітний в першій половині його творчого шляху, котра найбільше підтверджує наступність Месіана по відношенню до К. Дебюссі – до французької традиції. Метод Дебюссі у світлі наведеної типології виявляється перехідним, таким, що поєднує ознаки другого й третього типів програмного самовизначення музичного логосу.

Дана перехідність заважає С. Яроцинському остаточно зарахувати Дебюссі до імпресіоністів або до символістів, але примушує з особливою увагою вивчати «символічні елементи» його музики. Суперечливість деяких міркувань Яроцинського щодо програмності викликана авторським походженням програмних задумів Дебюссі. С. Яроцинський відзначає, що «розквіт програмності» є важливим проявом театралізації музичної мови тоді, коли він обумовлений ззовні, з позиції іншого виду мистецтва, пов'язаний з «усякого роду коментарями», покликаними «полегшити» розуміння того, до чого прагнув композитор, якими були його свідомі та підсвідомі наміри [10, с. 81]. Також польський автор особливо зауважує, що «... нас не повинні обманювати назви, якими Дебюссі прикрашає свої твори. Дух епохи підказував їх композитору переважно після створення музики...; ...назви ці у переважній більшості скоріше поетичні, ніж мальовничі, і всупереч видимості служать скоріше вуалюванню намірів художника, ніж їх розкриттю...» [10, с. 211].

У дослідженні С. Яроцинського містяться певні передумови вивчення програмності в музиці, з яких варто наголосити на декількох.

Насамперед, програмність може бути розглянута в контексті загальної семантичної інтерпретації музики, причому в декілька можливих напрямках – авторському (композиторському), виконавському й слухачському. При цьому обговорення позамузичних факторів та їх ролі в музиці цілком доцільно щодо зовнішніх умов існування музики та її образного змісту. Вже у цьому плані варто розглядати програмність як деяку додаткову цінність музики, що збагачує якість її естетичного переживання, сприяє розвитку її мовленнєвої системи та образних конотацій. Поняття про додаткову цінність є доречним і стосовно іманентних музичних показників програмності, перегукується з поняттям «прибавочного елемента» у концепції Д. Лихачова – як того змісту, який обумовлений загальним контекстом поетичної мови. Звертаючись до літературної творчості, Лихачов зауважує, однак, що «прибавочний елемент» спрацьовує в будь-якому мистецтві (див. про це: [7]). Він означає народження «надсмислової сутності» художнього матеріалу у його боротьбі зі «звичайністю, звичністю» і подолання останніх, тобто розширення того поля смислових значень, з якого приходить, з якого формується засаднича музична символіка, що діє вже й на рівні суто музичного тексту.

В книзі С. Яроцинського зустрічаємо також наступну думку: «У пошуках нової символіки Дебюссі поступово й беззвітно звільняв музику від ярма семантичної інтерпретації, перш ніж у нього почала зароджуватися думка про цілюще обмивання в джерелах сонористики». З цим «цілющим обмиванням» автор пов'язує той факт, що після Дебюссі «починають говорити не про акорди, а про співзвуччя, народження (до Шенберга) ідеї Klangfarben melodie, новий синтез звукового матеріалу й – ширше – «про якусь нову концепцію організації звукового простору» [10, с. 221, 223]. Таким чином Дебюссі вдається наділити символічними функціями саму звукову тканину (сонористику) своїх творів, зокрема фортепіанних. Досвід його фортепіанних прелюдій це яскраво підтверджує, оскільки їх так звані програмні назви народились й були пристосовані до нотного тексту вже після завершення написання композицій, чим композитор підкреслював суто додатковий

сенса словесних назв, як «знаку» додаткової цінності. Головна ж цінність була повністю зосередженою в музиці прелюдій – в їх звучанні, в їх виконавській формі.

Жанрова форма фортепіанних прелюдій здавна відіграє особливу роль у розвитку фортепіанно-тематичних засобів, взагалі є засадничою у сфері фортепіанної мініатюри, найбільше пристосована для втілення вільних від непритаманних фортепіано прийомів викладу тематичних форм, темброво-регістрових ефектів та орнаментально-мелізматичних фігур. Фортепіанна прелюдія формує власний різновид фактурного руху, власне «спеціалізується» на передачі руху як такого, тобто пристосовує моторне інтонування к різним тематичним позиціям.

У добу романтизму прелюдійний тематизм набуває здатності насичуватися іншожанровими стилістичними угрупованнями, часто танцювального або вокально-пісенного походження, навіть з залученням оперно-романсового інтонування або речитативних зворотів. Іншими словами, прелюдійний тематизм, залишаючись у межах малої фортепіанної форми, стає спроможним адаптувати до створення нової музичної символіки стилістичний матеріал різного жанрового походження. Прелюдія виявляє особливу активність і мобільність, вона акумулює не лише різноманітні жанрові знаки, але й стильові ідеї, надаючи особливої концентрованості тематичному викладу. Вона також здатна підсилювати інтрамузичні стимули програмності, сприяючи подальшій еволюції програмного методу як символічного, перетворюючи його на концептуальний, тобто надаючи окремим прийомам звучання специфічних поняттєвих функцій та призначення логічних фігур. У тому числі специфікуються, як понятійні, прийоми виконавського викладу, включаючи співвідношення з часом та темброво-сонорні оновлення фортепіанної фактури.

Саме виконавська форма фортепіанних прелюдій К. Дебюссі сприяє втіленню ідеї «музичної арабески», що впливає «чистою красою», «не індивідуалізованої, позбавленої всякого психологізму», виявляє культуру музичного орнаменту, як «вираження законів краси, що входять у всеосяжні закони природи» [10, с. 155]. Звідси – втілені у фортепіанному тексті прелюдій нові прийоми викладу та організації усього звукового поля –



розширення трактування динаміки й артикуляції звучання, нова ритмічна воля, підвищення ролі «малого» часу й поліхронії (поява додаткових ритмічних значень, які «перейдуть» до Мессіана, «стирання» ритмічних імпульсів і злиття «звучань», насамперед сонористичних по змісту), автономія горизонтально-вертикальних звукових комплексів, новий вільно-гармонічний зміст «акордових мелодій», особливе призначення звуконаслідування, у тому числі, дзвонності, перетворення тиші на фактор експресії, багатозначність фактурних прийомів, що буквально виражають гру уяви, «понадчуттєвість» – як результат пошуку того, «що не піддається аналізу», (П. Булез).

О. Мессіан повною мірою реалізує сонорно-сонористичні винаходи Дебюссі, пов'язані зі змінами у полі фортепіанних звучань, з набуттям звуковими утвореннями нових образно-символічних значень, що перетинає межу звичних естетичних конотацій, відкриває шлях до нових смислів. Він створює власний цикл Прелюдій, у якому виокремлює такі рівні композиції, організації фортепіанного тексту, як структурний, інонаційний, фактурно-гармонічний та прострово-фонічний. Виділення названих рівнів обумовлене тим, що вони найбільш відповідальні в процесі становлення форми як окремої п'єси, так і циклу в цілому. Кожний з цих рівнів представлений групою повторюваних прийомів, що придбають загальні для всього циклу драматургічні функції; завдяки ним виникає образно-сміслова єдність «Прелюдій», їх мовна єдність – як незалежна від різноманітності словесних заголовків єдність музичної ідеї всього опусу. Сам спосіб композиції, що поєднує дрібність і майже класичну виразність структурних меж з їх безмежним відтворенням, що вільно подовжують звучання, допускають нескінченність низки уподібнень, сприяє функціональній подвійності форми в цілому – її завершеності в окремий момент часу і відкритості загального часового процесу звучання, що перетворює його на «нескінченний простір» існування музики. Таким чином, статичні фактори композиції стають складовими її динаміки або – словами І. Стравінського – носіями «динамічного спокою». Враженню спокою від характеру циклу в цілому допомагає помірно-повільний темп, що зберігається в ньому, і перевага в багатьох п'єсах «тихої» динаміки.



В дослідженні О. Лісової [4] запропоновані деякі оцінки творчості Мессіана, котрі варто залучити, визначаючи його метод символізації програмних чинників фортепіанного твору. Спираючись на це дослідження, відзначимо, що вісім п'єс циклу об'єднані також і наскрізними «ритмічними персонажами» (використовуваний Мессіаном термін Стравінського). У якості таких персонажів виявляється рух «укрупненими» (половинна, четвертна) і «дрібними» (шістнадцята, тридцять друга) тривалостями. У якості перехідно-сполучного виділяється рух восьмими, що чітко сполучається з іншими ритмічними величинами, але здатний й на особливий інтонаційний рельєф (як у п'єсах №№ 4, 7). До кінця циклу помітно, як традиційне сюїтно-жанрове, ритмічне «пожвавлення» – перевага 16-х і 32-х. Однак, на відміну від звичних темпо-ритмічних функцій цього типу руху, часове дроблення звуку в Мессіана не «підстьобує», не активізує часовий процес звучання музики, а розтягує його – деталізуючи і як би укрупнюючи – у контексті особливої експресії повільного «вслуховування» у музику. Даний прийом сполучається з не менш парадоксальною відповідністю росту щільності звучання (обсягу й наповненості фактури), зниженню його гучності, відходу до «тиші» (див. напр. № 2 і № 6 «Прелюдій»).

Перша п'єса циклу – як заголовна – демонструє всі ритмічні персоналії, а також намічає основні інтонаційні й фактурні комплекси, звуковідношення голосів і регістрів. До стилевих особливостей циклу слід віднести також значне збільшення масштабу окремих п'єс, безпосередньо пов'язане з часовим фактурним розширенням звучання (воно, у свою чергу, пов'язане з введенням «дрібних» – можливо, краще сказати «множинних» – ритмічних фігур), яке очевидно прийшло з галузі органного музикування; це також способи регістровки та колоруювання. Варто відзначити зближення всього матеріалу звучання, навіть фактурно досить об'ємного, у межах одного регістру, контрасти «басового» і «скрипкового» ключових рівнів звучання, постійні «відходи» у гранично високі, рідше – у гранично низькі темброві сфери, пов'язану з нею ж переважною імпровізаційно-фігуративну, «фантазійну» природу тематизму. Це свідчить про зв'язок «Прелюдій» Мессіана – як жанру – з органним прелюдійним викладом, не менш суттєвий, ніж зв'я-

зок з фортепіанними романтико-імпресіоністськими циклами, для мессіанівського розуміння вільної циклічності та звукової емблематики (див. про це: [4]).

Природа фортепіанного тематизму розкриває все більш наполегливі звернення композитора до сонорного типу інтонування – як до самодостатньої звукофарби, що поступово поглинає, підкоряє собі смислову експресію вокальної речитації; функції моторно-інструментального начала. З домінуванням сонорного комплексу пов'язані п'єси №№ 1, 4, 7, почасти № 2.

Серед способів трактування фактури, що придбають сталі композиційні і драматургічні функції, найбільш важливими у символічно-функціональному плані можна вважати наступні.

Акордово-фігуративний тип (зокрема тризвучно-фігуративний) включає паралельні рухи (в №№ 1, 2, 5, 6, 8) іноді перетворені в розбіжні або збіжні; цей тип фігурування фактури можна вважати мелодизованим лейт-сонорним комплексом. Він сусідить з моторно- або токкатно-фігуративним, що чергує «у собі» фонові й тематичні тенденції, бере участь у складних фактурних рухах: наприклад, № 3 – т. 12; № 5 – т. 11-12; № 6 – від кінця т.5-7; № 8 – т. 1-2, від кінця т.6-3. Найбільш авторським постає комплементарно-сонорний план з рисами поліпластовості, у тому числі з застосуванням імітаційно-поліфонічних прийомів (присутній майже у всіх п'єсах). Протилежним попередньому є складно-унісонний тип викладу, що створює моменти прояснення, спаду звукової напруги, але не позбавлений власної фонічної складності в силу особливих артикуляційно-динамічних умов. (Спостерігається в № 1 – т. 4-6; № 2 – т. 10; № 8 – з кінця т. 4-3.)

Як додаткові можна відзначити деякі випадки буквальної орнаментики, котрі підкреслюють вільно-орнаментальну, фонічно-умовну природу тематичних фігур у даному циклі. Функцію тематичного рельєфу беруть на себе інтервальні сполучення тонів; з них виділяються ходи на тритон – заголовна інтонація циклу (в № 1), буквально повторена в № 5 і опосередковано (в іншому висотно-ритмічному фактурному вирішенні) присутня в кожній п'єсі; на малу секунду, квартові й терцієві розгойдування. У ролі «традиційного» тематизму можна «побачити» стійкі гармонії, наприклад, секундакорд малого мажорного септакорду в

6-ом такті № 5 (де він не тільки «видний», але й чутний, на відміну від інших епізодів).

«Називному», зовнішньо-ілюстративному характеру словесних заголовків п'єс відповідає в кожній п'єсі емблематична музична фігура (звичайно, на початку п'єси або одного з розділів, як в № 2), її призначення – двоїсте; з одного боку, вона коментує словесні визначення музичного образу як передбачуваного, з іншого боку – включаючись у загальний музичний контекст п'єси й опусу в цілому здобуває інший, більш широкий символічний зміст, скоріше протистоїть конкретній словесній назві.

Розрізненості, «не сюжетності» підзаголовків циклу О. Мессіан протиставляє стилістичну й значеннєву уніфікованість його задуму, створюючи паралельний рух програмності і музичної концепції, що підкреслює абсолютне й «чисте» значення (звучання) останньої. Однак, відкрити дійсне символічне значення музики даного опусу, позначити смислове поле всіх вищезгаданих прийомів як вхідних до простору безмежної символіки можливо тільки при зверненні до інших творів Мессіана, що підтверджують не випадковий, методично важливий символізуєчий характер цих прийомів. Зокрема цьому здатний посприяти аналіз вокально-інструментального циклу «Яраві», котрий є яскравим підтвердженням індивідуально-авторського способу символічного мислення О. Мессіана.

**Наукова новизна статті** впливає з розгляду на новому дослідницькому рівні явищ програмності та символізації у їх взаємодії та сумісному розвитку. Оновлюється типологічний підхід до явища програмності у фортепіанній творчості, зокрема прослідковується особлива жанрова логіка фортепіанної прелюдії, котра набуває рис концептуальної у творчості О. Мессіана.

**Висновки.** Вивчення специфіки прояву програмних принципів у фортепіанній музиці дозволяє залучати до них виконавсько-виразові прийоми та логіку виконавської форми. Ускладнення та нова інтеграція символічного методу завершується інтрамузичною концептуалізацією і формуванням низки понять, що мають як текстове композиторське, так і сонорно-сонористичне виконавське призначення.

**СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 341 с.
2. Екимовский В. Оливье Мессиаен: Жизнь и творчество. М., 1987. 304 с.
3. Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. 880 с.
4. Лисовая О. Программность как жанровая парадигма камерной вокальной музыки: к проблеме исполнительского понимания. Дис. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2009. 199 с.
5. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). К.: Киевская госуд. консерватория им. П.И. Чайковского, 1994. 157 с.
6. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення» // Українське музикознавство. К.: Музична Україна, 1998. Вип. 28.
7. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
8. Самюэль К. Беседы с Оливье Мессиаеном. Советская музыка. 1982. № 2. С. 106–107.
9. Шип С. Музична форма: від звуку до стилю. К. : Заповіт, 1988. 368 с.
10. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. Пер. с польск. С. Попковой. М.: Прогресс, 1978. 231 с.

**REFERENCES**

1. Aranovsky, M. (1998). Musical text. Structure and properties. Moscow: Kompozitor [in Russian].
2. Ekimovsky, V. (1987). Olivier Messiaen: Life and work. Moscow [in Russian].
3. Zhitomirsky, D. (1964). Robert Schumann. Essay on life and work. Moscow [in Russian].
4. Lisovaya, O. (2009). Programmatic nature as a genre paradigm of chamber vocal music: on the problem of performer's understanding. Diss. ... Cand. of Arts; spec.: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Russian].
5. Moskalenko, V. (1994). Creative aspect of musical interpretation (on the problem of analysis). Kiev: Kiev State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky [in Russian].
6. Moskalenko, V. (1998). Before the concept of “musical thought” // Ukrainian musicology. K.: Musical Ukraine. VIP. 28 [in Russian].
7. Samoilenko, A. (2002). Musicology and methodology of humanities. The problem of dialogue. Odessa: Astroprint [in Russian].
8. Samuel, K. (1982). Conversations with Olivier Messiaen. Soviet music. No. 2. P. 106–107 [in Russian].
9. Ship, S. (1988). Musical form: from sound to style. K.: Zapovit [in Russian].
10. Yarocinski, S. (1978). Debussy, impressionism and symbolism. Per. from Polish S. Popkova. M.: Progress [in Russian].