

Міністерство культури та інформаційної політики України  
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

*Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису*

**Ма Лінь**

УДК 784.072:781.616.433-048.23(043.5)

**СЦЕНІЧНИЙ ОБРАЗ ПІАНІСТА  
ЯК ФОРМА ПРОЯВУ ІНДИВІДУАЛЬНОГО  
ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Ма Лінь

Науковий керівник:

**Юник Дмитро Григорович**  
доктор педагогічних наук, професор

**Київ – 2024**

## АНОТАЦІЯ

**Ма Лінь. Сценічний образ піаніста як форма прояву індивідуального виконавського стилю.** — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 — «Музичне мистецтво» (02 — «Культура і мистецтво»). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2024.

**Актуальність** теми дисертаційного дослідження зумовлюється потребою мистецтвознавства у вивченні індивідуального виконавського стилю піаніста, який розкривається в сукупності певних ознак як виражальних і технічних засобів інтерпретації музичного твору, так і артистизму, тобто у сформованій манері його творчості. Аналіз наукової та методичної літератури й вивчення досвіду концертно-сценічної діяльності піаністів уможливили виявлення певного протиріччя між їх бажанням максимально відобразити в інтерпретації музичного твору авторський стиль композитора з урахуванням художньо-естетичних цінностей його культурно-історичної епохи, а також прагненням проявляти риси власного індивідуального виконавського стилю — та нерозробленістю в мистецтвознавстві технології цілеспрямованого розвитку у них таких рис на основі досягнень сучасної науки щодо специфіки впливу сценічних образів на прояв їх індивідуального виконавського стилю.

У дисертаційній роботі описано результати аналізу стану досліджуваної проблеми в теорії та практиці музичного виконавства і обґрунтовано зміст поняття «індивідуальний виконавський стиль піаніста», який викристалізовується у сучасному науковому дискурсі з позицій його музичного мислення (Л. Дис, Т. Іванніков, В. Качмарчик, В. Медушевський, В. Москаленко, *K. Leimer* та ін.), музичного мовлення (І. Єргієв, О. Сокол, Л. Шаповалова, С. Шип, *K. Martienssen* та ін.), композиторського

стилетворення (Н. Горюхіна, І. Драч, І. Коханик, Н. Швець-Савицька, М. Чернявська, *B. Benson* та ін.), методології стильової концентричності (О. Катрич, О. Наконечна, О. Сидоренко, Т. Сирятська, Ю. Ткач, *R. Kostelanetz, J. Darby* та ін.), психологічних механізмів проектування сценічних образів (Л. Бочкарьов, О. Готсдінер, І. Пясковський, Ю. Цагареллі, Д. Юник, *E. Sumelius-Lindblom* та ін.), виконавсько-піаністичних традицій (Ж. Дедусенко, В. Клін, Н. Ревенко, І. Савчук, О. Фекете, *Le Kang* та ін.), стильової виконавської творчості піаніста (О. Безбородько, В. Ковтонюк, О. Копелюк, І. Сухленко, *Qu Wang* та ін.) тощо. Індивідуальний виконавський стиль піаніста — це сформована оригінальна манера його творчої діяльності, яка проявляється у сприйнятті слухачами/глядачами самотніх ознак як виражальних й технічних засобів інтерпретації музичного твору, так і артистизму на основі музичного мислення митця з урахуванням вроджених психолого-фізіологічних властивостей темпераменту та набутих ним художньо-естетичних цінностей у процесі взаємодії з рисами різнорівневої стильової концентричності (композиторської, етнічно-національної, епохальної, історичної, просторово-часової і надпросторово-часової). Структура індивідуального виконавського стилю кожного піаніста є оригінальною/неповторною, тобто її можна спроектувати тільки на макрорівневому рівні. Ідентичність (*Identity*) індивідуального виконавського стилю піаніста доцільно оцінювати з позицій ідентифікації та диференціації характерних рис його творчої діяльності, основними з яких є:

- риси художньо-творчого мислення у процесі створення та реалізації сценічних образів;
- риси технічно-виконавського звукового відтворення нотного тексту музичного твору;
- риси емоційно-інтелектуальної реакції на сприйняту/відтворену інформацію;
- риси артистично-комунікативного підсилення концертно-сценічної

діяльності.

У дисертації індивідуально-виконавське стилетворення піаніста розглядається з позицій як усвідомленого, так і неусвідомленого «відстоювання» творчої «Я-концепції» з відображенням впливу максимально чіткої ідентифікації її конструктів на виражальні та технічні засоби інтерпретації музичного твору, а також на артистизм. Розпізнання унікальності (самобутності й винятковості) індивідуального виконавського стилю піаніста у порівнянні з виконавськими стилями інших піаністів можливе як за умови прояву цілісної системи рис його сценічного образу, так і за умови презентованості лише провідних із них. Доведено, що індивідуально-виконавське стилетворення кожного піаніста доцільно розглядати як з позицій генезису, так і з позицій генетики, адже означений процес залежить, перш за все, від вроджених, а не набутих психолого-фізіологічних властивостей митця концертно-сценічної діяльності. Відповідно до вихідних положень різноманітних теорій темпераменту — гуморальної, хімічної, конституційної, морфологічної, умовно-рефлекторної тощо (*E. Erikson, A. Haller, C. Jung, V. Merlin* та інші) — описано специфіку впливу вроджених психолого-фізіологічних детермінант піаністів сангвінічного, холеричного, флегматичного та меланхолічного типів на їх індивідуально-виконавське стилетворення. Наголошується на тому, що хоча означені детермінанти є динамічними характеристиками внутрішніх процесів піаніста, вони все ж віддзеркалюються не лише в артистичній комунікації митця, а й у ході формування та прояву всіх рис його індивідуального виконавського стилю.

У дисертації доведено, що сценічний образ піаніста виступає провідним фактором його індивідуально-виконавського стилетворення. Сценічний образ піаніста — це цілісне динамічне, а не статичне утворення в його уяві, конструкти якого відображають не тільки ознаки музичних та художніх образів музичного твору, а й ознаки умов їх майбутньої/реальної концертно-сценічної інтерпретації з метою досягнення адекватної реакції на

внутрішні та зовнішні подразники й підпорядкування артистизму емоційній сфері у процесі діалогічної взаємодії зі слухачами/глядачами. Сценічний образ піаніста визначається не тільки його задумом, а й умовами майбутньої/реальної реалізації (акустичними якостями концертної зали, фізичними властивостями музичного інструмента, культурою слухачів/глядачів тощо). Структуру цілісного сценічного образу піаніста складають музичні та художні образи музичного твору, які доцільно розглядати як відносно самостійні цілісні утворення в його уяві нижчого порядку. Музичний образ піаніста як цілісний компонент його сценічного образу, відображаючи «світ музичних інтонацій» з урахуванням їх індивідуальних переживань, «несе» інформацію відтворення виконавських дій, але без конкретної/абстрактної асоціативно-художньої предметності. Художній образ музичних творів як компонент уявного цілісного сценічного образу піаніста відображає не тільки ознаки конструктів музичного образу, а й конкретне/абстрактне асоціативно-художнє їх опредмечування, яке забезпечує емоційне «забарвлення» кожного конструкту досліджуваного феномену. Зовнішній прояв сценічного образу піаніста кожного разу видозмінюється відповідно до його внутрішньої форми, яка ніколи не буває статичною. Уявне проектування сукцесивних та симультанних сценічних образів піаніста у процесі його індивідуально-виконавського стилетворення відбувається завдяки включенню до них понятійних чи емоційно-образних конструктів. Максимальний прояв індивідуального виконавського стилю піаніста відбувається за умови впливу на означений феномен як сукцесивних, так і симультанних сценічних образів, але тільки при якісній сформованості їх цілісної форми. Сукцесивні сценічні образи проектуються піаністом понятійними конструктами за умови домінування інтелектуально-образного мислення, а симультанні — образно-емоційними конструктами з наданням пріоритетного значення в означеному процесі емоційно-чуттєвій сфері. Проектування будь-якого типу сценічного образу піаніста (сукцесивного чи симультанного) характеризується рефлекторною природністю і здійснюється

ним поетапно, відповідно до вроджених та набутих індивідуальних психолого-фізіологічних властивостей, а саме:

- на першому етапі формується музичний образ музичного твору з «відображенням» «світу музичних інтонацій» та інформації виконавських дій для отримання чуттєвих відчуттів різної модальності;

- на другому етапі формується художній образ музичного твору з «відображенням» не тільки конструктів музичного образу цього твору, а й конкретно/абстрактно-асоціативного їх опредмечування для селекції емоційного «забарвлення» кожного елементу художнього образу;

- на третьому етапі формується цілісне утворення сценічного образу піаніста усвідомленою чи інтуїтивною мисленневою обробкою конструктів означеного феномену (в тому числі й конструктів музичного образу музичного твору та його художнього образу) з урахуванням уявної дійсності щодо майбутньої прилюдної інтерпретації музичного твору.

У дисертаційному дослідженні вказується на те, що ідентифікація сукцесивних сценічних образів піаністом здійснюється при домінуванні його інтелектуальної сфери, адже саме вона створює умови для усвідомленого відбору уявних конструктів з мінімальним впливом на них емоційно-чуттєвого власного «Я», а симультанних — за надання максимального впливу емоційно-чуттєвій сфері піаніста на вибір уявних конструктів таких образів. Спрямовування уваги піаніста на художній образ музичного твору забезпечує адекватну/неадекватну емоційну реакцію митця на конструкти цього образу і, таким чином, створюються емоційні стани певної модальності, які детермінують прояв індивідуально-виконавських рис його артистизму у процесі концертно-сценічної діяльності. Сценічні образи піаніста, охоплюючи світ не тільки музичних та художніх образів, а й умов майбутньої форми звітності, впливають на формування та прояв його індивідуального виконавського стилю. Сукцесивні сценічні образи піаніста проєктуються в його уяві за поетапного типу роботи над музичними творами, а симультанні — за цілісного. Уявне проєктування та реалізація сценічних

образів будь-якого типу піддаються корекції як у процесі роботи над музичними творами, так і під час їх концертно-сценічної інтерпретації. Кожному піаністу властивий індивідуальний виконавський стиль, який розкривається у манері як застосування технічно-виражальних засобів інтерпретації музичного твору, так і артистичного підсилення процесу донесення необхідної інформації слухачам/глядачам під час концертно-сценічної діяльності. Перевтілення піаністів у сценічні образи sukcesивного типу в процесі концертно-сценічної діяльності створює умови для «стриманої» емоційної реакції на їх конструкти і призводить до прояву «врівноваженого» артистизму, тоді як їх перевтілення в симультанні сценічні образи спричиняє «демонстрацію» яскраво вираженого емоційного артистизму. Як передконцертне, так і концертне «входження» піаністів у сценічні образи sukcesивного типу характеризуються максимальною спрямованістю уваги на їх конструкти з «витісненням» зі свідомості подразників, які не пов'язані з цими конструктами.

У дисертації описано результати аналізу аудіо-відеозаписів інтерпретації музичних творів В. Горовицем, О. Копелюком та І. Седюком, а також А. Добіною і їх зіставлення з вихідними положеннями наукових праць дослідження індивідуальних виконавських стилів піаністів. Засвідчено, що їм усім була властива «віртуозність гри», але вони не використовували її як провідний засіб комунікації зі слухачами/глядачами. В. Горовиць та О. Копелюк надавали перевагу проектуванню sukcesивного типу сценічних образів, натомість, самотність тільки виконавської техніки кожного з них можна охарактеризувати різними рисами, наприклад: у В. Горовиця — це «інтелектуальна техніка», у О. Копелюка — це «техніка з імітацією тембрального забарвлення оркестрових інструментів». А. Добіна та І. Седюк були прихильниками проектування сценічних образів симультанного типу, але їх виконавська техніка також має різні індивідуальні риси, зокрема: однією з її самотніх рис у А. Добіної є «багато-тембральна спрямованість», а в І. Седюка — «блискучо-мерехтлива вишуканість».

Отже, індивідуальний виконавський стиль кожного піаніста відрізняється мікропоказниками, які віддзеркалюють неповторність рис означеного феномену. Узагальнену мікрорівневу структуру індивідуальних виконавських стилів піаністів вибудувати неможливо, оскільки вона буде уніфікованою і відобразатиме не оригінальну манеру творчої діяльності кожного піаніста завдяки прояву самотніх ознак виражально-технічних засобів інтерпретації музичного твору та артистизму, а загальну, яка ґрунтуватиметься на комплексі художньо-творчих, технічно-виконавських, емоційно-інтелектуальних та артистично-комунікаційних тотожних рис митця.

**Наукова новизна і теоретичне значення одержаних результатів дослідження** полягають у тому, що *вперше*:

- здійснено цілісне дослідження впливу сценічних образів піаніста на його індивідуально-виконавське стилетворення; визначено змістове наповнення поняття «індивідуальний виконавський стиль піаніста» та макроструктуру означеного мистецтвознавчого феномену; описано алгоритми проектування сукцесивних та симультанних сценічних образів піаністом; висвітлено специфіку впливу вроджених психолого-фізіологічних детермінант піаністів сангвінічного, холеричного, флегматичного та меланхолічного типів на їх індивідуально-виконавське стилетворення;

- *уточнено* зміст понять «музичний образ піаніста», «художній образ піаніста», «сценічний образ піаніста»;

- *удосконалено* технології проектування сценічних образів піаніста сукцесивного та симультанного типів у процесі поетапного і цілісного типів роботи над музичними творами;

- *подальшого розвитку* набули положення щодо класифікації рис індивідуального виконавського стилю піаніста.

**Ключові слова:** *концертно-сценічна діяльність, піаніст, індивідуальний стиль, виконавство, музика, музичний образ, художній образ, сценічний образ, інтерпретаційна модель музичного твору.*



## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Ма, Лінь (2021). Синергійність впливу конструктів емоційного інтелекту піаніста на його індивідуальний виконавський стиль. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2 (51), 91–105. DOI: 10.31318/2414-052X.2(51).2021.239395
2. Ма, Лінь (2022). Індивідуальний виконавський стиль піаніста в контексті теорії «ідентичності» Е. Еріксона. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4 (56–57), 140–153. DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(56-57).2022.278225
3. Ма, Лінь (2023). Психолого-фізіологічні детермінанти формування та прояву індивідуального виконавського стилю піаніста. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2 (59), 99–115. DOI: 10.31318/2414-052X.2(59).2023.295422

### Праці апробаційного характеру

4. Ma, Lin (2020). Stylistic adequacy in a pianist's performance. In *Actual trends of modern scientific research: the 3rd International scientific and practical conference*, Munich, 13–15 September (pp. 150–152). Munich: MDPC Publishing.
5. Ма, Лінь (2021). Сценічний образ піаніста та специфіка його формування. В *Сучасна мистецька освіта: матеріали V Міжнар. наук.-практ. читань пам'яті академіка Анатолія Авдієвського*, Київ, 3–5 березня (с. 238–241). Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова.
6. Ма, Лінь (2022). Темперамент піаніста як детермінанта прояву його індивідуального виконавського стилю у процесі сценічної діяльності. В *Академік Олег Семенович Тимошенко: педагог, науковець, громадський діяч*: Всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 5 грудня (с. 66–69). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

## ABSTRACT

**Ma Lin. Stage image of a pianist as a form of manifestation of an individual performance style.** — Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 "Musical Art" (02 "Culture and Art"). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2024.

**Relevance of research** is determined by the need of art history to study the individual performance style of a pianist, which is revealed in a set of certain signs of both expressive and technical means of interpreting a musical work, as well as artistry, that is, in the formed manner of his creativity. The analysis of scientific and methodical literature and the study of the concert and stage performance of pianists made it possible to identify a certain contradiction between their desire to maximally reflect the author's style of the composer in the interpretation of a musical work, taking into account the artistic and aesthetic values of his cultural and historical era, as well as the desire to manifest the features of their own individual performance style — and the lack of development in art history of the technology of purposeful development of such features in them based on the achievements of modern science regarding the specifics of the impact of stage images on the manifestation of their individual performance style.

The dissertation describes the results of the analysis of the state of the investigated problem in the theory and practice of musical performance and substantiates the meaning of the concept of "individual performance style of a pianist", which crystallizes in the modern scientific discourse from the standpoint of his musical thinking (L. Dys, T. Ivannikov, V. Kachmarchyk, V. Medushevsky, V. Moskalenko, K. Leimer and others), music broadcasting (I. Yergiev, E. Nazaikinsky, O. Sokol, L. Shapovalova, S. Ship, K. Martienssen and others), compositional style creation (N. Horyukhina, I. Drach, I. Kokhanyk, N. Shvets-Savytska, M. Chernyavska, B. Benson and others), stylistic concentricity

methodology (O. Katrych, O. Nakonechna, O. Sydorenko, T. Syriatska, Yu. Tkach, R. Kostelanetz, J. Darby and others), psychological mechanisms of projecting stage images (L. Bochkaryev, O. Gotsdiner, I. Pyaskovsky, Yu. Tsagarelli, D. Yunyk, E. Sumelius-Lindblom and others), performance and pianistic traditions (Zh. Dedusenko, V. Klin, N. Revenko, I. Savchuk, O. Fekete, Le Kang and others), stylistic performance work of the pianist (O. Bezborodko, V. Kovtonyuk, O. Kopeliuk, I. Suhlenko, Qu Wang and others) etc. The individual performance style of a pianist is a formed original manner of his creative activity, which is manifested in the perception by listeners/spectators of distinctive features of both expressive and technical means of interpreting a musical work, as well as artistry based on the artist's musical thinking, taking into account the innate psychological and physiological properties of temperament and acquired by him artistic and aesthetic values in the process of interaction with features of different levels of stylistic concentricity (composer, ethnic-national, epochal, historical, spatiotemporal and supraspatiotemporal). The structure of each pianist's individual performance style is original/unrepeatable, that is, it can only be projected at the macro level. The identity of a pianist's individual performance style should be evaluated from the standpoint of identifying and differentiating the characteristic features of his creative activity, the main of which are:

- features of artistic and creative thinking in the process of creating and realizing stage images;
- features of the technical and performing sound reproduction of the sheet music text of a musical work;
- features of emotional and intellectual reaction to perceived/reproduced information;
- features of artistic and communicative enhancement of concert and stage activity.

In the dissertation, the pianist's individual performance styling is considered from the standpoint of both conscious and unconscious "advocacy" of the creative "I concept" with a reflection of the influence of the most clear identification of its

constructs on the expressive and technical means of interpreting a musical work, as well as on artistry. Recognizing the uniqueness (identity and exclusivity) of a pianist's individual performance style in comparison with the performance styles of other pianists is possible both on the condition of the manifestation of a complete system of features of his stage image, and on the condition that only the leading ones are presented. It has been proven that the individual performance style creation of each pianist should be considered both from the standpoint of genesis and from the standpoint of genetics, because the specified process depends, first of all, on the innate, not the acquired, psychological and physiological properties of the concert-stage artist. In accordance with the initial provisions of various theories of temperament — humoral, chemical, constitutional, morphological, conditioned-reflex, etc. (E. Erikson, A. Haller, C. Jung, V. Merlin and others) — the specifics of the influence of innate psychological and physiological determinants of sanguine pianists are described, choleric, phlegmatic and melancholic types on their individual performance style creation. It is emphasized that although these determinants are dynamic characteristics of the pianist's internal processes, they are reflected not only in the artistic communication of the artist, but also in the course of the formation and manifestation of all the features of his individual performance style.

The dissertation proves that the pianist's stage image is the leading factor in his individual performance style creation. The stage image of a pianist is a complete dynamic, not static formation in his imagination, the constructs of which reflect not only the signs of musical and artistic images of a musical work, but also the signs of the conditions of their future/real concert and stage interpretation in order to achieve an adequate response to internal and external irritants and subordination of artistry to the emotional sphere in the process of dialogic interaction with listeners/spectators. The pianist's stage image is determined not only by his idea, but also by the conditions of future/real implementation (acoustic qualities of the concert hall, physical properties of the musical instrument, culture of listeners/spectators, etc.). The structure of the integral stage image of the pianist

consists of the musical and artistic images of the musical work, which should be considered as relatively independent, integral formations in his imagination of a lower order. The musical image of the pianist as an integral component of his stage image, reflecting the "world of musical intonations" taking into account their individual experiences, "carries" the information of the reproduction of performance actions, but without concrete/abstract associative-artistic objectivity. The artistic image of musical works as a component of the pianist's imaginary holistic stage image reflects not only the features of the constructs of the musical image, but also their concrete/abstract associative-artistic objectification, which provides emotional "coloring" of each construct of the studied phenomenon. The external manifestation of the pianist's stage image changes every time according to his internal form, which is never static. Imaginary projection of successive and simultaneous stage images of the pianist in the process of his individual performance style creation takes place due to the inclusion of conceptual or emotional-image structures in them. The maximum manifestation of the pianist's individual performance style occurs under the condition of influence on the specified phenomenon of both successive and simultaneous stage images, but only with the qualitative formation of their integral form. Successive stage images are projected by the pianist with conceptual constructs under the condition of dominance of intellectual-figurative thinking, and simultaneous ones are projected by figurative-emotional constructs with priority given to the emotional-sensual sphere in the given process. The projection of any type of stage image of a pianist (successive or simultaneous) is characterized by reflex naturalness and is carried out in stages, in accordance with innate and acquired individual psychological and physiological properties, namely:

- at the first stage, a musical image of a musical work is formed with a "reflection" of the "world of musical intonations" and information of performing actions to obtain sensual sensations of various modalities;

- at the second stage, an artistic image of a musical work is formed with a "reflection" of not only the constructs of the musical image of this work, but also

their concrete/abstract-associative objectification for the selection of the emotional "coloring" of each element of the artistic image;

- at the third stage, a holistic formation of the stage image of the pianist is formed by the conscious or intuitive mental processing of the constructs of the given phenomenon (including the constructs of the musical image of the musical work and its artistic image) taking into account the imaginary reality regarding the future public interpretation of the musical work.

The dissertation study indicates that the identification of successive stage images by a pianist is carried out when his intellectual sphere is dominated, because it creates the conditions for the conscious selection of imaginary constructions with minimal influence on them of the emotional and sensual self, and simultaneous ones for maximum influence emotional and sensual sphere of the pianist to choose imaginary constructions of such images. Directing the pianist's attention to the artistic image of a musical work ensures an adequate/inadequate emotional reaction of the artist to the constructs of this image and, thus, emotional states of a certain modality are created, which determine the manifestation of individual performance features of his artistry in the process of concert and stage activity. The stage images of the pianist, covering the world of not only musical and artistic images, but also the conditions of the future form of reporting, influence the formation and manifestation of his individual performance style. Successive stage images of the pianist are projected in his imagination as a staged type of work on musical works, and simultaneous ones as a whole. Imaginary projection and realization of stage images of any type are subject to correction both in the process of working on musical works and during their concert and stage interpretation. Each pianist has an individual performance style, which is revealed in the manner of both the use of technical and expressive means of interpretation of a musical work, and the artistic enhancement of the process of conveying the necessary information to listeners/spectators during concert and stage activities. The transformation of pianists into stage images of a successive type in the process of concert and stage activity creates conditions for a "restrained" emotional

reaction to their constructs and leads to the manifestation of "balanced" artistry, while their transformation into simultaneous stage images causes a "demonstration" of pronounced emotional artistry. Both pre-concert and concert "entry" of pianists into stage images of the successive type are characterized by the maximum focus of attention on their constructs with the "displacement" of stimuli unrelated to these constructs from consciousness.

The dissertation describes the results of the analysis of audio-video recordings of the interpretation of musical works by V. Horovyts, O. Kopeliuk and I. Sediuk, as well as A. Dobina and their comparison with the starting points of scientific works on the study of individual performance styles of pianists. It is proven that they all had the "virtuosity of playing", but they did not use it as a leading means of communication with listeners/spectators. V. Horovyts and O. Kopeliuk gave preference to the projection of a successive type of stage images, on the other hand, the originality of only the performing technique of each of them can be characterized by different features, for example: in V. Horovyts it is "intellectual technique", in O. Kopeliuk it is "technique with imitation of the timbral coloring of orchestral instruments". A. Dobina and I. Sediuk were supporters of projecting stage images of the simultaneous type, but their performing technique also has different individual features, in particular: one of its distinctive features in A. Dobina is "multi-timbral orientation", and in I. Sediuk — "shiny-shimmering sophistication".

Therefore, the individual performance style of each pianist is distinguished by micro-indicators that reflect the uniqueness of the features of this phenomenon. It is impossible to build a generalized micro-level structure of individual performance styles of pianists, since it will be unified and will not reflect the original manner of creative activity of each pianist due to the manifestation of original signs of expressive and technical means of interpreting a musical work and artistry, but a general one, which will be based on a complex of artistic-creative, technical- performance, emotional-intellectual and artistic-communication identical features of the artist.

The scientific novelty and theoretical significance of the research results are that *for the first time*:

- a holistic study of the impact of the pianist's stage images on his individual performance style creation was carried out; the content of the concept of "individual performance style of a pianist" and the macrostructure of the defined artistic phenomenon are determined; algorithms for projecting successive and simultaneous stage images by a pianist are described; the specifics of the impact of innate psychological and physiological determinants of sanguine, choleric, phlegmatic and melancholic pianists on their individual performance style formation *are highlighted*;

- the meaning of the terms "musical image of a pianist", "artistic image of a pianist", "stage image of a pianist" *has been clarified*;

- the technology of projecting stage images of a pianist of successive and simultaneous types in the process of staged and integral types of work on musical works *has been improved*;

- regulations regarding the classification of features of a pianist's individual performance style *have gained further development*.

**Key words:** *concert and stage activity, pianist, individual style, performance, music, musical image, artistic image, stage image, interpretive model of a musical work.*

#### **APPLICANT'S LIST OF PUBLICATIONS BY DISSERTATION TOPIC**

1. Ma, Lin (2021). The synergy of influence of the constructs of the pianist's emotional intelligence on his individual performance style. *Journal of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 2 (51), 91–105. DOI: 10.31318/2414-052X.2(51).2021.239395

2. Ma, Lin (2022). Individual performance style of a pianist in the context of E. Erikson's "identity" theory. *Journal of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 3–4 (56–57), 140–153. DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(56-57).2022.278225



3. Ma, Lin (2023). Psychological and physiological determinants of the formation and manifestation of a pianist's individual performance style. *Journal of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 2 (59), 99–115. DOI: 10.31318/2414-052X.2(59).2023.295422

### **Works of an approbation nature**

4. Ma, Lin (2020). Stylistic adequacy in a pianist's performance. In *Actual trends of modern scientific research: the 3rd International scientific and practical conference*, Munich, 13–15 September (pp. 150–152). Munich: MDPC Publishing.

5. Ma, Lin (2021). Stage image of a pianist and the specifics of its formation. In *Modern art education: materials of the V International scientific and practical readings in memory of Academician Anatoly Avdievskyi*, Kyiv, March 3–5 (pp. 238–241). Kyiv: NPU named after M. P. Drahomanov.

6. Ma, Lin (2022). The pianist's temperament as a determinant of the manifestation of his individual performance style in the process of stage activity. In *Academician Oleg Semenovich Tymoshenko: teacher, scientist, public figure: All-Ukrainian scientific and practical conference*, Kyiv, December 5 (p. 66–69). Kyiv: NMAU named after P. I. Tchaikovsky.

## ЗМІСТ

<b>АНОТАЦІЇ.....</b>	<b>2</b>
<b>ВСТУП.....</b>	<b>20</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ ПІАНИСТА ЯК МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ФЕНОМЕН.....</b>	<b>26</b>
1.1. Кристалізація концепту «індивідуальний виконавський стиль піаніста» у сучасному науковому дискурсі.....	26
1.2. Детермінанти індивідуально-виконавського стилетворення піаніста.....	49
<b>Висновки до першого розділу.....</b>	<b>85</b>
<b>РОЗДІЛ 2. ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ СЦЕНІЧНИХ ОБРАЗІВ ПІАНИСТА У ПРОЦЕСІ ІНДИВІДУАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЕТВОРЕННЯ.....</b>	<b>89</b>
2.1. Сценічні образи піаніста та їх структура.....	89
2.2. Уявне проєктування сукцесивних та симультанних сценічних образів піаніста у процесі його індивідуально-виконавського стилетворення.....	107
<b>Висновки до другого розділу.....</b>	<b>134</b>
<b>РОЗДІЛ 3. СУКЦЕСИВНІ ТА СИМУЛЬТАННІ СЦЕНІЧНІ ОБРАЗИ ПІАНИСТА У КОНТЕКСТІ ПРОЯВУ ЙОГО ІНДИВІДУАЛЬНОГО ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ.....</b>	<b>138</b>
3.1. Вплив сукцесивних сценічних образів піаніста на прояв його індивідуального виконавського стилю у процесі поетапного типу роботи над музичними творами та їх прилюдної інтерпретації.....	138
3.2. Прояв індивідуального виконавського стилю піаніста під час реалізації симультанних сценічних образів у процесі цілісного типу роботи над музичними творами та їх прилюдної інтерпретації.....	161
<b>Висновки до третього розділу.....</b>	<b>186</b>

<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>189</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>197</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>216</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми дисертаційного дослідження.** У процесі концертно-сценічної діяльності піаніста завжди проявляється його індивідуальний виконавський стиль, який розкривається в сукупності певних ознак як виражальних та технічних засобів інтерпретації музичного твору, так і артистизму, тобто — у сформованій манері його творчості.

У кінці ХХ – на початку ХХІ століть увагу науковців з мистецтвознавства неодноразово привертала проблематика індивідуальних виконавських стилів музикантів-інструменталістів. Її розглядали з позицій:

- проектування художніх образів з урахуванням специфіки музичного мислення кожного виконавця (Л. Бочкар'юв, Л. Дис, Т. Іванніков, В. Качмарчик, В. Москаленко, Д. Юник, *K. Leimer, E. Sumelius-Lindblom* та ін.);

- впливу композиторського стилетворення на музичне мовлення виконавця (О. Безбородько, І. Єргієв, І. Коханик, О. Сокол, Л. Шаповалова, Н. Швець-Савицька, С. Шип, *B. Benson, K. Martienssen* та ін.);

- методології стильової концентричності з урахуванням виконавсько-піаністичних традицій творчості митців концертно-сценічної діяльності (О. Катрич, В. Ковтонюк, О. Копелюк, Т. Сирятська, І. Сухленко, Ю. Ткач, О. Фекете, *J. Darby, Le Kang, R. Kostelanetz* та ін.) тощо.

Натомість, аналіз наукової та методичної літератури й вивчення досвіду концертно-сценічної діяльності піаністів уможливили виявлення певного протиріччя між їх бажанням максимально відобразити в інтерпретації музичного твору авторський стиль композитора з урахуванням художньо-естетичних цінностей його культурно-історичної епохи, а також прагненням проявляти риси власного індивідуального виконавського стилю — та нерозробленістю в мистецтвознавстві технології цілеспрямованого розвитку у них таких рис на основі досягнень сучасної науки щодо специфіки впливу сценічних образів на прояв їх індивідуального виконавського стилю.

Отже, важливість цілеспрямованого розвитку індивідуального виконавського стилю піаніста та необхідність подолання вищевикладеної суперечності, а також недостатня розробленість науковцями означеної проблеми зумовили вибір теми дослідження — *«Сценічний образ піаніста як форма прояву індивідуального виконавського стилю»*.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційне дослідження виконано відповідно до плану науково-дослідної роботи кафедри з теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Тему дисертаційної роботи затверджено на засіданні Вченої ради Академії (протокол № 8 від 11 квітня 2023 р.). Вона відповідає напряму науково-дослідних робіт НМА України ім. П. І. Чайковського «Музичне виконавство як об'єкт музикознавчого осмислення» (№ 22).

**Мета дослідження** полягає в розробці й теоретико-методологічному обґрунтуванні наукової концепції впливу сценічного образу піаніста на формування та прояв його індивідуально-виконавського стилю.

Досягнення поставленої мети передбачало вирішення таких **завдань**:

- простежити кристалізацію концепту «індивідуальний виконавський стиль піаніста» у сучасному науковому дискурсі;
- визначити психолого-фізіологічні детермінанти індивідуально-виконавського стилетворення піаніста;
- з'ясувати змістове наповнення поняття «сценічний образ піаніста» та його структуру;
- висвітлити специфіку уявного проектування сукцесивних та симультанних сценічних образів піаніста у процесі його індивідуально-виконавського стилетворення;
- встановити кореляційну залежність індивідуального виконавського стилю піаніста від сукцесивних сценічних образів у процесі поетапного типу роботи над музичними творами та їх прилюдної інтерпретації;
- виявити закономірності прояву індивідуального виконавського стилю

піаніста під час реалізації симультанних сценічних образів у процесі цілісного типу роботи над музичними творами та їх прилюдної інтерпретації.

**Об'єкт дослідження** — музично-виконавська діяльність піаніста.

**Предмет дослідження** — сценічний образ піаніста та специфіка його впливу на індивідуальний виконавський стиль означеного митця.

**Теоретико-методологічну основу дослідження** становлять ідеї щодо: специфіки музичного мислення піаністом у процесі інтерпретації музичних творів (Л. Дис, Т. Іванніков, В. Качмарчик, В. Медушевський, В. Москаленко, *K. Leimer* та ін.); артикуляційних засобів музичного мовлення (І. Єргієв, О. Сокол, Л. Шаповалова, С. Шип, *K. Martienssen* та ін.); факторів впливу на композиторське стилетворення (Н. Горюхіна, І. Драч, І. Коханик, Н. Швець-Савицька, М. Чернявська, *B. Benson* та ін.); методології стильової концентричності (О. Катрич, О. Наконечна, О. Сидоренко, Т. Сирятська, Ю. Ткач, *R. Kostelanetz, J. Darby* та ін.); психологічних механізмів проектування сукцесивних та симультанних сценічних образів (Л. Бочкарьов, О. Готсдінер, І. Пясковський, Ю. Цагареллі, Д. Юник, *E. Sumelius-Lindblom* та ін.); виконавсько-піаністичних традицій стильової інтерпретації музичних творів (Ж. Дедусенко, В. Клін, Н. Ревенко, І. Савчук, О. Фекете, *Le Kang* та ін.); стильової виконавської творчості піаніста (О. Безбородько, В. Ковтонюк, О. Копелюк, І. Сухленко, *Qu Wang, Jia Haiyang* та ін.); гуморальної, фізіологічної, конституційної, морфологічної та умовно-рефлекторної теорій темпераменту особистості (*Galen, A. Haller, Hippocrates, E. Kretschmer, V. Merlin, A. Paivio, W. Sheldon, P. Simonov, J. Smith & W. Ross* та ін.) тощо.

У процесі досягнення поставленої мети застосовувались **методи**, які відповідали природі досліджуваного явища і забезпечували успішне вирішення поставлених завдань, а саме:

- теоретичні (аналіз наукової та методичної літератури з мистецтвознавства, психології та фізіології в межах досліджуваної проблеми, узагальнення досвіду концертно-сценічної діяльності видатних піаністів, моделювання сутності психолого-фізіологічних досліджень у теорію

музичного виконавства тощо) — для відстеження кристалізації у сучасному науковому дискурсі концепту «індивідуальний виконавський стиль піаніста» та визначення його психолого-фізіологічних детермінант, а також для з'ясування змістового наповнення поняття «сценічний образ піаніста» та його структури;

- емпіричні (прослуховування аудіо-відеозаписів інтерпретації музичних творів видатними піаністами і зіставлення їх результатів з вихідними положеннями наукових праць дослідження індивідуальних виконавських стилів означених митців концертно-сценічної діяльності) з метою встановлення кореляційної залежності індивідуального виконавського стилю піаніста від сукцесивних й симультанних сценічних образів у процесі поетапного та цілісного типів роботи над музичними творами та їх прилюдної інтерпретації;

- критико-аналітичний — для виявлення закономірностей прояву мікрорівневих рис індивідуального виконавського стилю піаніста;

- дискурсивний — з метою обґрунтування змістового наповнення нових категорій та понять на основі досягнень сучасної науки;

- моделювання — для розробки алгоритмів проектування піаністом сукцесивних та симультанних сценічних образів;

- феноменологічний — з метою вивчення специфіки відображення різновидів сценічних образів піаніста на його індивідуально-виконавському стилетворенні.

**Наукова новизна і теоретичне значення одержаних результатів дослідження** полягають у тому, що *вперше*:

- здійснено цілісне дослідження впливу сценічних образів піаніста на його індивідуально-виконавське стилетворення; визначено змістове наповнення поняття «індивідуальний виконавський стиль піаніста» та макроструктуру означеного мистецтвознавчого феномену; описано алгоритми проектування сукцесивних та симультанних сценічних образів піаністом; висвітлено специфіку впливу вроджених психолого-фізіологічних

детермінант піаністів сангвінічного, холеричного, флегматичного та меланхолічного типів на їх індивідуально-виконавське стилетворення;

- *уточнено* зміст понять «музичний образ піаніста», «художній образ піаніста», «сценічний образ піаніста»;

- *удосконалено* технології проектування сценічних образів піаніста сукцесивного та симультанного типів у процесі поетапного і цілісного типів роботи над музичними творами;

- *подальшого розвитку* набули положення щодо класифікації рис індивідуального виконавського стилю піаніста.

**Теоретичне значення дослідження** полягає у висвітленні технологій формування індивідуального виконавського стилю піаніста та його прояву в процесі концертно-сценічної діяльності, трансформація змісту яких в умови прилюдних виступів інших митців (вокалістів, артистів хорових колективів, диригентів тощо) надасть змогу обґрунтувати наукові положення, спрямовані на розробку алгоритмів проектування сукцесивних й симультанних сценічних образів з урахуванням специфіки впливу вроджених психолого-фізіологічних детермінант сангвінічного, холеричного, флегматичного та меланхолічного типів на їх індивідуально-виконавське стилетворення.

**Практична значущість дослідження** полягає в розробці мистецтвознавчого інструментарію цілеспрямованого формування індивідуального виконавського стилю піаніста під час застосування різних типів роботи над музичними творами (поетапного чи цілісного) та прояву означеного феномену у процесі концертно-сценічної діяльності. Вихідні положення проведеного дисертаційного дослідження покликані сприяти розвитку та безмежному вдосконаленню універсальних якостей виконавської майстерності піаніста. Вони також можуть використовуватись у лекційних курсах «Психологія музично-виконавської діяльності», «Музична педагогіка вищої школи», «Теорія, історія та методика фортепіанного виконавства» тощо.

**Апробація та впровадження результатів дослідження.** Засадничі



теоретико-методичні положення дисертаційної роботи апробовані на Міжнародних та Всеукраїнських науково-практичних конференціях, зокрема: у 2020 році на Міжнародній науково-практичній конференції «Actual trends of modern scientific research: the 3rd International scientific and practical conference» (Munich); у 2021 році на V Міжнародних науково-практичних читаннях пам'яті академіка Анатолія Авдієвського (Київ); у 2021-2022 роках на Всеукраїнських науково-практичних інтернет-конференціях — «Траєкторія розвитку життєвих перспектив особистості в умовах сучасного освітнього простору» і «Мистецтво та мистецька освіта в сучасному соціокультурному просторі» (Бердянськ), «Академік Олег Семенович Тимошенко: педагог, науковець, громадський діяч» (Київ).

Обговорення результатів проведеного дисертаційного дослідження щорічно проходило на засіданнях кафедри з теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (2019-2023 рр.).

**Публікації.** Результати проведеного дисертаційного дослідження висвітлено в 6 одноосібних наукових працях, з них 3 статті опубліковано у фахових наукових виданнях України з мистецтвознавства та 3 — в інших виданнях апробаційного характеру.

**Структура дисертації** обумовлюється логікою дослідження обраної проблематики і складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг дисертації складає 234 сторінки, з яких 177 — основного тексту. У списку використаних джерел подано 206 найменувань, з них 48 — іноземними мовами. Робота містить 14 рисунків, 4 приклади.

## РОЗДІЛ 1

### ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ ПІАНІСТА ЯК МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ФЕНОМЕН

#### 1.1. Кристалізація концепту «індивідуальний виконавський стиль піаніста» у сучасному науковому дискурсі

У наукових працях з теорії та історії музичного виконавства у другій половині ХХ — на початку ХХІ століть сформувалися чіткі передумови визначення змісту та структури індивідуального виконавського стилю як інструменталіста, диригента, вокаліста, так і інших митців сценічної діяльності. Фортепіанне виконавство в означений період ознаменувалося застосуванням напрацьованих науковцями теоретико-методичних положень загальної фундаментальної теорії музичного стилю, за якою він як спосіб музичного мислення митця відображає суспільно-історичну обумовленість спадкоємності сприйняття світу у його художньо-образному переломленні.

За переконаннями Н. Герасимової-Персидської (2006, 2011), Н. Горюхіної (1985, 1989, 2000), Г. Григор'євої (1988), І. Драч (2002, 2005), Л. Кияновської (2010), О. Сидоренко (2018), Є. Таранченко (1987) та інших науковців, музичний стиль є не тільки вираженням специфічної художньо-творчої форми мислення митця, а і його індивідуальності, де особливу роль відіграє психологічна установка на сприйняття витворів музичного мистецтва з урахуванням їх художньої цінності й індивідуальної неповторності.

Так, на думку М. Оболенської (2017), композиторський стиль є поняттям, що визначає творчу піднесеність композиторської свідомості та стає мірилом і показником її значущості в ціннісному підході, можливістю цілісно налагоджувати структурні частини системи для обов'язкового позначення «чільних» ознак даної свідомості в кінцевому духовному наслідку — музичному творі. На думку О. Копелюка, М. Оболенська дійшла висновку, що «... ціннісна теорія стилю як досвід системного осмислення і

наукового моделювання скеровано на статус музичного твору в його залежності від стилю композитора» (Копелюк, 2018, с. 35).

Н. Горюхіна (1985, 1989), висуваючи вчення про національний стиль, акцентує увагу як на несталості, так і на статичності його музично-національних властивостей. За її переконаннями, характер гібридизації рухливих та сталих його властивостей відображається на еволюції і національного стилю, і музичної мови, і форм та жанрів. Формулюючи сутність національного стилю, вона наголошує на притаманності цій системі художнього мислення не тільки цілісності та взаємовпливу, а й спільної специфічної гібридизації, суперечності і стикування, тобто прояву в національній культурі вселюдських та поодиноких засад мислення митця. На думку О. Соколова (1997), категорія стилю має тісні взаємовідносини з художнім спрямуванням та методом пов'язування з творчістю. При цьому він вказує, що індивідуальність митця впливає на всі напрями і деталі мистецтва (думку, зовнішню форму), а не лише на стиль.

За переконанням М. Бевз (2009), В. Москаленка (1994, 1999, 2018) та О. Bezborodko (2022) прообразом певних панівних ступенів (творчого почерку, персонального авторського слова) стає стиль, який всебічно поєднаний з філософією як національного, так і інтернаціонального, з поняттями творчої особистісності та індивідуальності, а також із сутністю, формою, технікою, матеріалом музичного твору та методами їх розпізнання. Так, природу стилю вони формулюють як атрибут, що дає право розпізнавати та з'ясовувати у сприйнятій музиці її творця чи виконавця, наголошуючи при цьому на задачах, вирішення яких необхідно для його аналізу та з'ясування композиторського стилю. За їх переконаннями, необхідно звертати увагу на певні етапи творчості митця та їх еволюцію, на стильові переломні моменти і скрути, пов'язані зі стилем, напрями становлення оригінального творчого почерку композитора та його кристалізації.

Аналізуючи категорії стилю певних періодів, а саме епоху барокко, Н. Горюхіна (1985, 1989, 2000) наголошує на думці стосовно поєднання

стилю зі значущістю, семантикою, громадськими приписами та впливом на нього таланту і національності автора музичного твору, що є актуальним і при з'ясуванні стильових особливостей сучасних композиторів. На думку В. Медушевського (1998), семіотичний об'єкт, який створюється на спільних засадах світогляду митця та поєднаний з системою виражальних засобів в певних творах, і є художнім стилем. Натомість, сутність стилю музичної творчості, за В. Москаленком (2018), — це особливе сприйняття світу мисленням митця, що здійснюється в процесі інтерпретації музичного твору та його виконання за сприяння впорядкованих музичних та мовних його ресурсів.

Слід зазначити, що у мистецтвознавстві простежується ряд наукових праць, де категорія музичного стилю розмежовується на певні групи, такі як епохальний, історичний, національний, етнічний, індивідуальний композиторський та індивідуальний виконавський.

Надаючи великої уваги інтерпретаторському стилю та розглядаючи його як окрему виконавську категорію, Д. Рабінович (1979) вирізняє його як поняття, яке пов'язане зі стилями епохи, композиторськими та характерологічними стилями музикантів-виконавців тощо. Він запропонував типологію виконавців-інтерпретаторів відповідно до персоналізації еталонів, зокрема: інтелектуального, чуттєвого, розсудливого та віртуозного типів. Таким чином, Д. Рабінович, доповнивши типологію, розроблену ще К. Мартінсенном (*K. Martienssen*, 1930), «випродукував» основу стильової виконавської систематизації. На думку О. Копелюка, «... зростання уваги до музичної інтерпретації спровокувало появу великої кількості робіт, присвячених спробам класифікації виконавців за різними чинниками. У багатьох з них автори акцентують увагу на тому, що начебто існують відмінності в алгоритмах дослідження композиторської та виконавської творчості. Підставою для цього є твердження про відсутність фіксації останньої. Дійсно, композиторський стиль відбивається у фактурі авторських творів, що дозволяє його аналізувати та доказово досліджувати. Зрозуміло,

що нотний текст не є музичним твором (потенціальна можливість існування його реалізується тільки час звучання), але він є своєрідною моделлю, на яку можна (і треба) спиратися у побудові виконавської концепції, яка (навіть зі всіма надбаннями сучасної техніки звукозапису) дає відомості тільки про одиничний акт, обумовлений багатьма зовнішніми факторами – умовами запису, наявністю/відсутністю публіки, особливостями інструментарію тощо» (2018, с. 45).

Втім, ще Ф. Бузоні (*F. Busoni*, 1907) зазначав, що будь-який обдарований виконавець за умови збереження характеру музичного твору іншого автора може втілювати в нього свою «душу і особистість». Саме він одним із перших окреслив систематизацію виконавських стилів, яка, за його переконаннями, і є манерою виконавського музичного висловлювання композиторів В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шопена та інших. Натомість, О. Копелюк переконаний, що «... стиль всіх названих митців у музикознавчій літературі цілком справедливо визначається як композиторсько-виконавський, тому було б перебільшенням стверджувати, що К. Черні є автором саме теорії виконавського стилю. Скоріше, його спостереження є відображенням загальної тенденції щодо намагань атрибуції музичних артефактів, необхідність якої була визначена поступовим ускладненням ієрархічної системи музичного стилю, де стилі епохальні та національні поступово стають менш визначальними (або точніше сказати, соціально впливовими), ніж індивідуальні» (2018, с. 34).

На думку ряду науковців (О. Котляревська, 1999; І. Савчук, 2003; І. Сухленко, 2007, 2008, 2011, 2015; О. Фекете, 2009; Ю. Чекач, 2009; Л. Шаповалова, 1984, 2006, 2010, 2014; С. Шип, 1998, 2001а, 2001б; *V. Benson*, 2009 та інші), будь який піаніст, опрацьовуючи певну інформацію музичного твору, охоплює її згідно своїх чуттєвих «принципів», які й формулюють його відголос на різноманітні подразники. При цьому система приписів, певної їх кількості чи визначеної епохи, що впливає на формування його ціннісних поглядів, набуває особливої вагомості. Без сумніву, на

розуміння авторських позначень у нотному тексті музичного твору впливають багато факторів: історичні, культурні, освітні, релігійні тощо. Натомість, оціночні судження індивідів стосовно певних інтонацій, специфіки їх відтворення тощо дуже рідко бувають ідентичними, — це віддзеркалюється і на розумінні стилю виконавської творчості, що базується на естетичних та художніх нахилах. Еталони ж музичного смаку, пов'язані з рекомендаціями композитора, створюються у піаніста сполученням когнітивних та емоційних процесів, сформованих упродовж життя. Саме тому Б. Нагай (2017) вказував на вагомості стилів — виконавського й композиторського, що продукуються внаслідок творчої перцепції та інтерпретації.

Означений методологічний підхід до вивчення стилю з позицій музичної творчості надав змогу В. Москаленко (1994, 1998) пов'язати сутність означеного поняття зі своєрідним музичним мисленням митця, для реалізації якого в процесі інтерпретування музичного твору необхідні мовленнєві або інші виконавські засоби. Аналізуючи текст музичного твору з метою віддзеркалення його драматургії, стилю та «художнього раціонального зерна», за його переконаннями, виконавці повинні скористатись особистим творчим мисленням, адже задуми виконавських версій музичного твору базуються на віднайденні виконавцем привабливих драматургічних та звукових його характеристик, на використанні певних алгоритмів, що спираються на переконання митця щодо досягнення мети. Трансформувати ідею композитора зі зміною перцепції визначеного музичного твору, на його думку, може визначний виконавець за сприяння власної потужної впевненості в «народженні» нової звукової дійсності, оскільки таке функціонування інтерпретатора стосовно творчості композитора спричинює інший аспект їх взаємовідношення.

Отже, найдосконаліша інтерпретація спроможна перетворити художню наповненість музичного твору та призвести до симбіозу авторства композитора і виконавця, якому часто «приписують» певний виконаний ним

твір. Так, на думку І. Драч (2005), виконавець сприяє «переродженню» музичного твору саме в мить його виконання, незалежно від того, що бажання оцінити певний задум виконавця чи композитора залежить від сприйняття слухачів.

На нашу думку, дослідження індивідуального виконавського стилю музиканта-виконавця суттєво утруднює відсутність вербальної та невербальної закріпленості результату його концертно-сценічної творчості, «... а також відсутність системно-вивіреного поняттєво-категорійного апарату, що віддзеркалював би аспекти музично-виконавського стилю. Відсутнє визначення індивідуального музично-виконавського стилю, яке б відповідало нормам наукової дефініції і було б функціональним в сфері практичного аналізу. І як наслідок вище сказаного, фактично не існує більш-менш цілісної методики аналізу індивідуального стилю музиканта-виконавця» (Катрич, 2000б, с. 2). Разом з тим, у сучасних наукових працях з мистецтвознавства індивідуальний виконавський стиль музиканта-інтерпретатора розглядається в контексті діалектичного, онтологічного та музично-функціонального методологічних підходів до дослідження означеного феномену.

Оперуючи вихідними положеннями діалектичного методологічного підходу до дослідження індивідуального виконавського стилю музиканта-інтерпретатора, науковці пов'язують означений феномен з його багаторівневою залежністю від національних рис, історичної періодизації та композиторських шкіл. Саме це, на нашу думку, надало змогу О. Катрич розглянути виконавський стиль у контексті музичного стилетворення, а також ввести в науковий обіг поняття «музично-виконавська стильова концентричність» і охарактеризувати її з позицій системи «... музично-виконавського стилетворення, всі рівні якої (індивідуальний стиль музиканта-виконавця, національний музично-виконавський стиль, музично-виконавський стиль історичного періоду тощо) є одночасно і самостійними, і взаємопов'язаними. Тобто кожен стильовий рівень може розглядатись і як

окрема субстанція, і як складова інших рівнів. Умовне зображення музично-виконавської стильової концентричності має вигляд системи кіл з різними радіусами, але спільним центром. Відповідно, стильові рівні отримують назву фаз музично-виконавської концентричності» (2000б, с. 5).

Онтологічний методологічний підхід до дослідження індивідуального виконавського стилю музиканта-інтерпретатора, на нашу думку, надав можливість науковцям розпізнати найважливіші риси означеного феномену з урахуванням не тільки загальноестетичного та музикознавчого розуміння понять «інтонація» і «інтонування», а й ідентичних рис композиторського творення та специфіки слухацького сприйняття (Герасимова-Персидська, 2006, 2011; Дедусенко, 2002; Дис, 1989; Коханик, 2001; Кравцов, 1984; Куркова, 2018; Москаленко, 1994, 1998, 1999, 2006, 2018; Сокол, 1996; Сухленко, 2007, 2008, 2011, 2015; Чжан Їфу, 2016; *Kachmarchyk & Kachmarchyk*, 2021, 2022 та інші). Оперуючи вихідними положеннями онтологічного методологічного підходу до вивчення індивідуального виконавського стилю музиканта-інтерпретатора, В. Ковтонюк (2022) зазначила, що означений феномен залежить, перш за все, від:

- історичного розмежування сфер музичної діяльності, тобто руху від універсального музиканта до чіткого розподілу на композиторів, виконавців та освічених слухачів;
- професіоналізації музичного мистецтва;
- динамічної зміни умов творення музичного мистецтва;
- поступового зміщення акцентів із загальних ознак музичного стилю на індивідуально-виконавські, які проявляються у процесі інтерпретації музичного твору;
- впливу технічного процесу на музичне мистецтво.

Стосовно соціальної потреби в розмежуванні «універсального музиканта», який сам створює музичні твори, вміє імпровізувати та грати на декількох інструментах, а також керувати музичними колективами й викладати, В. Ковтонюк вказує, що з часом універсалізм вже не сприймався



суспільством як визначальний фактор майстерності музиканта і як наслідок — відбулася зміна стратегії музичного навчання, яка «... поступово концентрується на підготовці саме Виконавця. Це було визначено декількома факторами, серед яких:

- постійно зростаючий інтерес публіки до змагальності серед виконавців (що вже у ХХ столітті породив систему виконавських конкурсів);
- вихід концертного життя за рамки домашнього музикування;
- поява спеціалізованих навчальних закладів, що готували професійних митців;
- розвиток й удосконалення інструментів з урахуванням постійно зростаючих виконавських вимог;
- формування віртуозності як специфічного напрямку музичного мистецтва, що вплинув і на розвиток концертного життя, і на композиторську творчість» (2022, с. 31).

Згадуючи загальновідоме твердження, що виконавське мистецтво — це не первинна, а лише вторинна самостійна художня діяльність, яка базується на продукті первинної композиторської творчої діяльності, В. Ковтонюк зазначила: «Разом з цим, все більш популярними та впливовими ставали авторські концепції, згідно яких виконавська творчість дорівнювалася до композиторської в сенсі створення нового продукту, що обумовило поступове формування так званого виконавського музикознавства, центральною постаттю якого є саме Інтерпретатор, версії композиторських творів якого можуть бути визначені як артефакт» (2022, с. 25).

Питання стильової автентичності музичних творів назріло тільки в ХХ столітті, коли виразний стиль епохи реально ослабнув, через це науковці в минулому столітті для вивчення змісту цієї дефініції мистецтва (автентичності музичних творів) послуговувалися багатоваріантністю його оцінок та широким діапазоном міркувань щодо нього. Серед спрямувань музичної культури, які здійснили важливий вплив на напрями її розвитку завдяки своїй циклічності, — неокласицизм, неоромантизм, необароко та

неофольклоризм. Їх вплив проглядається як у самостійних пошуках, наприклад, Б. Бартока та М. Скорика, так і в тенденціях деяких національних шкіл (Ковтонюк, 2022).

Відповідно до музично-функціонального методологічного підходу вивчення індивідуального виконавського стилю митця сценічної діяльності, науковці дійшли висновку, що доцільно розрізнити нестильову та стильову музично-виконавську інтерпретацію, де перша характеризується як творче явище, що функціонує на образно-естетичному та емоційному рівнях без чіткого відображення ідентичних як композиторських, так і власних рис, а друга (стильова) — як творче явище, функціонування якого зорієнтовано, перш за все, на осмислення/відображення різних аспектів композиторського стилю та на прояв рис власного стилю (Б. Додонов, 1987; О. Катрич, 2000а, 2000б; В. Ковтонюк, 2022; О. Копелюк, 2014, 2018, 2019, 2020; В. Москаленко, 1994, 1998, 1999, 2006, 2018; Ю. Ніколаєвська, 2010, 2020; І. Полусмяк, 1989; К. Тимофєєва, 2009; Л. Шаповалова, 1984, 2006, 2010, 2014; У Юйян, 2023 та інші). Зокрема, О. Катрич (2000а, 2000б) зазначає, що у виконавській діяльності музикантів простежуються три різновиди стильової інтерпретації, а саме:

- стилізована інтерпретація, де при виконанні будь-якого твору митець дотримується цілеспрямованої установки на імітацію конкретного музично-історичного стилю його автора;

- стильна інтерпретація, в основі якої лежить дотримання цілеспрямованої установки на підпорядкування авторського стилю музичного твору художньо-естетичним цінностям культурно-історичної епохи виконавця;

- виконавська інтерпретація композиторського стилю, яка надає змогу митцю концертно-сценічної діяльності трактувати музичний твір з урахуванням творчого підходу до «тлумачення» рис індивідуального стилю композитора.

Заслуговує схвальної оцінки, на нашу думку, кристалізація змісту

поняття «індивідуальний виконавський стиль піаніста» у сучасному науковому дискурсі, методологічною основою дослідження якого стали категорії «особливого» і «оригінального». Саме це надало змогу С. Копиловій (1999), О. Катрич (2000а, 2000б), Ю. Ткач (2018) та іншим науковцям з'ясувати, що вивчення індивідуального стилю музиканта-виконавця здійснювалось з позиції:

- стильової ієрархічності;
- домінуючого музично-виконавського архетипу у творчості митця сценічної діяльності;
- інтерпретаційно-стильового підходу до побудови в уяві художнього образу музичного твору;
- зіставлення моделі композиторської концепції інтонування музичного твору з моделлю інтерпретатора;
- порівняльного аналізу інтерпретації одного музичного твору різними виконавцями;
- особистісного ставлення інтерпретатора до «ціннісних ознак» індивідуального композиторського стилю;
- прояву особистісних ознак інтерпретаторського мислення при виконанні музичних творів різних композиторів однієї епохи тощо.

Різностороннє вивчення індивідуального стилю музиканта-виконавця, на нашу думку, також ґрунтувалось на вихідних положеннях фундаментальної теорії музичного стилю, основоположниками якої в Україні є М. Бевз (2006), О. Берегова (2000, 2013), Катрич (2000а, 2000б), С. Копилова (1999), М. Оболенська (2017), Е. Пономаренко (2004), О. Vashchenko, О. Kopeliuk, I. Sediuk, I. Bondar & T. Kornisheva (2022) та інші науковці. Основою їх теорій зокрема є вихідні положення зарубіжних науковців щодо розгляду музичного стилю у нерозривному зв'язку з індивідуальними особливостями інтонаційного мислення, що зазвичай залежить від розвитку асоціативних зв'язків та асоціативного фонду, які відображають систему образів попереднього композиторського чи

виконавського досвіду і, таким чином, віддзеркалюють у свідомості складову «музичної вистави». За їх переконаннями, музичний стиль є складовою певної конкретної генетичної спільності, що надає змогу безпосередньо як пізнавати їхній генезис завдяки особистісним відчуттям цілісної системи відмінних характерних ознак музичної тканини, так і визначати й проявляти власне ставлення до сукупності цих ознак. До «генетичної спільності» ними віднесено епохи, спадщини композиторів, композиторські школи та творчі напрями. В енциклопедії за редакцією В. Бусел (2005) зміст поняття «музичний стиль» інтерпретується на основі поглядів О. Катрич (2000а, 2000б), яка пов'язує означений феномен з системою виконавських засобів виразності (особливостями звуковидобування, неповторністю манери гри тощо), що надають змогу досягати бажаного звукового результату у процесі інтерпретації музичного твору.

За дослідженням І. Сухленка (2011), першу науково обґрунтовану концепцію індивідуального виконавського стилю було запропоновано К. Мартінсенем (*K. Martienssen*, 1930). Ця концепція відображала філософсько-культурологічні та фізіолого-психологічні аспекти діяльності піаніста. Відповідно до цієї концепції, кожен музикант-виконавець належить до певного типу, який в історії музики зіставляється як підрозділ стилів творчості, котрі змінюють один одного в часі, і тому їх доцільно розглядати в історично-часовій послідовності, а саме як класиків, романтиків, імпресіоністів та експресіоністів (*Martienssen*, 1930). Підтвердження цієї позиції простежується в дослідженнях Н. Гуральник (2015), Б. Деменко (1996), О. Катрич (2000а, 2000б), С. Копилової (1999), Ю. Ткач (2018) та інших сучасних науковців.

Натомість, О. Катрич дійшла висновку, що основою типології індивідуального стилю музиканта-виконавця є його мислення, і тому вона класифікує всіх виконавців на два типи — класичний та романтичний. На її думку, якщо першому виконавському типу властиве домінування інтелекту в побудові музичного образу з тяжінням до пропорційності, гармонійності і

симетрії, а не безпосереднє емоційне переживання, то другому — домінування емоційного переживання над аналітичним узагальненням з «... тяжінням до розімкненості, наскрізності, асиметрії» (2000б, с. 9). Розглядаючи теоретичні та естетичні аспекти індивідуального стилю музиканта-виконавця, вона музично-виконавський архетип (як найбільш узагальнюючий тип музичного мислення інтерпретатора, спрямованого на фіксацію основоположних способів та прийомів викладення матеріалу музичного твору і принципів побудови музичної форми) розмежовує на два види: аполонічний та діонісійський. Першому виду музично-виконавського архетипу О. Катрич надає провідного значення у способах викладення матеріалу музичного твору зі збереженням принципів пропорційності та симетрії в розбудові музичної форми. Другий вид музично-виконавського архетипу, за її переконаннями, забезпечує збереження динамізму та наскрізності в означеному процесі. При цьому О. Катрич зазначає, що обидва види музично-виконавського архетипу в своїй основі відповідають як класичному, так і романтичному виконавським типам митців сценічної діяльності. На її думку, індивідуальний стиль музиканта-виконавця — це «... відповідна до специфічності його музичного світобачення система виражальних засобів, яка, зберігаючи цілісність, функціонує в якості опорного чинника переінтонування різних композиторських стилів» (2000б, с. 9). Підтвердження такої позиції простежується у визначенні С. Копиловою змісту індивідуального стилю музиканта-виконавця. На її думку, означений феномен доцільно трактувати як «... сукупність виконавських засобів і особистісних якостей, притаманних даному виконавцю (виконавській школі), що обумовлюють художню цілісність продукту виконавської діяльності — інтерпретації» (1999, с. 256). Зміст поняття «індивідуальний виконавський стиль» музиканта-виконавця Ю. Ткач пов'язує зі змістом поняття «творчий метод». Саме тому, вона означений феномен розглядає «... як систему виконавських прийомів і засобів, що формується під впливом складових творчого методу митця та реалізується в процесі інтерпретації певного

музичного твору» (2018, с. 361).

К. Єрґієва, розглядаючи специфіку «втілення архетипів у фортепіанній грі», дійшла висновку, що піаніст у процесі концертно-сценічного виступу презентує глядачам/слухачам «архетипові образи», які «закладено» композитором у нотному тексті музичного твору. За її переконаннями, такі «архетипові образи» «... є фундаментальною основою художнього змісту музичного твору, ... відчуття, інтуїція, сприйняття, уявлення і мислення виконавця-піаніста стають вирішальними у виявленні, а згодом і реалізації у живому звучанні музичних архетипів, що утворюють протоінтонаційний зміст музичного твору, у донесенні останнього до глядача-слухача завдяки інтонаційній природі інструменту, комплексній фортепіанній гри-інтонуванню» (Єрґієва, 2019, с. 8).

Розглядаючи композиторську життєтворчість як феномен персональної виконавської інтерпретації його творів, О. Копелюк дійшов висновку, що «Композиторський задум — це лише частина відтвореного художнього замислу, основу якого складають музичні знаки зафіксованого нотного тексту. Але сама звукотворчість наживо залишається невітленою. Цю ауру, яка лежить в основі зафіксованого тексту, можна виявити інтуїтивно, за художнім чуттям виконавця. Піаніст, вивчаючи авторський текст, здатний відчувати його глибинний зміст. Крім того, він неминуче переосмислює виявлені в творі замисли з позицій власного життєвого і художньо-освітнього та естетичного досвіду» (2018, с. 42). За його переконаннями, феноменологія композиторського стилю надає змогу осягнути художній сенс музичного твору шляхом персональної його інтерпретації виконавцем. Феноменологічний підхід О. Копелюка до вивчення композиторського стилю у фортепіанних творах Івана Карабиця надав змогу виокремити три основних рівні екстраполяції означеного поняття, де:

перший — забезпечує визначення методів композиторського мислення, які ґрунтуються не тільки на національній ідентичності митця, а й на суб'єктивних переживаннях виконавця-інтерпретатора, адже саме в його

свідомості відбувається розгортання музичного процесу;

другий — створює психологічні умови для усвідомлення смислової спрямованості музичного твору в його уявну «виконавсько-адекватну» стильову концепцію з урахуванням глибинного змісту цього музичного твору, а також відзеркаленого внутрішнього світу як композитора, так і інтерпретатора;

третьою — спонукає до реалізації уявної «виконавсько-адекватної» стильової концепції музичного твору з відображенням онтологічного модусу, який надає змогу рефлексувати інтерпретатору його образність, а не звужувати творчий процес до відтворення тільки виконавсько-ігрових навичок (Копелюк, 2018).

Слід зазначити, що неабиякого значення О. Копелюк надавав саме адекватності у виконавсько-стильовій концепції музичного твору, яка, на його думку, є результатом творення інтерпретатором виконавського тексту з урахуванням міри співвіднесення композиторського «Я» та виконавського «Я». Для розробки феноменологічної концепції музичного твору ним пропонується застосовувати дворівневу систему, яка забезпечує формування у власній уяві ідеальної виконавсько-стильової концепції музичного твору завдяки синтезу багатозначних авторських сенсів, котрі містяться в його нотному тексті. Означену систему О. Копелюк вбачав у:

- генеральній стильовій інтонації композиторського тексту, яка відображається в мелодії, гармонії, метро-ритмічних малюнках, фактурі тощо;

- виконавсько-інтерпретаційній концепції, яка відображається в артикуляції, тембрі, агогіці, педалізації, темпо-ритмічних малюнках, динамічному плані тощо.

Саме так, на його думку, і «... здійснюється співтворчість виконавця і композитора, в результаті якої музичний твір збагачується новими особистісними сенсами» (Копелюк, 2018, с. 42).

Особливої актуальності для нашого дослідження набуває висунута теза

О. Копелюка щодо залежності стильової адекватності виконавської концепції інтерпретатора від сприйняття музичного твору слухачами. За його переконаннями, опанування раціонального зерна музичного твору належить саме слухачеві. Так, саме він стає суб'єктом оцінки виконавського задуму, інтегруючись до гурту постатей музичної творчості.

Досліджуючи значущість фортепіанної спадщини І. Карабиця в дискурсі феноменології стилю, О. Копелюк зміст означеного поняття розглядає «... через єдність композиторського і виконавського мислення, як поетапне входження в духовну ауру життєтворчості — від вивчення еволюції фортепіанного стилю до створення сучасними виконавцями власних концепцій творів митця» (2018, с. 4). Ним композиторський стиль інтерпретується як феноменологічне явище, що відображає «... музичну мову (через генеральну стильову інтонацію як систему засобів та прийомів письма), дух епохи, в яку живе композитор, і, нарешті, — картину світу його творчості... Отже, феноменологія стилю — це спосіб пізнання художнього сенсу твору в контексті творчості митця шляхом персональної інтерпретації творів та формування виконавської концепції як смислопокладання діяльності піаніста-виконавця» (2018, с. 4).

Спроба описати методикку аналізу індивідуального виконавського стилю інтерпретатора І. Сухленко (2012) вказала на складність вирішення цієї проблеми, оскільки:

по-перше, будь який виконавець є, перш за все, особистістю, тому систематизування суттєво ускладнюється, враховуючи величезну кількість виконавців та багатогранність і складність побудови їх творчої індивідуальності;

по-друге, в процесі розгляду виконавського стилю варто враховувати справжній (авторський) нотний текст та співвідношення задуму композитора, а також його реалізацію певним виконавцем, тому нерідко проблеми саме виконавського стилю стають не першорядними;

по-третє, музичний стиль особистості не фігурує осібно, а реагує на



певні пертурбації в музичному мистецтві та загалом в культурі.

Саме остання складність опису методики аналізу індивідуального виконавського стилю піаніста вказує на те, що типізований його сучасний стиль не може бути тотожним такому ж стилю, притаманному для іншого часу, оскільки стилям різних епох повинні бути властиві подібні суттєві атрибути, котрі можуть бути приведені до одного переконання та зберігати цілісність за будь яких змін, які відбуваються в музичній культурі (Сухленко, 2011).

В результаті аналізу роботи К. Мартінсена «Індивідуальна фортепіанна техніка на основі звукотворчої волі» (*K. Martienssen "Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens"*, 1930) І. Сухленко (2012) зазначила, що індивідуальний виконавський стиль всіх музикантів-інтерпретаторів доцільно класифікувати на види відповідно до:

- закріплення за концертно-сценічною творчістю митця «статусу духовно-практичної діяльності»;
- визначення виконавсько-ігрової техніки музиканта-інтерпретатора як вторинної складової його творчої майстерності.

Оперуючи саме означеними вихідними положеннями щодо визначення індивідуального виконавського стилю музиканта-інтерпретатора, І. Сухленко (2012) дійшла висновків, що:

- виконавці доволі вільно почуваються в селекції засобів музичної виразності та продукують індивідуальну музичну мову, хоча в нотному записі композитором вже сформований алгоритмічний варіант інтерпретації, а виконавство само по собі є вторинним;
- суттєвою сталою складовою особистого виконавського стилю, котра атестується впізнаваністю слухачів, є систематичність музичних та мовних засобів, яка кристалізується самим виконавцем.

Таким чином слід зазначити, що у другій половині ХХ — на початку ХХІ століть поняття «стиль» набуло індивідуалізованої констатації та різноманітних інтерпретацій його змістового наповнення в працях багатьох

музикознавців, що надає змогу не тільки узгодити, а й доповнити вже існуючий спектр вивчення означеного феномену (історичний, епохальний, етнічний, композиторський, виконавський, жанровий тощо).

Відповідно до теоретичного осмислення поняття «стиль», у музикознавчих дослідженнях провідного значення набувають аспекти як інтернаціональної історичної епохи, так і національного стилю певної школи, які зорієнтовані на композиторський задум, оскільки саме в ньому концентруються всі компоненти музичного мистецтва, зокрема:

- естетичні цінності, котрі художньо відображують дійсність;
- національні традиції художньої культури;
- інтереси слухацької аудиторії тощо (Кияновська, 2010; Маркова, 1990; Медушевский, 1998; Савицька, 2007, 2010; Шаповалова, 1984, 2006, 2010, 2014; Швець, 2006; Шип, 1998, 2001а, 2001б; Якуб'як, 1999).

Особистої систематизації виконавських типів не висуває й І. Сухленко (2012), акцентуючи увагу на несхожих атрибутах, характерних для їх стилю, які надають можливості його впізнавати. Хоча В. Ковтонюк (2022) з цього приводу вказує, що породжений порядок засобів як музичних, так і мовних, є упредметненням в мистецтві творчого індивіда-виконавця, адже саме він (породжений порядок) надає змогу бути впізнаваним та сталим кожному піаністу. Аналогічні погляди простежуються в дослідженні Ю. Ніколаєвської (2020), де визначається роль інтерпретатора на сучасному етапі розвитку музичної культури як стрижнева пропозиція. Саме вона (Ю. Ніколаєвська) пропонує послуговуватися терміном «*Homo Interpretatus*». На її думку, в ході музичної діяльності цей індивід демонструє чільну роль стосовно позицій композитора, виконавця та слухача з урахуванням мислення інтерпретатора. Ю. Ніколаєвська (2020) наголошує на існуванні комунікативних програм здійснення його (інтерпретатора) мислення, а саме:

- стратегія композитора (для якої характерна інтерпретація тексту особам процесу комунікації);
- стратегія виконавця, яка поєднує в собі інтерпретацію в ході

віддзеркалення в живому звучанні і думок композитора, а стратегія слухачів — інтерпретацію виконавського тексту, що у процесі сприйняття звучання змінює комунікативний простір;

- герменевтична стратегія, завдяки якій демонструється баланс мовної та позамовної структур в інтерпретації комунікативного впливу на слухачів/глядачів.

Отже, на нашу думку, для реальної оцінки основних вимірів індивідуального виконавського стилю піаніста необхідно з'ясувати незмінні та мобільні складники версій музичних творів певних композиторів, а також визначити застосування ними різних інших стилів у власній творчості. У вітчизняному музикознавстві послуговуються авторськими систематизаціями виконавських стилів піаністів, у яких відображено своєрідність їх інтерпретаторського мислення. Вважається доцільним взяти за основу розгляд К. Мартінсенном (*K. Martienssen*, 1930) трьох провідних виконавських типів піаністів — експресивного, класичного та романтичного з урахуванням:

- доповнень К. Царьової (1981), де експресивний тип підміняється на імпресіоністський;

- доповнень Е. Фішера (*E. Fischer*, 1951), який розмежовував виконавців на типи за фізіологічними прикметами (астеніки і пікніки);

- доповнень Д. Рабіновича (1979), котрий виконавців різних типів систематизував відповідно до їх стратегічного діалогу зі слухачами — переконувати, вражати, виражати;

- доповнень Я. Мільштейна (1983) щодо взаємозалежності індивідуального виконавського стилю піаніста з його творчими властивостями тощо.

Звичайно, особливої уваги заслуговує класифікація музикантів-виконавців на типи О. Катрич (2000а, 2000б). Вона, взявши за методологічну основу теорію Ф. Ніцше, дійшла висновку, що при класифікації музикантів-виконавців на типи доцільно враховувати такі виконавські архетипи, як:

- діонісійський, якому властива динамічність;
- апологічний, якому притаманна симетрія з розповідною манерою висловлювання тощо.

Досліджуючи виконавське мистецтво в площині вчення про комунікацію, О. Фекете (2010) визначила систематизацію різновидів інтенціональності, які є визначальними при створенні задуму музичного твору. До цих різновидів науковиця відносить трансцендентну, наївну та сакральну інтенції.

Отже, враховуючи дослідження різних науковців стосовно виконавського стилю, можна зазначити, що творчість та індивідуальність виступають першорядними поняттями, оскільки піаніст продукує нову реальність, самореалізуючись в ході здійснення інтерпретації тексту музичного твору. Завдяки коригуванню упорядкованості музичних та мовних засобів, що притаманні стилю музичної творчості, піаніст має шанс контактування з публікою з можливістю реагувати на трансформування її схильностей. Перебуваючи в ситуації постійних змін, він повинен адаптуватись до різноманітних художньо-естетичних норм — як композиторських, так і виконавських, а також реагувати на епохальні зміни. Останнє підтверджується у дослідженні О. Сидоренко (2018), де окрім чинників, пов'язаних з виконавським композиторським стилем, вказується на потребі піаніста редагувати надзадачу і знаходити варіанти та способи її досягнення.

Стосовно змісту поняття «індивідуальний виконавський стиль піаніста» в теорії та методиці фортепіанного виконавства домінує теза, що інтерпретатор накладає на всі музичні твори, які виконує, незалежно від того, до якого стилю вони відносяться, відбиток власної художньої індивідуальності. Саме тому, на нашу думку, простежується потреба у розгляді означеного феномену з позицій «Я-концепції». Такий підхід до його формування уможлиблює гармонізацію конструктів «Я-концепції» піаніста з урахуванням максимально чіткої ідентифікації його атрибутів, адже їх

сукупність і визначає індивідуальність (*Identity*) виконавського стилю піаніста. Саме завдяки своїй індивідуальності він стає впізнаваним і присвійним.

Монолітну модель музичного стилю як конкретного національного феномену визначено в дослідженні С. Тишка (1993), завдяки якому можливе судження щодо стилю в музиці взагалі. За його переконаннями, це порядок усталених рис музичних подій, які розмежовуються і об'єднуються на різноманітних щаблях (особистість композитора, школа та її спрямованість, епоха, специфіка творчості, пов'язана з національністю) з урахуванням смислового переходу в визначенні порядку виразних засобів музики.

У психологічній науці поняття «індивідуалізація» характеризується як становлення особистості, прояв максимальної реалізації її здібностей і прагнень. Індивідуалізації протиставляються такі поняття, як «ідентифікація» та «регресивне відновлення особистості». Якщо перше відображає «інфляцію» та «розчинення в загальному» особистісних рис, то друге — «капітуляцію» свідомої установки особистості, спрямованої на відстоювання їх індивідуалізації, тобто «відмову від себе» (*Jung, 1972*). Саме тому особливої актуальності набуває потреба у цілеспрямованому розвитку рис індивідуального виконавського стилю піаніста, універсальність застосування яких супроводжуватиметься отриманням не шаблонних, а унікальних інтерпретацій музичних творів, здатних істотно відрізнитися від інших в очах цільової аудиторії.

Отже, на нашу думку, простежується потреба у поглибленому розгляді логіко-семантичного співвідношення і специфіки формування таких стилістично близьких понять, як «індивідуальність» та «ідентичність».

Сучасній науці відомі три концептуальних підходи до інтерпретації змісту поняття «індивідуальність» (*Identity*). Сутність цих підходів простежується в характеристиках доданих до нього «прикладок» — цілісність, несхожість, унікальність, що надає змогу варіативно розглядати означене поняття як:

- індивідуальність-цілісність;
- індивідуальність-несхожість;
- індивідуальність-унікальність (*Kapferer, 2008*).

Звичайно, що жоден з вищезначених варіантів інтерпретації змісту поняття «індивідуальність» не характеризує повною мірою феноменологію поняття «індивідуальний виконавський стиль піаніста», адже перші два варіанти апелюють до його винятковості у порівнянні з іншими виконавськими стилями піаніста, а останній — до його самотності. Натомість, саме у протиставленні індивідуальності означеного феномену намаганням зробити його максимально релевантним запитам слухачів/глядачів простежується можливість досягнення необхідного балансу, здатного забезпечити визнаність створеного ідеалу фахівця концертно-сценічної діяльності, який не «розмиває» провідні відмінності індивідуальних рис інших виконавців (*Borucka, 2013*).

Актуальними постають питання щодо взаємодії індивідуальних рис виконавського стилю піаніста й імітації чи шаблонності рис інших піаністів. На перший погляд, означені поняття мають двовимірну площину і можуть видаватися взаємозаперечними. Натомість, в аспекті процесуальності концертно-сценічної діяльності імітація чи шаблонність постають не альтернативами індивідуальності піаніста, а лише хронологічно обмеженими етапами її досягнення. Наприклад, саме на основі імітації попереднього прояву артистизму закріплюються виконавські вміння та навички перевтілення в уявно створений художній образ музичного твору, а шаблонність відтворення виконавських рухів здатна виступати одним із засобів запобігання піаністом «технічних криз» при об'єднанні цих рухів у виконавські дії з подальшою їх автоматизацією (*Юник, 2009*).

У науковій літературі простежується три методологічних підходи до вивчення поняття «ідентичність». Перший з них пов'язується з усвідомленим та неусвідомленим перебігом когнітивних процесів, спрямованих на утворення узагальненого цілісного образу вільного від ситуативних впливів

(*Erikson, 1968*).

Відповідно до цього методологічного підходу, на нашу думку, індивідуальний виконавський стиль піаніста доцільно розглядати з позицій як усвідомленого, так і неусвідомленого відстоювання адекватного «власного Я» в мереживі досконалих норм й естетичних виконавських цінностей інших піаністів.

Другий методологічний підхід до вивчення поняття «ідентичність» пов'язується з розглядом двокомпонентної структури означеного феномену, яка складається зі стрижневої ідентичності та розширеної ідентичності (*Aaker, 1996*).

Оперуючи вихідними положеннями означеного (другого) методологічного підходу до вивчення поняття «ідентичність», можна зазначити таке: якщо стрижнева ідентичність є статичним фундаментом індивідуального виконавського стилю піаніста, завдяки якому визначальні риси означеного феномену проявляють незмінність за будь-яких умов та зовнішніх впливів, то розширена — забезпечує ці риси комплексом елементів для підсилення або послаблення їх стійкості. З цього логічно випливає, що чим вищі рівні наповненості, диференційованості та багатовекторності елементів охоплюють риси індивідуального виконавського стилю піаніста, тим сильніше/яскравіше він виділяється в мереживі стилів інших піаністів. Натомість, за умови конфліктності елементів його рис прояв індивідуального виконавського стилю піаніста послаблюється.

Третій методологічний підхід до вивчення сутності поняття «ідентичність» спрямовується на виявлення залежності між будь-яким досліджуваним явищем і усвідомленням його унікальності й інтегрованості в соціум (*Martinez, 2015*).

Відповідно до цього методологічного підходу, на нашу думку, ідентичність рис будь-якого індивідуального виконавського стилю піаніста є проміжною характеристикою між їх унікальністю і здатністю до взаємодоповнення ознаками рис виконавських стилів інших піаністів.

«Означений дуалізм має виняткове значення на фоні нестабільності, динамічності й плюралістичності сучасного соціокультурного простору, де поліваріантність моделей конструювання власного “Я” суттєво ускладнює процес самовизначення особистості» (Юник, 2022, с. 99).

Разом з тим, слід зазначити, що усі вищевикладені методологічні підходи до вивчення сутності поняття «ідентичність» передбачають певну дискусійність понятійного апарату. Зокрема, якщо у науковій літературі відповідниками англійського поняття «*Identity*» виступають — «ідентифікація» та «відмінні особливості», то словникове значення прямої кальки з англійської — «ідентичність» (Aaker, 1996), що походить від лат. «*identicus*» — розкривається через поняття «тотожність», «однаковість», «рівнозначність», а це семантично зближує її з поняттями «еквівалентність чомусь» і «відповідність чомусь» (Бусел, 2005).

Отже, враховуючи різну інтерпретаційну значущість змісту поняття «ідентичність» (*Identity*), вважаємо за доцільне розглядати ідентичність індивідуального виконавського стилю піаніста з позицій ідентифікації та диференціації характерних ознак його рис.

Дискусійність також простежується в інтерпретації змісту поняття «автентичність». Так, означений феномен походить від лат. «*authentikos*», що в перекладі означає «... справжній, дійсний, правильний, такий, що ґрунтується на першоджерелі» (Бусел, 2005, с. 5), а це синонімічно зближує його з «першоджерельністю», «непідробністю» й «оригінальністю».

Отже, узагальнення всієї вищевикладеної інформації стосовно кристалізації концепту «індивідуальний виконавський стиль піаніста» у науковій та методичній літературі надає змогу зробити такі висновки, як:

1) вивчення індивідуального виконавського стилю піаніста необхідно проводити з позицій усвідомленого/неусвідомленого відстоювання адекватної «Я-концепції» з урахуванням досконалих естетичних норм та виконавських цінностей інших піаністів;

2) зміст поняття «індивідуальний виконавський стиль піаніста»



викристалізовується в сучасному науковому дискурсі;

3) ідентичність (*Identity*) індивідуального виконавського стилю піаніста слід розглядати з позицій ідентифікації та диференціації рис означеного феномену;

4) оперуючи вихідними положеннями теорії «ідентичності» Е. Еріксона (*Erikson, 1968*), основними показниками індивідуального виконавського стилю піаніста мають бути вроджені і набуті самобутні/виняткові риси, їх автентичність, усвідомлене/неусвідомлене відстоювання «Я-концепції», прояв високого рівня наповненості, диференційованість та багатовекторність ознак означеного феномену, а також їх унікальність, здатність до стійкості презентації кожної ознаки власного індивідуального виконавського стилю в умовах концертно-сценічної діяльності та здатність до їх збагачення властивостями виконавських стилів інших піаністів;

5) згідно з сучасною інтерпретацією змісту поняття «автентичність» («*authentikos*») В. Бусел (2005), індивідуальний виконавський стиль піаніста необхідно розглядати з позицій його оригінальності.

Звичайно, викладена інформація першого підрозділу першого розділу стосовно кристалізації концепту «індивідуальний виконавський стиль піаніста» у сучасному науковому дискурсі не в повному обсязі розкриває усі аспекти вивчення означеного феномену з позицій різних галузей науки. Поза її межами залишились питання впливу вроджених властивостей піаніста на формування та прояв його індивідуального виконавського стилю у концертно-сценічній діяльності. Саме їх вивченню приділено максимальну увагу в наступному підрозділі цього розділу при описі детермінант індивідуально-виконавського стилетворення піаніста.

## **1.2. Детермінанти індивідуально-виконавського стилетворення піаніста**

Кристалізація концепту «індивідуальний виконавський стиль піаніста»

у сучасному науковому дискурсі створює лише передумови для розробки макропоказників структурно-функціональної моделі означеного феномену з метою визначення детермінант його стилетворення. Її розробка потребує ще й уточнення мікроструктурних показників (рис) індивідуального виконавського стилю піаніста та їх конфігураційної залежності.

У працях сучасних науковців з мистецтвознавства сформувався різні позиції щодо змісту поняття «індивідуальний виконавський стиль музиканта-інтерпретатора». Їх основа ґрунтується на категоріях «особливого» і «оригінального», що надало змогу дослідникам розглядати цей феномен при інтерпретації одного музичного твору різними виконавцями з акцентуацією уваги на домінуючих ознаках:

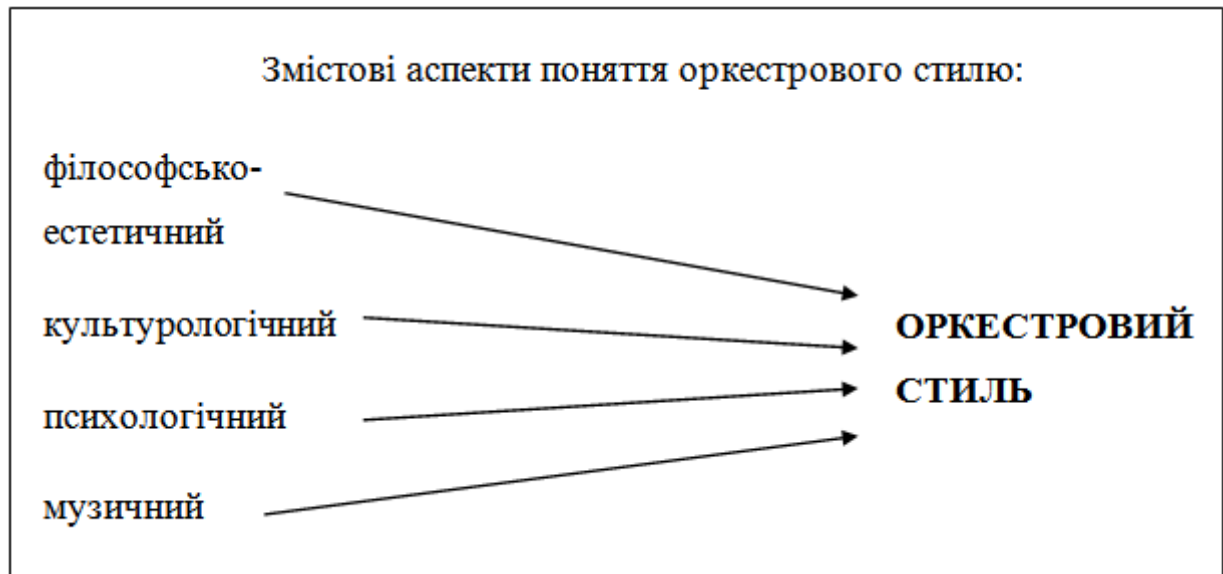
- їх мислення;
- особистісного ставлення до індивідуальних ознак композиторського стилю;
- манери звуковидобування;
- «технічної оснащеності»;
- артистизму тощо (Катрич, 2000а, 2000б; Копилова, 1999; Москаленко, 1994, 1998, 1999, 2006, 2018; Сухленко, 2007, 2008, 2011, 2015; Ткач, 2018; *Dovzhynets, Govorukhina, Kopeliuk, Ovchar & Drach, 2022* та інші).

За дослідженням Ю. Ткач (2018), структуру індивідуального виконавського стилю митця концертно-сценічної діяльності складають п'ять компонентів, а саме:

- технічний компонент;
- художній компонент;
- інтелектуальний компонент;
- змістовий компонент;
- його «формальні складові».

Підтвердження цих позицій простежується в дослідженні змісту оркестрового стилю як феномена художньої культури С. Коробецької (2005). За її переконаннями, саме загальнофілософське пізнання культурних явищ

надає змогу схематично розглянути зміст поняття «оркестровий стиль», який відображено на рисунку 1.1 (див. рис. 1.1).



*Рис. 1. 1. Змістова спрямованість оркестрового стилю за С. Коробецькою (2005, с. 48).*

За дослідженням С. Коробецької (2005), філософсько-естетичну спрямованість змісту оркестрового стилю виражає його духовний потенціал, який складає «астрально-ментальне тіло» означеного феномену, тобто — «метастиль». Підтвердження цієї позиції простежується у праці О. Чаплигіна (1999) при розгляді творчого потенціалу особистості від його становлення до реалізації.

Показниками культурологічної спрямованості змісту оркестрового стилю є «... дві найважливіші загальні філософсько-культурологічні категорії: час і пам'ять» (Коробецька, 2005, с. 49). На її думку, кожне мистецьке явище, в тому числі й виконавське, має пройти випробовування часом, адже воно є складовою художньої культури, її часткою.

Третя (психологічна) спрямованість змісту оркестрового стилю визначається психологічними рисами особистості митця, в першу чергу, його мисленням як психічним процесом, адже саме вони (риси) генерують «виконавське народження» неповторного/самобутнього за стилем музичного твору.

Четверта (остання) спрямованість змісту оркестрового стилю відображає його музичний аспект, який «... безпосередньо пов'язаний із суто музичними його компонентами, що виступають як “будівельний матеріал” стилю — це засоби музичної виразності, оркестрово-інтонаційний процес, це увесь оркестровий інструментарій з індивідуальними властивостями тембру кожного інструмента, їх сполучень тощо» (Коробецька, 2005, с. 51).

За переконаннями С. Коробецької (2004, 2005, 2012, 2014), його компоненти взаємопов'язані з ієрархічною структурою музичного твору, тобто, на її думку, складові оркестрового стилю доцільно розглядати ще й на концепційному, композиційному, синтаксичному та морфологічному рівнях.

Концепційний рівень оркестрового стилю є кінцевим «продуктом» втілення індивідуальної його складової, адже саме він забезпечує художньо-інтерпретаційну концепцію будь-кого музичного твору. «Він формується й визначається такими поняттями, як світогляд митця, музично-естетичні принципи та ідеали, які через оркестрове мислення композитора (або композиторів) і втілюються у певні художні концепції оркестрових творів... Художня концепція містить у собі смислову домінанту твору. Відповідно до неї можна оцінювати й загальні характеристики твору: завершеність, стрункість, повноту втілення тощо» (Коробецька, 2005, с. 52). Підтвердження цих позицій знаходимо у праці В. Москаленка (1994), де зазначається, що музична ідея як провідна смислова спрямованість будь-якого твору втілюється саме на концепційному рівні, де «перетинаються» його стильові композиторські і виконавські елементи в дії, адже саме ці складові індивідуального виконавського стилю збігаються із композиційними складовими.

Композиційний рівень музичного твору, на думку С. Коробецької, віддзеркалює оркестрово-стильові явища, котрі спрямовуються на створення його загальної та оркестрової композиції. «На цьому рівні функціонують і драматургічні оркестрово-стильові засоби, за допомогою яких втілюється процес образного розвитку та змістовий план твору. Одночасно відбувається

й «кристалізація» загально-композиційної структури твору. У реальному звучанні оркестровий стиль на композиційному рівні представляє собою процес втілення художньо-образної концепції, який утворює цілісну композицію за допомогою тембро-оркестрових засобів» (2005, с. 52). За переконаннями С. Коробецької (2005), складові оркестрового стилю характеризуються процесуально-подовженими властивостями, такими як масштабність прояву, які можуть діяти в межах цілого. На відміну від складових інших структурних рівнів оркестрового стилю, ці властивості завдяки своїй укрупненості не тільки формують композиційну цілісність, а й забезпечують дію по горизонталі, вертикалі та діагоналі.

Складники оркестрового стилю на синтаксичному рівні, на думку С. Коробецької, виявляються, перш за все, у формотворчій дії тембрального забарвлення звуку. Його складники на означеному (синтаксичному) рівні взаємопов'язані зі складниками оркестрового стилю композиційного рівня, незалежно від того, що перші характеризуються меншою масштабністю дії з причини локальної спрямованості. «Локальний характер функціонування стильових елементів на синтаксичному рівні, як правило, веде до збільшення їх загальної кількості. Вони також є за своїм характером процесуальними, але в межах окремих складових синтаксичних побудов (Коробецька, 2005, с. 52).

Морфологічний рівень оркестрового стилю С. Коробецька умовно називає «мікрорівнем», який утворюється найлокальнішими одиничними тембрально-інструментальними сполученнями. Хоча процесуальна їх якість є мало вираженою, за переконаннями дослідниці, саме диференціація цих сполучень надає змогу визначити найдрібніші елементи структури оркестрового стилю, які простежуються на рівні мотивів, тембральних ліній як по горизонталі, так і по вертикалі. «Разом з тим, вони становлять найчисленнішу групу стильових елементів і є простішими за своєю будовою. Зазначимо, що на цьому рівні виникає такий феномен тембро-гармонічного звучання, як фонізм. Загальна сукупність оркестрово-стильових елементів у їх численних зв'язках на усіх структурних рівнях й утворює зміст поняття

оркестрового стилю» (Коробецька, 2005, с. 52).

Аналіз складових оркестрового стилю на концепційному, композиційному, синтаксичному та морфологічному рівнях надав змогу С. Коробецькій (2005) вибудувати схематично детермінацію його складників рисами різних системних рівнів у процесі формування та прояву досліджуваного феномену. Означену детермінацію викладено на рисунку 1.2 (див. рис. 1.2).

Запропонована С. Коробецькою схематична модель детермінації оркестрово-виконавського стилетворення не тільки засвідчує взаємозалежність його складників від рис різних системних рівнів, тобто від рис «макрорівня» (стилю епохи) до рис «мікрорівня» (найдрібнішого стильового елементу), а й відображає типологізацію стильових рис у стильовому аналізі музичного твору, який вона розмежовує на три групи. До першої групи нею віднесено риси оркестрового стилю, які забезпечують утворення композиційної та драматургічної цілісності звучання музичного твору (тембральне забарвлення звуку, композиційна будова музичних творів, лейттемброва система будови музичних творів тощо), до другої — риси локального, а не глобального впливу на формування та прояв оркестрового стилю, які «функціонують» в межах його окремих «структурних розділів» (*crescendo*, *diminuendo*, кульмінації, тембральне експонування та тембральні модуляції тощо), до третьої — риси численних виразово-сміслових «одиниць» нижчого рівня, які утворюються сполученнями характерно-виразових тембрів (соло або міксти), лейт-тембровими комплексами, тембрально-гармонічними «згустками» та тембро-мотивами тощо. Незалежно від зробленого ретельного аналізу складників оркестрового стилю, С. Коробецька дійшла висновку, що визначення детермінант його стилетворення ускладнюється, адже «... попри всі структурні схеми та теоретичні моделі стиль все одно залишається таємницею, виступаючи як певний художній закон, котрому підпорядковується творчість композиторів, виконавців і навіть слухачів» (2005, с. 53).

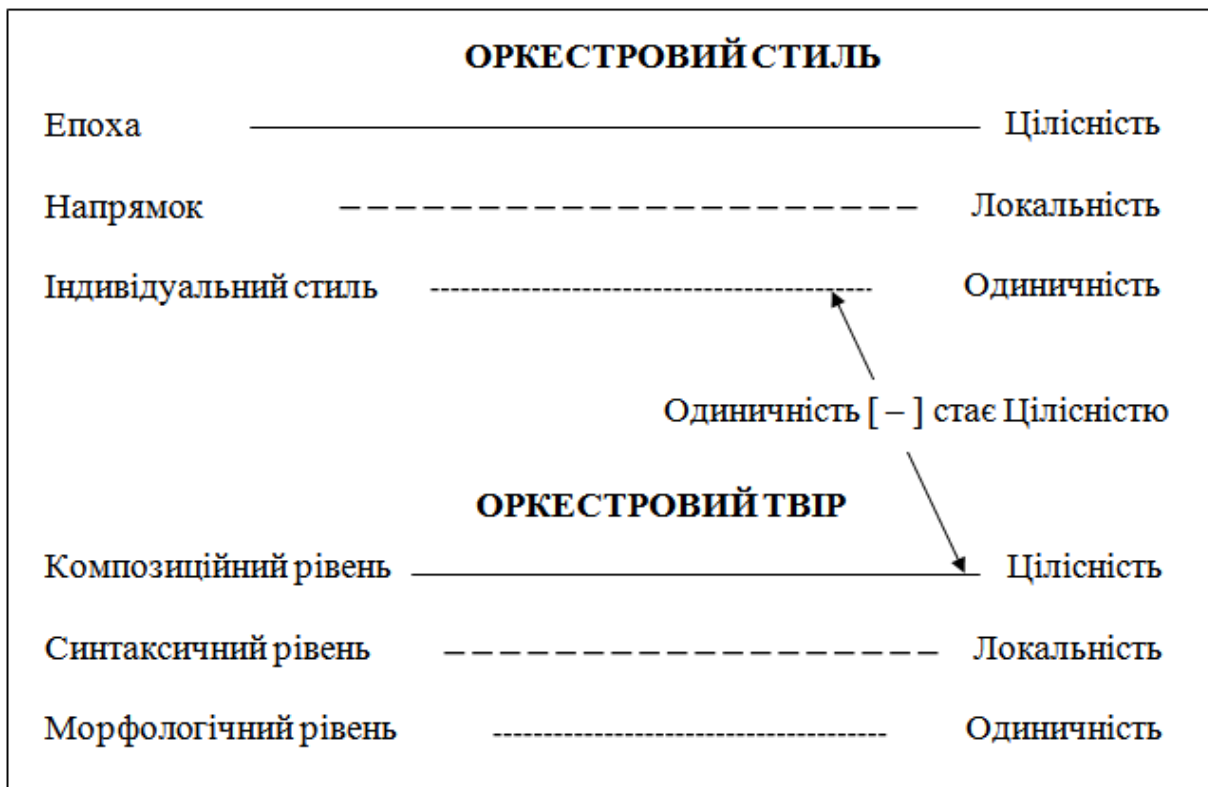
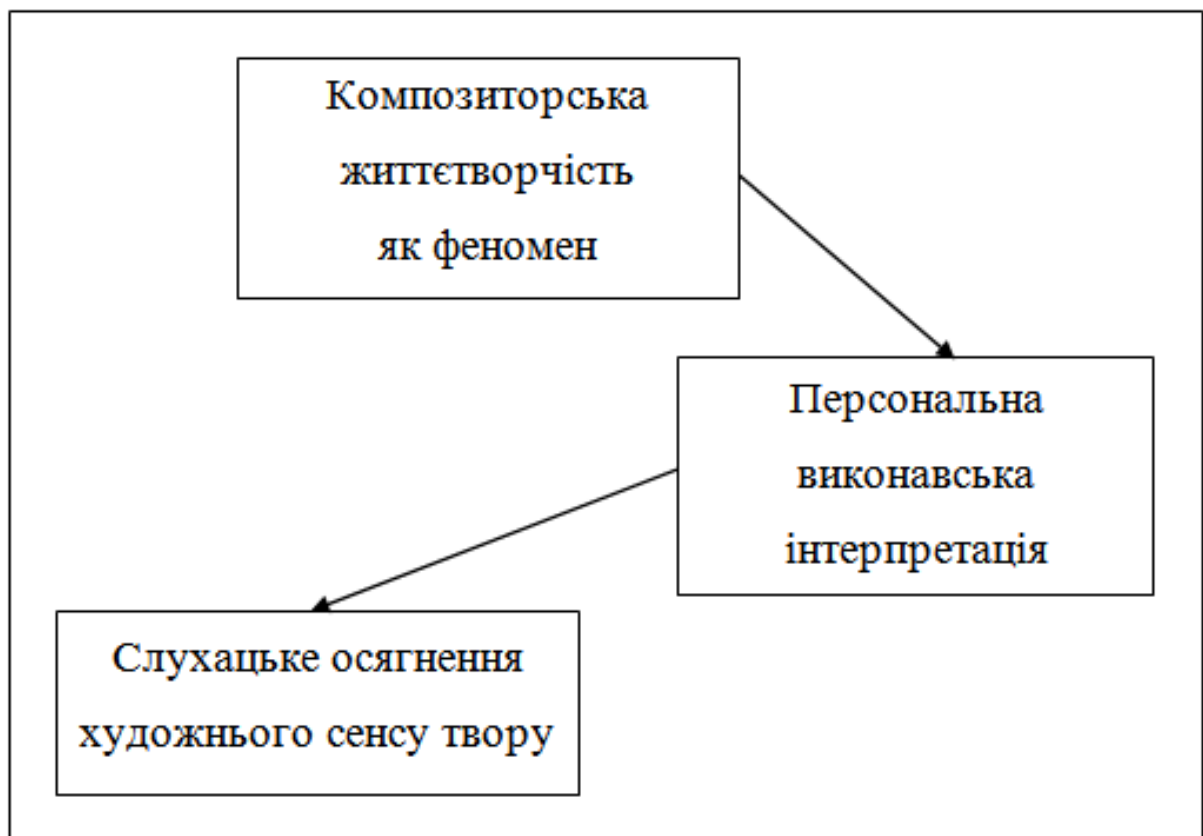


Рис. 1.2. Модель схематичного зображення рівнів детермінації оркестрово-виконавського стилетворення за С. Коробецькою (2005, с. 53).

На нашу думку, означені структурні елементи індивідуального виконавського стилю музиканта-інтерпретатора є лише уніфікованими його макропоказниками, оскільки вони відображають не оригінальну манеру творчості кожного митця концертно-сценічної діяльності, а її загальну макрорівневу структуру, яка забезпечує функціонування художньо-творчих, емоційно-інтелектуальних, технічно-виконавських та комунікативних процесів. За нашими переконаннями, індивідуальний виконавський стиль музиканта-інтерпретатора має відрізнитись від всіх інших мікропоказниками, які віддзеркалюють неповторність рис означених макропоказників досліджуваного феномену. Матеріально-духовну основу «створення» таких рис забезпечує, перш за все, діалогічна взаємодія виконавця-інтерпретатора з нотним текстом музичного твору.

У працях І. Белза (1947), М. Бондаренко (2008), С. Бородавкіна (1998), Р. Варнава (2017), А. Івко (2018), В. Кліна (1981), М. Конової (2012), І. Коханик (2002), В. Москаленка (1994, 1998, 1999, 2006, 2018),

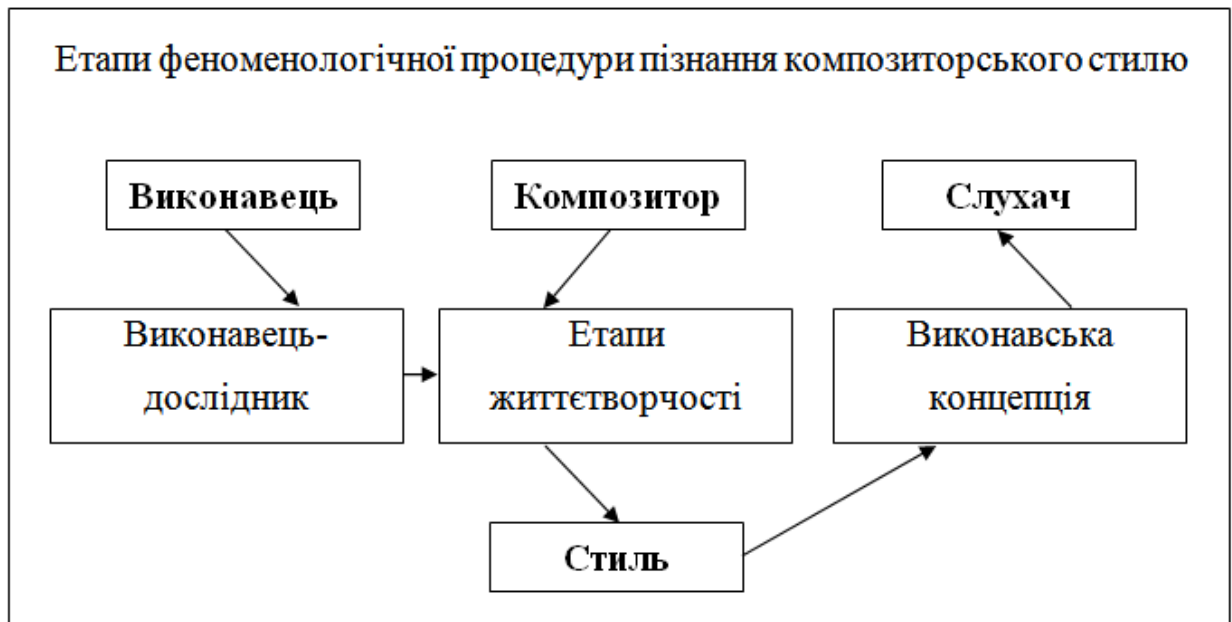
Л. Шаповалової (1984, 2006, 2010, 2014) та інших науковців, доведено, що нотний текст музичного твору є кінцевим результатом тільки для композитора, тоді як для виконавця — це лише відправний пункт в інтерпретації авторського задуму. З цього приводу О. Копелюк при дослідженні передумов формування та прояву фортепіанного стилю Івана Карабиця зазначив: «Феноменологія композиторського стилю скерована на спосіб осягнення художнього сенсу твору шляхом персональної інтерпретації як смислопокладання діяльності виконавця» (2018, с. 39). На рисунку 1.3 він схематично відобразив феноменологічну структуру музичної творчості (див. рис. 1.3).



*Рис. 1.3. Модель схематичного зображення феноменологічної структури музичної творчості за О. Копелюком (2018, с. 39).*

За переконаннями О. Копелюка (2018), процес розпізнання рис композиторського стилю доцільно розмежувати на етапи, які він також відобразив схематично на рисунку 1.4 (див. рис. 1.4).





*Рис. 1.4. Модель схематичного розмежування феноменологічного процесу розпізнання композиторського стилю на етапи за О. Копелюком (2018, с. 41).*

Як зазначає О. Копелюк, «... постать виконавця набуває подвійного статусу... Таким чином, виконавцю перед тим, як визначати композиційну структуру твору, тип музичної драматургії, слід закласти дослідницьку позицію, відповісти на головне питання: “в чому саме полягає сутність персональної виконавської концепції”? Через засвоєння композиторського тексту виконавець відтворює концептуальну ідею автора, і на певному рівні, пройшовши комунікативний шлях, він стає співтворцем даного твору» (2018, с. 41).

Отже, з цього приводу вже ні в кого сьогодні не викликає сумніву теза «у концертно-сценічній діяльності піаністів не існує двох інтерпретаторів, які б абсолютно однаково відтворювали один і той же нотний текст музичного твору». Саме тому Ю. Ткач (2018), розглядаючи систему рівнів музичного стилю (історичний, національний, індивідуальний), виокремлює у кожному з них композиторську та виконавську складові. Досліджуючи індивідуальні виконавські стилі диригентів, Ю. Ткач оперує висловлюваннями Г. Берліоза, Р. Вагнера, Б. Вальтера, К. Кондрашина, Ш. Мюнша та інших митців концертно-сценічної діяльності минулого й сучасності, в яких вони надавали

неабиякого значення особистості інтерпретатора і її ролі у виконавському процесі. Узагальнюючи їх досвід, Ю. Ткач (2018) дійшла висновку, що структурними елементами індивідуального виконавського стилю музиканта-інтерпретатора є комплекс професійних та особистісних рис, який складається з:

- художніх здібностей митця-інтерпретатора;
- технічної спроможності митця-інтерпретатора;
- розвиненості інтелектуальної сфери митця-інтерпретатора;
- комунікативного хисту митця-інтерпретатора.

В. Москаленко, не конкретизуючи структурні елементи індивідуального виконавського стилю музиканта-інтерпретатора, надає визначення означеному феномену з акцентуацією уваги на здатності до самовираження митця як творчої особистості, яка «живиться» енергією «композиторського мислення» у створенні варіантів «... інтерпретування та виконання музичного твору» (2018, с. 13). Художнє мислення музиканта-виконавця, на його думку, проявляється в ознаках виражально-технічних засобів гри на музичному інструменті. Воно (художнє мислення) в процесі інтерпретації будь-якого музичного твору залежить від естетичних цінностей, світогляду та світовідчуття інструменталіста як «художника». Звичайно, у мистецтвознавстві простежується класифікація митців сценічної діяльності на типи згідно з проявом рис певного індивідуального виконавського стилю. Зокрема, оперуючи специфікою їх художнього мислення, ряд науковців розмежовують всіх музикантів-виконавців на два основні типи: класичний та романтичний (Веркіна, 2008; Горюхіна, 1989; Григор'єва, 1988; Коробецька, 2004, 2005, 2012, 2014; Москаленко, 1994, 1998, 1999, 2006, 2018; Рожок, 1994; Шаповалова, 1984, 2006, 2010, 2014; Швець, 2006; Швець-Савицька, 2005; *Artemieva, Bezborodko, Ivannikov, Kokhanyk & Redya*, 2023 та інші).

Разом з тим, слід відзначити, що хоча класифікація виконавських стилів піаніста ускладнюється відсутністю чітко зафіксованих об'єктивних

рис і поєднанням індивідуального стилю з панівними стильовими тенденціями епох, композиторських та виконавсько-педагогічних шкіл, все ж традиційно всіх піаністів класифікують на чотири типи, а саме:

- віртуозний тип піаністів;
- емоційний тип піаністів;
- раціональний тип піаністів;
- інтелектуальний тип піаністів (Борисенко, 2004; Дедусенко, 2002; Додонов, 1987; Клін, 1987; Ковтонюк, 2022; Копелюк, 2014, 2018, 2019, 2020; Сухленко, 2011; *Martienssen*, 1930 та інші).

Вперше в теорії музичного виконавства концепцію індивідуального виконавського стилю піаністів було запропоновано К. Мартінсенем (*K. Martienssen*, 1930), відповідно до якої основу означеного феномену складають риси, сформовані на основі їх філософсько-культурологічних цінностей та розвиненості фізіолого-психологічних властивостей. Підтвердження вірогідності запропонованої *K. Martienssen* концепції індивідуального виконавського стилю піаністів простежується в працях Т. Веркіної (2008), І. Куркової (2018), О. Мурги (2003), Т. Сирятської (2008), І. Сухленко (2011), О. Фекете (2010) та інших мистецтвознавців. Зокрема, В. Ковтонюк, досліджуючи стиль музичної творчості видатних піаністів, зазначила, що «... вітчизняне музикознавство продуктивно використовує декілька авторських типологій виконавських стилів, кожна з яких, в певному сенсі, є алгоритмом дослідження специфіки мислення інтерпретатора. Серед таких назвемо наступні:

- типологія А. Мартінсена (1930), який дав опис трьох основних типів виконавців – класичного, романтичного, експресивного;
- типологія К. Царьової (1981), яка, по суті, повторює класифікацію А. Мартінсена, лише замінюючи експресивний тип — імпресіоністським;
- концепція Е. Фішера (*E. Fischer*, 1951), який пропонував розрізняти виконавців за фізіологічними особливостями (пikніки та астеники);
- Д. Рабінович (1979) класифікував виконавців по їх надметі у побудові

стратегії діалогу з публікою: вражати — віртуозний тип, виражати — емоційний тип, переконувати — раціональний тип, осягати — інтелектуальний тип;

- Я. Мільштейн (1983) ... пов'язував поняття виконавського стилю з проблемами інтерпретації та особливостями творчої особи виконавця;

- типологія О. Катрич (2000а, 2000б), яка, спираючись на вчення Ф. Ніцше, запропонувала два виконавські архетипи: діонісійський (подієвий спосіб викладу матеріалу та принцип динамізму, розвитку) та аполонічний (розповідний спосіб викладу матеріалу, пропорціональність, симетрія)» (2022, с. 46-47).

Натомість, О. Катрич (2000а, 2000б) пов'язує означений феномен ще й з індивідуальними властивостями цілісної системи виражальних засобів, які надають змогу інтерпретатору проявляти власну самотність у процесі виконання музичних творів, тобто вона вказує на таку основну рису індивідуального виконавського стилю музиканта-інтерпретатора, як «самотність», синонімами якої є «неповторність» та «оригінальність».

О. Сидоренко (2018) також надає означеній рисі (самотності) провідного значення у визначенні індивідуального виконавського стилю музиканта-інтерпретатора. Більш того, вона «пов'язує» цю рису з детермінантами впливу на її формування та прояв, які схематично відображено на рисунку 1.5 (див. рис. 1.5).

Отже, на думку О. Сидоренко (2018), формування та прояв провідної риси індивідуального виконавського стилю музиканта-інтерпретатора — самотності — детермінується:

- його психофізичними особливостями;
- приналежністю до певної виконавської школи та виконавського типу;
- дотриманням художніх настанов;
- вродженими психологічними та фізіологічними даними особистості;
- музичними задатками;
- розвиненістю фізичної, емоційної та інтелектуальної сфер

особистості;

- загальною та «спеціальною/фаховою» культурою митця;
- сформованістю професійних умінь та навичок;
- досконалістю прояву артистизму;
- біологічними та духовно-інтелектуальними внутрішніми факторами;
- життєвим та концертно-сценічним виконавським досвідом;
- соціальним середовищем;
- приналежністю музичного твору до певного стилю;
- здатністю до коригування «надзавдань» як у процесі роботи над музичним твором, так і під час його концертно-сценічної інтерпретації;
- комунікативністю зі слухацькою аудиторією;
- креативністю усвідомлення звукового образу інструмента в його впливі на акустичний аспект виконавської техніки;
- спроможністю раціонально використовувати «творчу синергію», яка утворюється не тільки від «взаємодії» з текстом музичного твору, а й від «взаємодії» (комунікації) зі слухачами.

О. Сидоренко (2018) перших три детермінанти (психофізичні особливості, приналежність до певної виконавської школи та виконавського типу, а також дотримання художніх настанов) пов'язує з параметрами стабільності функціонування самотності (неповторності/оригінальності) як структурного елементу індивідуального виконавського стилю музиканта-інтерпретатора; психолого-фізіологічні дані та музичні задатки особистості — з природними факторами впливу на формування цієї риси; розвиненість фізичної, емоційної й інтелектуальної сфери, загальної і «спеціальної» культури митця, професійних умінь та навичок, а також досконалість прояву артистизму — з набутими факторами впливу на формування означеного структурного елементу індивідуального виконавського стилю музиканта-інтерпретатора; біологічні та духовно-інтелектуальні ресурси — з внутрішніми факторами впливу на формування самотності (неповторності/оригінальності) індивідуального виконавського стилю

музиканта-інтерпретатора; життєвий та концертно-сценічний виконавський досвід, а також соціальне середовище й приналежність музичного твору до певного стилю — із зовнішніми факторами впливу на процес формування й функціонування означеної риси індивідуального виконавського стилю музиканта-інтерпретатора; здатність до коригування «надзавдань» як у процесі роботи над музичним твором, так і під час його концертно-сценічної інтерпретації, а також здатність до комунікації зі слухацькою аудиторією — до креативності усвідомлення звукового образу інструмента в його впливі на акустичний аспект виконавської техніки та до раціонального використання «творчої синергії» — з параметрами мобільності музиканта-інтерпретатора.

Таким чином, незалежно від застосування різних методологічних підходів до вивчення індивідуального виконавського стилю піаніста мистецтвознавці сходяться на думці, що основною його рисою є самобутність (неповторність/оригінальність). Натомість, у наукових працях з мистецтвознавства відсутня інформація стосовно розгляду індивідуального виконавського стилю піаніста в контексті теорії «ідентичності» Е. Еріксона (*Erikson, 1968*), а означений феномен має в своїй основі максимально чітку ідентифікацію рис, які надають йому певної самобутності (неповторності/оригінальності). Індивідуальний виконавський стиль кожного піаніста проявляється як у сукупності виражальних та технічних засобів реалізації інтерпретаційної моделі музичного твору (агогіці, артикуляції, динамічній концепції, інтонуванні, темпі, тембрі, туше тощо), так і у власній оригінальній/неповторній манері артистизму. Тільки відмінність в ознаках виражально-технічних засобів гри на музичному інструменті і манери артистизму надає змогу відрізнити одного інтерпретатора від іншого, оскільки всі ці ознаки свідомо або підсвідомо відбираються піаністом відповідно до власних уподобань. «Це підтверджує розуміння індивідуального виконавського стилю як способу втілення семантики (специфіки індивідуального світосприйняття, особливостей художнього мислення інтерпретатора, виконавської концепції твору) в конкретній

системі музично-виразних засобів» (Ткач, 2018, с. 360).

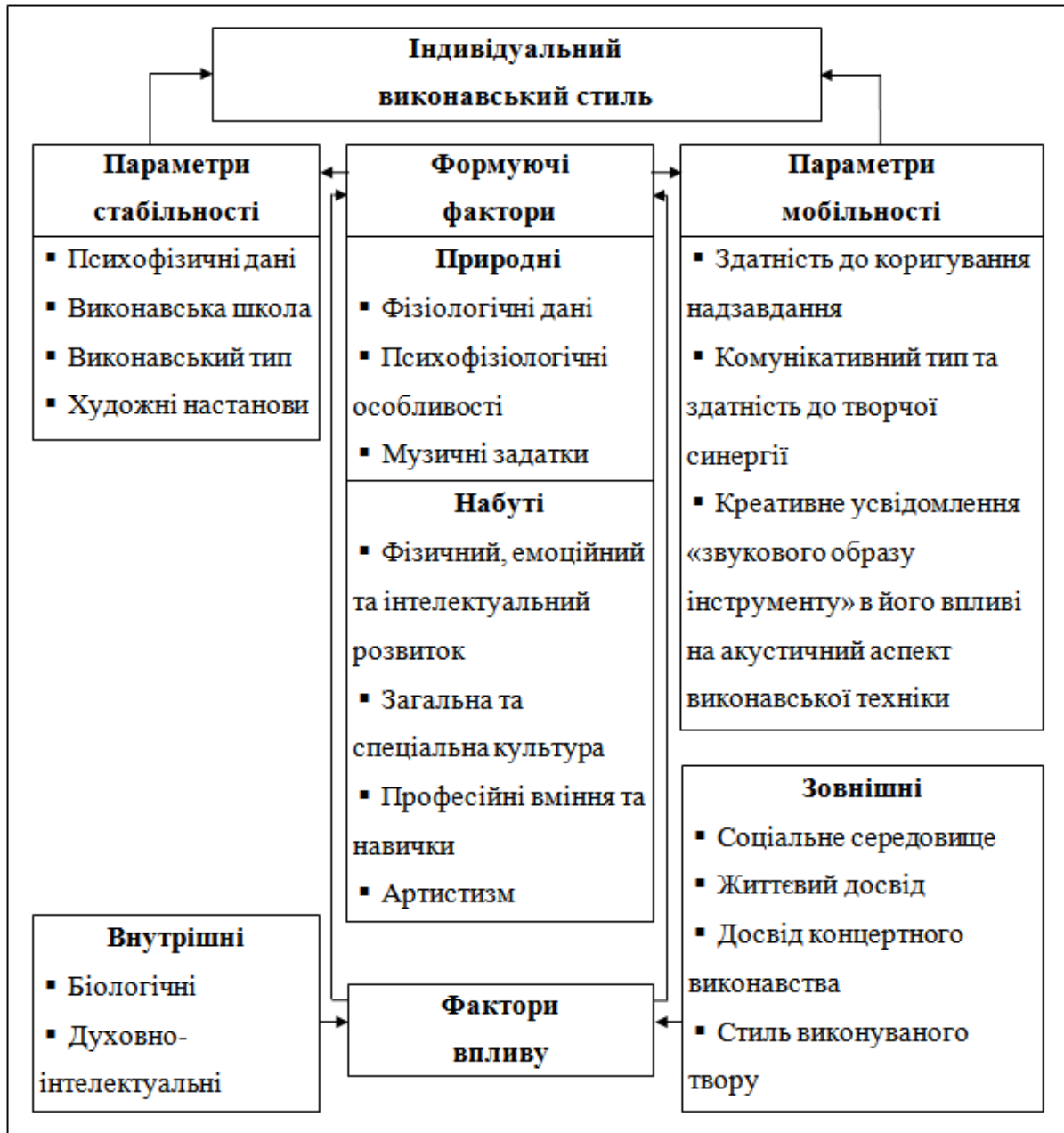


Рис. 1.5. Модель схематичного відображення детермінант індивідуально-виконавського стилетворення музиканта-інтерпретатора за О. Сидоренко (2018, с. 198).

За переконаннями Г. Макаренка (2005), індивідуально-виконавське стилетворення музиканта-інтерпретатора безпосередньо пов'язане з переходом семантики системи статичних рис музичних явищ, які диференціюються і інтегруються на різних рівнях (завдяки, наприклад, авторській індивідуальності, історичній епосі, напряму чи школі або національній специфіці тощо) у цілісну систему музично-виразних засобів.

Саме тому простежується необхідність у ретельному розгляді параметрів визначення індивідуального виконавського стилю піаніста відповідно до цієї теорії і з'ясуванні умов розпізнавання означеної риси, а також у вивченні специфіки застосування прийомів її імітації та шаблонності відтворення.

На нашу думку, найглибший аналіз індивідуального виконавського стилю музиканта-інтерпретатора зроблено О. Катрич, яка зазначила: «Говорячи про багаторівневність музичного стилю, маємо на увазі диференціацію даної категорії на окремі рівні — стиль епохи, стиль історичного періоду, національний стиль і т.д., а під багатогранністю на кожному з цих рівнів розуміємо чисельність і різноманітність чинників, які формують самотутнє лице конкретного стильового явища» (2000б, с. 7).

Звичайно, поняття «чинники», яке застосувала О. Катрич, можна ототожнювати за змістом із поняттям «детермінанти», оскільки саме вони інтерпретуються сучасною наукою, втім числі і музикознавчою, як «універсальні чинники», які сприяють формуванню та прояву будь-якого досліджуваного явища чи процесу.

Піддаючи негативній критиці методологічний підхід до вивчення індивідуального виконавського стилю музиканта-інтерпретатора, О. Катрич на основі «стильової ієрархії», яка передбачає дотримання алгоритму «від вищого до нижчого», вперше запровадила іншу методологію — «методологію стильової концентричності», яка надає змогу досліднику змінювати парадигму висвітлення означеного феномену в залежності від «стратегічно-споглядацької» позиції на його залежність від певних детермінант. Зокрема, схематичне висвітлення індивідуального виконавського стилю піаніста на основі провідного впливу на означений феномен музичних етнічно-національних рис, за методологією О. Катрич щодо стильової концентричності, може мати зображення, яке висвітлено на рисунку 1.6 (див. рис. 1.6).





*Рис. 1.6. Модель схематичного проектування індивідуально-виконавського стилю піаніста з урахуванням провідного впливу на нього музичних етнічно-національних рис (за методологією музично-стильової концентричності О. Катрич, 2000а, с. 9).*

Врахування провідного впливу музичних рис стилю епохи на індивідуально-виконавський стиль піаніста надає змогу на рисунку 1.7 схематично висвітлити означений феномен за методологією О. Катрич щодо стильової концентричності (див. рис. 1.7).



*Рис. 1.7. Модель схематичного відображення індивідуально-виконавського стилю піаніста з урахуванням провідного впливу музичних рис стилю епохи на означений феномен (на основі рисунку 1.2, О. Катрич, 2000а, с. 9).*

Вихідні положення наукового обґрунтування музично-стильової концентричності О. Катрич (2000а) надають змогу зазначити, що при вивченні індивідуально-виконавського стилю піаніста необхідно ще враховувати провідний вплив на нього музичних рис історичного періоду, що надає змогу на рисунку 1.8 схематично відобразити означену залежність досліджуваного феномену від музичних рис історичного періоду (див. рис. 1.8).

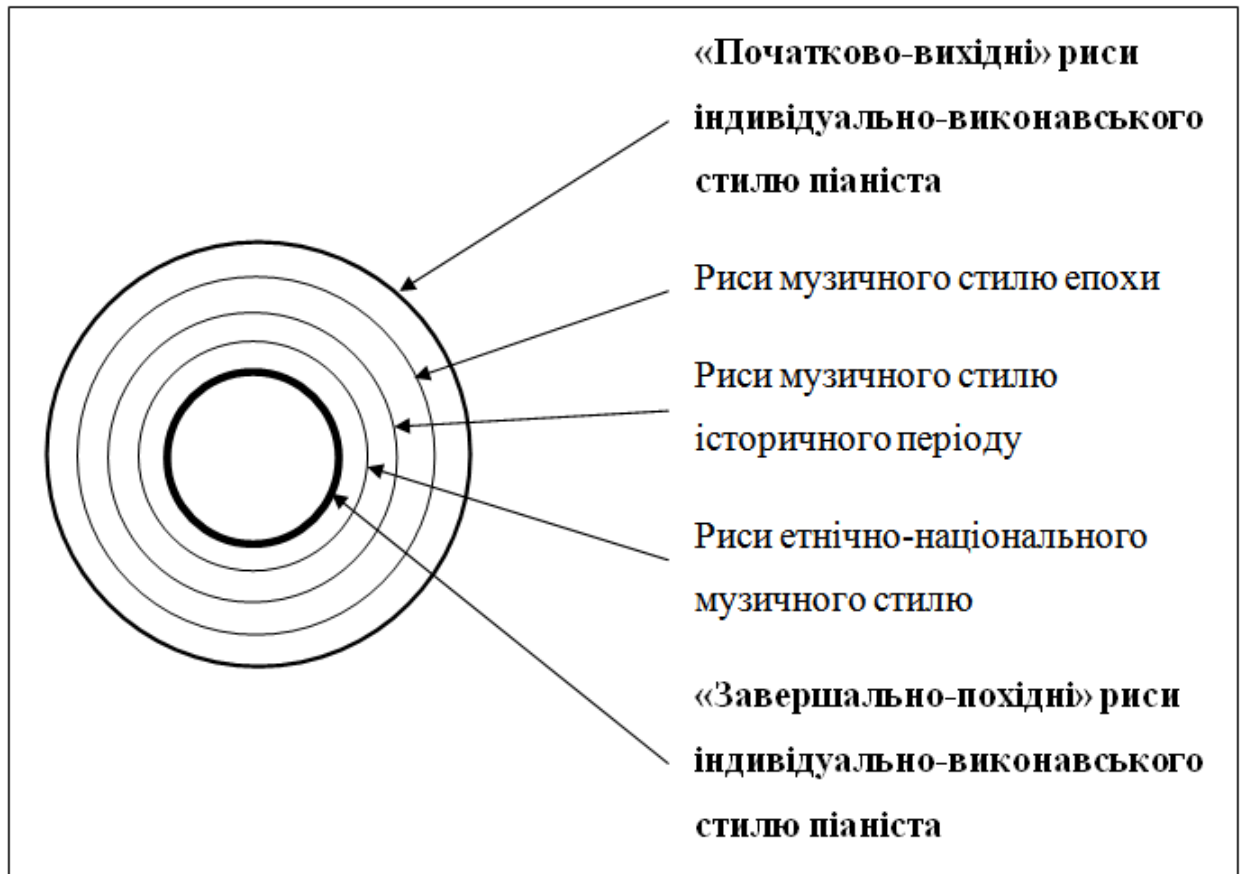


*Рис. 1.8. Модель схематичного зображення індивідуально-виконавського стилю піаніста у контексті провідного впливу на нього музичних рис історичного періоду (на основі рисунку 1.3, О. Катрич, 2000а, с. 9).*

Отже, за дослідженням О. Катрич, індивідуально-виконавський стиль піаніста формується під впливом означених рис (етнічно-національних, епохальних та історичного періоду), і тому вона дійшла висновку, що у цьому процесі схематично слід відобразити не тільки «завершально-похідну», а й «початково-вихідну» констатацію «визначальної ролі особистісного начала в динаміці стилетворення взагалі» (2000б, с. 10).

З урахуванням цієї інформації залежність індивідуально-виконавського стилю піаніста від впливу на нього певних детермінант доцільно відобразити не в чотириступеневій схемі музично-стильової концентричності, а в п'ятиступеневій, про що і вказує О. Катрич (2000а). Таким чином на рисунку

1.9 схематично спроектовано індивідуально-виконавський стиль піаніста з відображенням його як «початково-вихідної» констатації, так і «завершально-похідної» (див. рис. 1.9).



*Рис. 1.9. Модель схематичного зображення індивідуально-виконавського стилю піаніста з урахуванням провідного впливу на нього музичних етнічно-національних, епохальних та історичних детермінант, а також відображенням особистісної «початково-вихідної» та «завершально-похідної» констатації (на основі рисунку 1.4, О. Катрич, 2000а, с. 10).*

Підтвердження цієї тези щодо впливу на індивідуальний виконавський стиль піаніста різнорівневих детермінант простежується в дослідженні К. Єрґієвої (2019), яка завдяки аналізу піаністом нотного тексту музичного твору запропонувала унікальну «концепцію жанрово-стильової таксономії фортепіанної гри» з відображенням самобутнього мислення митця концертно-сценічної діяльності. Вона дійшла висновку, що жанрово-стильова таксономія фортепіанної гри «... виникає в результаті напластування на стиль композитора певної стильової історичної епохи всього різноманіття

відомих стильових інтерпретацій — еталонів гри, які залишили попередні виконавці, а також манери і стилю гри того піаніста, який виконує цей твір в даний час» (Єргієва, 2019, с. 8).

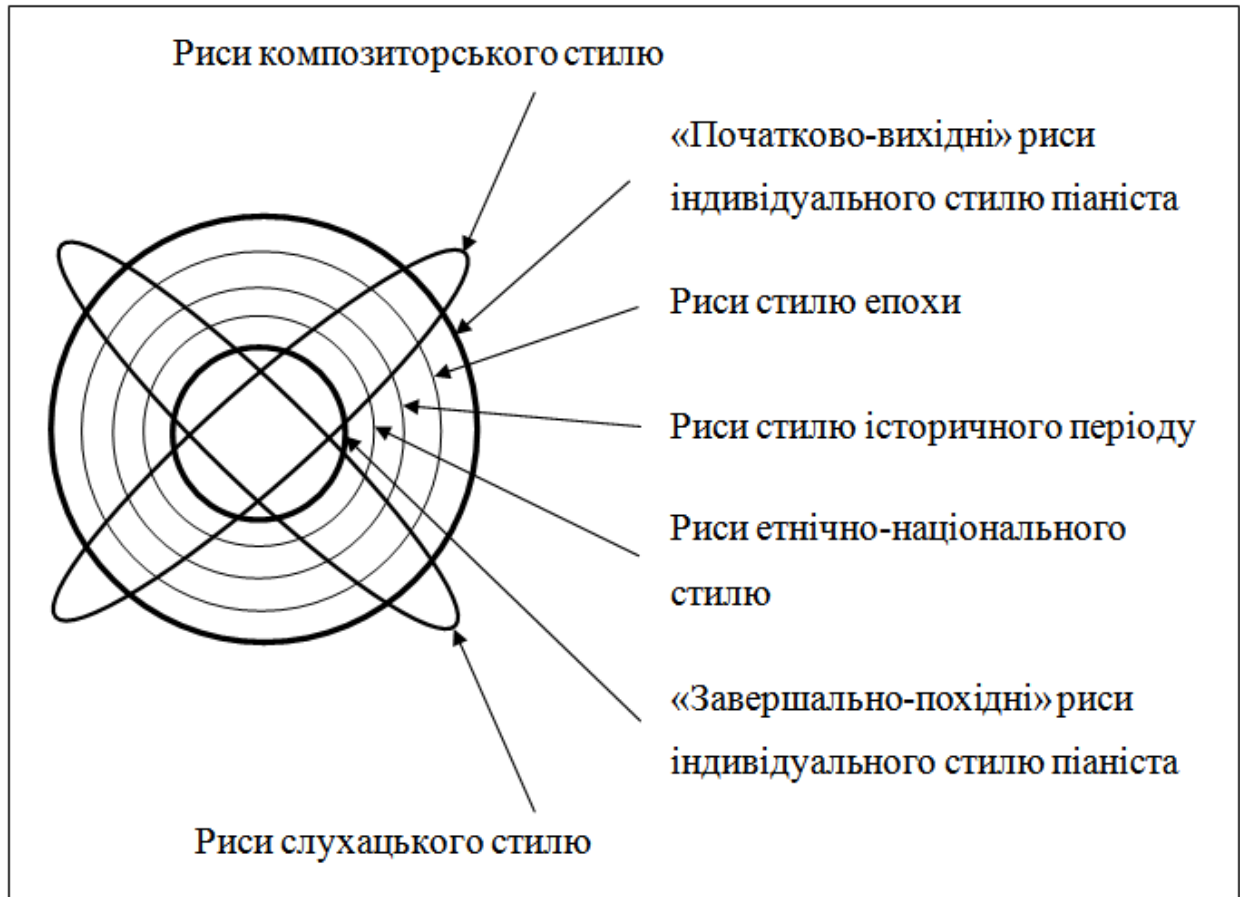
За дослідженнями ряду науковців, індивідуально-виконавський стиль музиканта-інтерпретатора взаємопов'язаний з процесами «творення музики» її «відтворення» та слухацького сприйняття (Катрич, 2000а, 2000б; Копелюк, 2014, 2018, 2019, 2020; Копилова, 1999; Коробецька, 2004, 2005, 2012, 2014; Москаленко, 1994, 1998, 1999, 2006, 2018; Сидоренко, 2018; Сухленко, 2011; Ткач, 2018 та інші). Саме тому О. Катрич запропонувала «урельєфнити» схематичне зображення індивідуального виконавського стилю музиканта-інтерпретатора трьома еліпсами, які «... перетинаються між собою на всіх рівнях стильової концентричності, зображуючи стиль композиторський, виконавський, слухацький» (2000а, с. 11).

Оперуючи цією інформацією, на рисунку 1.10 відображено індивідуально-виконавський стиль піаніста з урахуванням еліпсованих перетинів всіх кіл стильової концентричності (див. рис. 1.10).

Остаточну версію індивідуального стилю музикантів-виконавців О. Катрич пов'язує з часовими та надчасовими закономірностями їх художнього мислення, функціональність яких «... зростає, насамперед, на фазі національного стилю в професійному музичному виконавстві, оскільки саме ця фаза стильової концентричності є найменш залежною від соціально-історичних детермінант» (2000а, с. 26). На її думку, формування та прояв досліджуваного феномену «проходять» через фазу «... розходження двох умовно виділених векторів — часового та надчасового, фазою, де фактор історичної детермінованості і фактор надчасової сутності можуть бути рівноправними» (2000, с. 27).

Оперуючи інформацією щодо часового та надчасового впливу на формування і прояв музично-виконавського стилю інтерпретаторів можна схематично відобразити індивідуально-виконавський стиль піаніста з урахуванням не тільки еліпсованих перетинів всіх фаз стильової

концентричності, а й означених (часових й надчасових) детермінант.



*Рис. 1.10. Модель схематичного зображення індивідуально-виконавського стилю піаніста з урахуванням урельєфнено-еліпсованих перетинів всіх кіл музично-стильової концентричності (за концепцією О. Катрич, 2000а).*

Саме на рисунку 1.11 і відображено досліджуваний феномен відповідно до схематичного «... зображення процесів музично-виконавського стилетворення при визначальній ролі індивідуального музично-виконавського стилю...» (Катрич, 2000а, с. 27) та еліпсованого збагачування його рисами всіх фаз стильової концентричності, а також з урахуванням часових і надчасових детермінант (див. рис. 1.11).

Звичайно, модель проектування впливу різних детермінант на процеси формування і прояву індивідуально-виконавського стилю піаніста має ґрунтуватись на методології схематичного зображення означеного процесу щодо музично-стильової концентричності О. Катрич (2000а). Разом з тим, на нашу думку, індивідуальний виконавський стиль піаніста детермінується ще

й рисами його темпераменту (інтроверсійними, екстраверсійними, емоційної стійкості, лабільності, швидкості тощо), адже вони (риси) є вродженими і не підлягають динамічному видозмінненню у процесі формування та прояву досліджуваного феномену під впливом етнічно-національних, епохальних та історико-періодичних рис. Більше того, від рис темпераменту піаніста залежить:

- його мислення як у процесі побудови художніх образів, так і під час їх технічно-звукової реалізації;
- швидкість та якість відтворення виконавських рухів;
- прояв концертно-сценічного артистизму тощо.

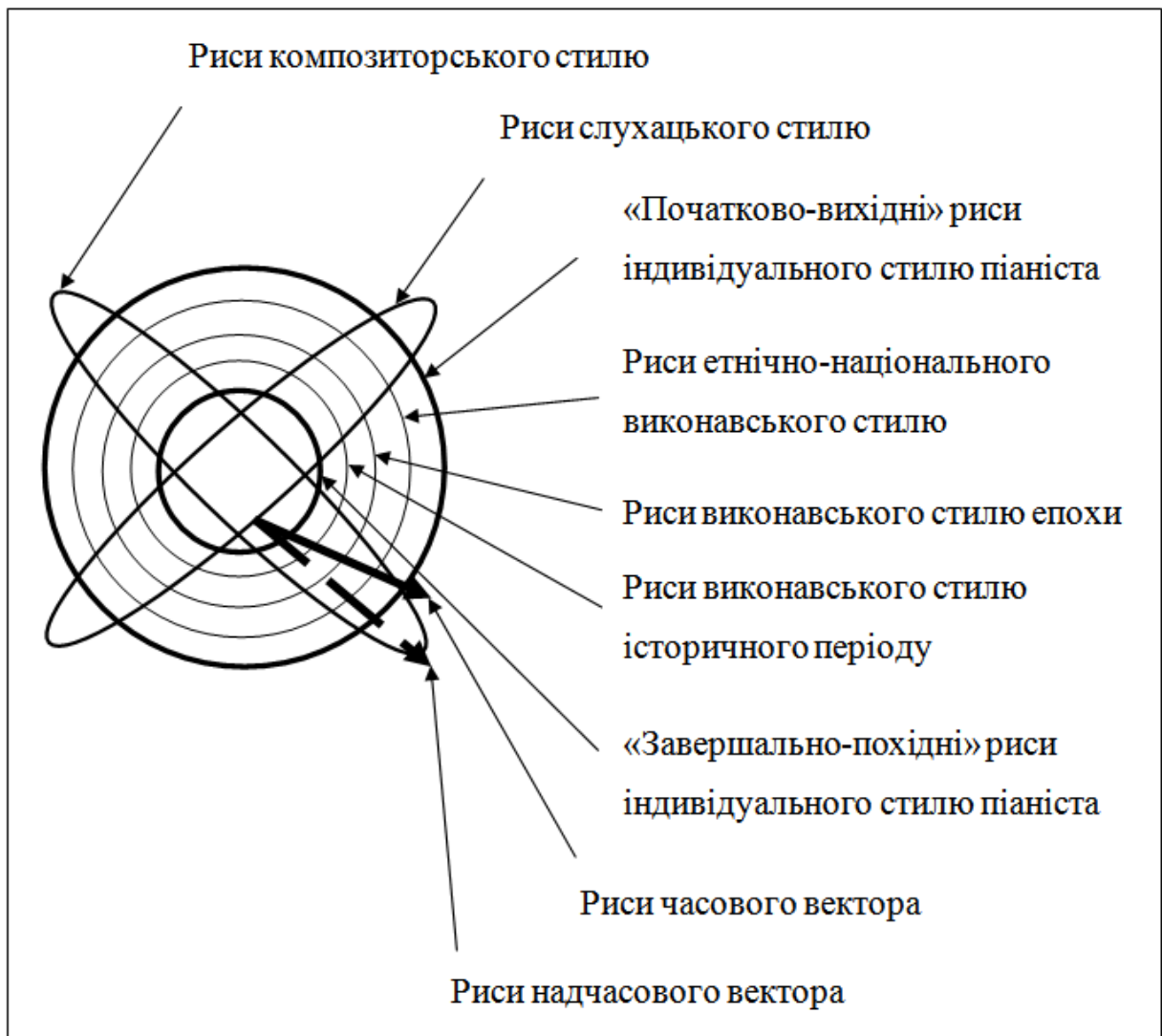


Рис. 1.11. Модель остаточного схематичного зображення індивідуально-виконавського стилю піаніста відповідно до методології О. Катрич (2000а) щодо музично-стильової концентричності (с. 27).

Підтвердження вищевказаних тез простежується в працях з мистецтвознавства Н. Герасимової-Персидської (2006, 2011), Н. Горюхіної (2000), І. Драч (2002, 2005), І. Єргієва (2020, 2022), О. Копелюка (2014, 2018, 2019, 2020), Є. Таранченко (1987) та інших науковців, де розглядалися питання історичного, епохального, етнічно-національного та інших впливів на формування музичного стилю як композитора, так і інтерпретатора. Оперуючи вихідними положеннями праць означених авторів, можна зробити висновок, що індивідуальний виконавський стиль піаніста залежить не тільки від сформованих його художньо-естетичних цінностей, світогляду та світовідчуття, а й від:

- вроджених психофізіологічних властивостей (приналежності до екстраверсійного чи інтроверсійного психотипу, емоційної стійкості до дії стрес-факторів, домінуючих рис мислення тощо);

- різниці ознак як виражальних, так і технічних засобів гри на музичному інструменті;

- манери артистизму тощо.

На нашу думку, семантичний аспект індивідуального виконавського стилю піаніста, перш за все, залежить від впливу вроджених психолого-фізіологічних детермінант його темпераменту на формування та прояв означеного феномену. Саме тому простежується необхідність у ретельному розгляді сутності поняття «темперамент особистості» в контексті різних наукових теорій та з'ясуванні специфіки впливу психолого-фізіологічних детермінант темпераменту піаніста на процеси формування і прояву його індивідуального виконавського стилю, а також висвітленні основних рис означеного феномену, які «базуються» на вроджених психолого-фізіологічних властивостях митця концертно-сценічної діяльності.

Проблемні питання формування та прояву індивідуального виконавського стилю піаніста з позицій його типологічних властивостей турбували не одне покоління визначних митців концертно-сценічної діяльності та їх педагогів. Разом з тим, у сучасному мистецтвознавстві вони

залишилися маловисвітленими. Втім, оперуючи вихідними положеннями праць Л. Бочкарьова (1989, 1997), І. Єрґієва (2020, 2022), С. Шипа (1998, 2001а, 2001б), Д. Юника (2009) та інших авторів, можна стверджувати: означений феномен залежить від особистісних рис музиканта-інтерпретатора, які доцільно розглядати не тільки з позицій генезису, а, перш за все, з позицій генетики, адже як формування, так і прояв індивідуального виконавського стилю піаніста залежить від його вроджених психолого-фізіологічних властивостей.

Підтвердження цієї тези простежується в дослідженнях ряду науковців, де доводиться, що риси індивідуальності залежать від так званих властивостей темпераменту (*Buss & Plomin, 2015; Kretschmer, 1918; Nuwer, 2015; Pavlov, 1941; Sheldon, 1940* та інших). За нашими переконаннями, якщо спостерігати за піаністами у процесі їх виконавської діяльності, то можна «побачити», що одним властива врівноваженість між процесами збудження та гальмування, а іншим — недотримання такого балансу, тому перші можуть діяти обмірковано, виважено, «приховуючи/стримуючи» свої почуття, а другі — імпульсивно з «вулканічним вибухом» таких почуттів. Всі піаністи відрізняються один від одного своєю зовнішньою реакцією на:

- тембральне забарвлення музичної палітри;
- мелодико-інтонаційні лінії одного й того ж музичного твору;
- зовнішні стресори концертно-сценічної діяльності тощо.

За ствердженнями Л. Бочкарьова (1989, 1997), І. Єрґієва (2020, 2022), І. Савчук (2003), О. Таганова (2006), Д. Юника (2009) та інших науковців, є музиканти-виконавці, які легко адаптуються до змінених умов концертно-сценічної діяльності, а є ті, хто таку зміну переживає дуже «гостро» і з великими труднощами пристосовується до нових умов. Звичайно, різним буває також індивідуальний темп перебігу психічних процесів: швидкий, повільний, млявий тощо. Ці особливості музикантів-інструменталістів проявляються не тільки в їхній розумовій діяльності, а й у звуковій «розсипчастості» відтворення віртуозних творів та пасажів.



Отже, індивідуальні особливості виконавського стилю кожного піаніста пов'язані з темпераментом (від лат. «*temperamentum*» — належне співвідношення частин), що є динамічною характеристикою його внутрішніх процесів, які віддзеркалюються у зовнішній поведінці. Саме тому простежується потреба у ретельному розгляді різних психолого-фізіологічних теорій темпераменту особистості з урахуванням історико-цивілізаційного інструментарію його дослідження.

Типологізація особистостей на основі тих чи інших універсальних критеріїв завжди була одним із основних драйверів розвитку багатьох галузей науки про людину. Зокрема, ще у Давній Греції філософи акцентували увагу на залежності поведінкових відмінностей у людей від певних істотних характеристик. Зокрема, видатному реформатору античної медицини Гіппократу (4–3 ст. до н.е.), а згодом його послідовнику Галену (1–2 ст. н.е.) належать перші спроби уточнення причин індивідуальних відмінностей в людській поведінці. Обидва лікарі обґрунтовували наявність прямої кореляції між домінуванням в організмі людини певної рідини та приналежністю цієї людини до одного з чотирьох типів темпераменту (чим і пояснюється відповідна термінологія), а саме:

- у разі домінування в організмі «жовтої жовчі» (від грец. «*choie*» — жовч, отрута) людині властивий холеричний тип темпераменту;
- у разі домінування в організмі «чорної жовчі» (від грец. «*melania choie*» — чорна жовч) людині властивий меланхолічний тип темпераменту;
- у разі домінування в організмі «крові» (від лат. «*sanguis*» — кров) людині властивий сангвінічний тип темпераменту;
- у разі домінування в організмі «слизу» (від грец. «*phlegma*» — мокрота) людині властивий флегматичний тип темпераменту (Galen, 2020; Hippocrates, 2015).

На думку давньогрецьких лікарів, здоровому організмові характерне оптимальне співвідношення вищезначених рідин, тоді як їх диспропорція постає однією з причин виникнення захворювань. Слід зазначити, що вихідні

положення гуморальної теорії темпераменту Гіппократа–Галена (від лат. «*humor*» — волога, рідина) були частково підтвердженні сучасними ендокринологічними дослідженнями. Зокрема, завдяки використанню новітніх клітинних технологій було виявлено наявність прямої кореляції між реактивністю, емоційною врівноваженістю і сензитивністю як провідними рисами темпераменту особистості та особливостями функціонування окремих клітин і системи органів індивідуума завдяки специфічним/неспецифічним продуктам проміжного обміну крові, лімфи, тканинної рідини тощо (*Buss & Plomin, 2015; Pavlov, 1941*).

Розвиваючи ключову ідею гуморальної теорії темпераменту Гіппократа–Галена, Аристотель акцентував увагу на обумовленості загальної рухової активності особистості характеристиками її крові, зокрема:

- швидкістю згортання крові;
- ступенем густини крові;
- температурою крові (*Smith & Ross, 1912*).

На думку видатного грецького філософа (Аристотеля), всіх людей можна класифікувати на чотири типи темпераменту, відповідно до властивостей їх крові, а саме:

- холерики є носіями «теплої» крові;
- сангвініки є носіями «легкої» крові;
- флегматики є носіями «рідкої» крові;
- меланхоліки є носіями «важкої» крові (*Smith & Ross, 1912*).

Слід зазначити, що специфіка кровоносної системи людини була провідним критерієм типологізації темпераментів аж до середини XVIII століття, не втрачаючи своєї актуальності навіть з появою альтернативних наукових підходів (*Buss & Plomin, 2015*). Більше того, на початку XX століття вихідні положення гуморальної теорії лягли в основу хімічної теорії темпераменту. Так, відомий німецький психолог і психіатр *E. Kretschmer* (1918) пов'язував з «хімізмом крові» такі ознаки темпераменту особистості, як:

- сприйнятливість до подразників;
- домінування певного емоційного настрою;
- швидкість перебігу когнітивних процесів («швидкісний складник психічної діяльності»);
- особливості психомоторики (*Kretschmer, 1918*).

На нашу думку, перераховані типи темпераменту особистості та їх ознаки доцільно ретельніше розглянути ще й з позицій теоретико-методологічних підходів науковців ХХ століття, адже безсумнівно вони (типи темпераменту) відіграють неабияку роль у прояві певного виду індивідуального виконавського стилю піаніста.

Зокрема, японський науковець Т. Фурукава на початку 30-х рр. ХХ століття експериментально довів взаємопов'язаність групи крові особистості з проявом у її поведінці домінуючих ознак темпераменту. Вихідні положення його теорії склали основу багатьох сучасних методик відбору й професійної підготовки фахівців різних видів діяльності (передусім спортсменів), окрім музикантів-інструменталістів. Він наголошував, що провідним методом діагностики темпераменту є саме визначення хімічного складу крові (*Nuwer, 2015*).

Слід зазначити, що на сучасному етапі розвитку інформаційних технологій дієздатність вихідних положень гуморальної теорії темпераменту доводиться вже з використанням штучного інтелекту. Наприклад, інший японський дослідник *M. Kanazawa* (2020) шляхом проведення масового психологічного експерименту засвідчив можливість точного визначення групи крові особистості на основі опрацювання спеціально розробленою програмою масиву даних щодо домінуючих ознак темпераменту у респондентів.

Альтернативою гуморальній теорії темпераменту постала започаткована ще в середині ХVІІІ століття А. Галлером (*A. Haller*) «фізіологічна» теорія, відповідно до якої темперамент людини детермінується силою та збудливістю кровоносних судин її організму. Таким

чином, темперамент пов'язується з якостями нервової системи з приписуванням полярних характеристик носіям діаметрально протилежних за екстра-інтроверсійним критерієм типів темпераменту (*Haller, 1755*). Узагальненням вихідних положень його наукових досліджень доведено, що:

- флегматико-меланхолікам (інтроверсійним особистостям) притаманні «тонкі» нерви, низький рівень збудливості органів чуття та «невеликий» мозок;

- холерико-сангвінікам (екстраверсійним особистостям) властиві сильні й «товсті» нерви, високий рівень збудливості органів чуття і «великий» мозок (Палій, 2010).

Синтез теоретико-методологічних засад двох попередніх теорій темпераменту (гуморальної та «фізіологічної») уможливив виникнення на початку ХХ століття конституційної теорії темпераменту. Її основоположник, французький лікар *C. Sigaud* (1904), обґрунтував апробовану експериментально типологію тілобудови особистості, яка прямо співвідноситься з темпераментом. На думку дослідника, між основними системами організму людини й системами зовнішнього середовища простежується прямий зв'язок, а саме:

- їжа постає закономірним джерелом реакцій травної системи особистості;

- повітря постає закономірним джерелом системи дихання;

- фізичне середовище постає закономірним джерелом моторних реакцій;

- соціальне оточення постає закономірним джерелом виникнення когнітивних реакцій (*Sigaud, 1904*).

З огляду на вищевикладене, *C. Sigaud* (1904) запропонував чотиритипну класифікацію тілобудови людини, диференціювавши травний, дихальний, мускульний та мозковий (церебральний) типи. Саме домінуванням однієї системи над іншими науковець пояснював виникнення специфічних реакцій особистості на дотичні до неї навколишні зміни.

Ідеї *C. Sigaud* (1904) зумів розвинути *E. Kretschmer* (1918), який у науковій праці «Будова тіла та характер» започаткував «конституційну» теорію темпераменту, відповідно до якої носіям одного з чотирьох типів тілобудови (лептосоматичного, пікнічного, атлетичного або диспластичного) притаманні певні психічні особливості, зокрема:

- шизотиміки (люди з худим високим тілом, тендітною статурою, високим зростом, пласкою грудною клітиною та овальним обличчям) схильні до емоційних коливань (роздратування ↔ пасивність), вперті, важко змінюють власні установки й переконання, низькоадаптивні, недостатньо комунікабельні та схильні до абстракції;

- циклотиміки (люди з круглою формою голови, короткою шиєю та значними жировими відкладеннями в тілобудові) мають реалістичні світоглядні позиції й комунікабельні, однак при цьому важко прогнозовані через різкі зміни настрою;

- іксотиміки (люди з пропорційною тілобудовою, розвиненою мускулатурою, широкими плечима і вузькими стегнами) відзначаються стриманістю в невербальній комунікації (міміці та жестах), гнучкістю мислення, низьким ступенем адаптивності до змін і зовнішньою невразливістю, яка межує з регулярним накопичуванням негативних емоцій та їх «скомпресованим» вивільненням (*Kretschmer*, 1918).

Вихідні ідеї «конституційної» теорії темпераменту *C. Sigaud* (1904) та *E. Kretschmer* (1918) знайшли своє відображення в методології Є. Фішера (*E. Fischer*, 1951) щодо розмежування всіх музикантів-виконавців на види відповідно до їх фізичної конституції, тобто на астентичних, пікнічних та атлетичних.

На нашу думку, означена інформація відіграє неабияку роль у прояві певного виду індивідуального виконавського стилю піаніста, особливо в його артистизмі. Разом з тим, біологічні типи людини (типи темпераменту) *E. Kretschmer* (1918) диференціював на субтипи, тим самим конкретизуючи ступінь домінування в поведінці особистості тих чи інших характерних

особливостей. Наприклад, людей шизотимічної побудови тіла (високих, тендітних, пласкогрудних, овально-обличних) він розподіляв на:

- гіперестетичних, яким властива надмірна чутливість;
- «середньо шизотимних», яким властива раціональна послідовність і емоційна «прохолода»);
- анестетичних, яким властива педантичність, байдужість та «холодність».

Субтипами людей циклотимічної побудови тіла (круглоголових, короткошиїх, з жировими відкладеннями), на думку *E. Kretschmer* (1918), є:

- гіпоманічний субтип, який характеризується наполегливістю, комунікабельністю і «веселістю»;
- практичний субтип, який характеризується активністю з проявом нестійкого настрою;
- депресивний субтип, який характеризується дбайливістю з надмірною потребою в схваленні власних дій тощо.

Слід зазначити, що типологія *E. Kretschmer* (1918) залишається надзвичайно популярною на теренах Західної Європи, тоді як у Сполучених Штатах Америки і сусідніх державах її альтернативою виступає сформульована в середині минулого (XX) століття морфологічна теорія авторства *W. Sheldon* (1940). Взнявши за основу назви «зародкових листків» (ендодерми, мезодерми та ектодерми), із яких розвиваються всі елементи тіла людини, американський психолог виділив три кардинально відмінних типи соматичної конституції особистості — ендоморфний, мезоморфний та ектоморфний. Кожному з означених типів соматичної конституції особистості він надав таку характеристику:

- ендоморфному типові соматичної конституції особистості притаманне домінування жирової тканини й переважаючий розвиток внутрішніх органів;
- мезоморфному типові соматичної конституції особистості притомна, навпаки, розвиненість м'язової тканини, що надає змоги сформувати міцне тіло;

- ектоморфному типові соматичної конституції особистості властива надмірна довжина кінцівок у поєднанні зі слабкою мускулатурою й тендітною статурою (*Sheldon, 1940*).

Варто відзначити, що конституційні типології темпераменту (*C. Sigaud, E. Kretschmer* та *W. Sheldon*) все ще зберігають свій вплив на психологію диференційних відмінностей навіть на сучасному етапі розвитку науки, проте піддаються активній критиці через віднесення до першопричин поведінкових реакцій людини недостатньо релевантних для цього систем організму. Подолання означеної невідповідності стало можливим на основі теоретичного й експериментального обґрунтування провідної ролі центральної нервової системи в детермінації поведінки особистості. В ході дослідження умовно-рефлекторних реакцій тварин, видатний фізіолог *I. Pavlov* (1941) акцентував увагу на вираженні індивідуальних поведінкових відмінностей у швидкості й точності утворення умовних реакцій (збудження/гальмування), їх інтенсивності, спроможності адекватно реагувати на зміни подразників тощо. Серед фундаментальних властивостей нервових процесів він надавав пріоритетності збудженню й гальмуванню та їх трьом основним дуальним параметрам: силі–слабкості, врівноваженості–неврівноваженості та рухливості–інертності. Під силою нервової системи дослідник розумів її працездатність, яка знаходить свій прояв передусім у функціональній витривалості (спроможності нервової системи витримувати сильні збудження). Врівноваженість нервових процесів *I. Pavlov* (1941) трактував як оптимальний баланс між процесами збудження та гальмування, а шкалу «рухливість–інертність» розглядав в аспекті швидкості взаємозміни процесів збудження і гальмування. Таким чином, аналіз конфігурацій вищезначених параметрів дозволив виділити чотири найпоширеніших типи нервової системи — один слабкий та три сильних, які розмежував на:

- нестримний тип нервової системи;
- живий тип нервової системи;
- спокійний тип нервової системи.

Відповідно до цієї теорії, *I. Pavlov* (1941) довів, що саме темперамент виступає домінуючою характеристикою нервової системи особистості, маючи прямий чи опосередкований вплив на її діяльність. Разом з тим, визнаючи «генотип індивідуума» (вроджений тип нервової системи людини) визначальником рухливості та стійкості психічних процесів, дослідник акцентував увагу на паралельній детермінованості поведінки особистості соціальними факторами.

Вищезначена типологія темпераменту особистості на основі теоретико-експериментального визначення фундаментальної ролі центральної нервової системи в детермінації її поведінки частково корелює з гуморальною теорією темпераменту Гіппократа–Галена, адже у:

- холерика домінують ознаки, які роблять його сильним але неврівноваженим;

- сангвініка домінують ознаки, які роблять його сильним, і при цьому врівноваженим та рухливим;

- флегматика домінують ознаки, які роблять його сильним та врівноваженим, але інертним;

- меланхоліка домінують ознаки, які роблять його єдиним слабким типом темпераменту (*Pavlov*, 1941).

На нашу думку, означена інформація щодо провідних ознак кожного типу темпераменту особистості надає змогу більш ретельно розглянути риси певного виду індивідуального виконавського стилю піаніста. Більш того, вихідні положення цієї теорії (*Pavlov*, 1941) надали методологічну основу для проведення серії лабораторних досліджень когнітивних і нервових процесів особистості, результати яких, синергійно доповнивши ідеї фізіології вищої нервової діяльності ідеями диференціальної психології (психології індивідуальних відмінностей), започаткували принципово новий напрям — диференційну психофізіологію. Саме вивченню нервових процесів особистості в такому ракурсі слід завдячувати обґрунтуванням змісту таких рис темпераменту, як лабільність, динамічність та здатність до концентрації



(Merlin, 1981; Teplov & Nebylitsyn, 1963).

На особливу увагу для вивчення рис певного виду індивідуального виконавського стилю піаніста, на нашу думку, заслуговують ще дві наукові парадигми, які виникли в результаті впливу на наукову спільноту ідей щодо ролі функціонування центральної нервової системи особистості у визначенні її поведінки, а саме:

- дослідження темпераменту особистості на основі співставлення властивостей структур головного мозку (Simonov, 1986);

- дослідження темпераменту особистості в аспекті взаємопов'язаності всіх її властивостей у їх інтегральній своєрідності (Rusalov, 2018).

Підтвердження доцільності ретельного розгляду індивідуального виконавського стилю піаніста з позицій типології його темпераменту простежується в сучасних дослідженнях І. Єрґієва (2020, 2022), О. Копелюка (2014, 2018, 2019, 2020), С. Шипа (1998, 2001а, 2001б) та інших мистецтвознавців. Зокрема, С. Шип (1998), розглядаючи різні чинники впливу на формування та прояв означеного феномену (історичні, етнічні, вроджені та набуті), дійшов висновку, що всі вони «перетинаються» між собою і таким чином детермінують певний індивідуальний стиль як композитора, так і музиканта-виконавця. Оперуючи вихідними положеннями С. Шипа, харківський піаніст та науковець О. Копелюк зазначає: «В персональному стилі автор укладає мотиваційну сферу та систему цінностей особистості та виявляє його групу факторів — індивідуально-типологічні особливості (темперамент, мислення, комунікація, акцентуація поведінки, тощо) ..., в етнічному стилі виявляє діалектику збереження та зміни свідомості етносу» (2018, с. 36).

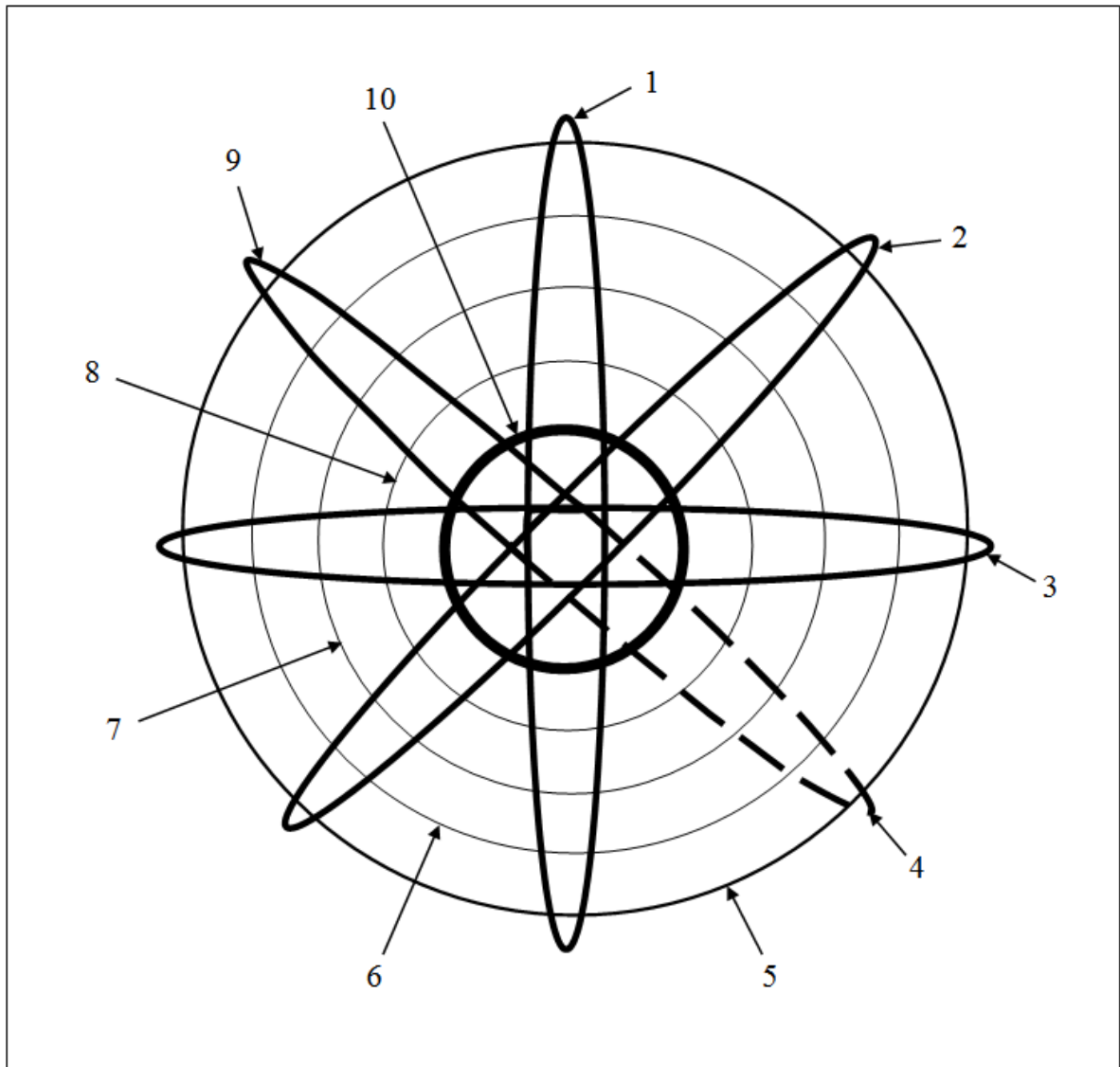
Т. Сирятська (2008), розглядаючи сценічно-виконавську творчість артистів музичної спрямованості на зрізі мистецтвознавства та психології, характеризує інтерпретацію як засіб творчого контактування індивіда з автором музичного твору, вибудований у часі та просторі. За її переконаннями, виконавці розрізняються стосовно акцентуації характеру на

різновиди, а саме:

- віртуозний різновид спирається на екзальтовану афективність;
- емотивному різновиду притаманний екзальтовано-афективний темперамент в сполученні з інтроверсією;
- раціоналістичному різновиду властиві параноїдальні риси та гіпертимія з середньою інтровертністю;
- інтелектуальний різновид характеризується емотивністю з високим рівнем інтроверсії та демонстративності.

Отже, оперуючи всією вищевикладеною інформацією стосовно дослідження типів темпераменту науковцями різних країн світу у контексті епохально-історичних періодів та континентально-національних парадигм, гіпотетично можна зазначити, що індивідуальний виконавський стиль піаніста формується і проявляється під впливом вроджених психолого-фізіологічних детермінант, які цілеспрямовано не видозмінюються у звичних умовах діяльності, але стихійно піддаються корекції відповідно до життєвого циклу особистості.

Досягнення науковців з мистецтвознавства (І. Єргієва, 2020, 2022; О. Катрич, 2000а, 2000б; О. Коменди, 2020; О. Копелюка, 2014, 2018, 2019, 2020; С. Коробецької, 2004, 2005, 2012, 2014; В. Москаленка, 1994, 1998, 1999, 2006, 2018; Л. Опарика, 2006; Т. Сирятської, 2008; Н. Совви, 2007; Ю. Ткач, 2018 й інших), психології (Л. Бочкарьова, 1989, 1997; С. Занюка, 2002; С. Кисіля, 1994; В. Роменця, 2001; Д. Юника, 2009; І. Юника, 2023; Т. Юник, 1996 й інших), а також фізіології (*Galen*, 2020; *A. Haller*, 1755; *Hippocrates*, 2015; *E. Kretschmer*, 1918; *V. Merlin*, 1981; *I. Pavlov*, 1941; *W. Sheldon*, 1940; *C. Sigaud*, 1904 й інших) щодо впливу композиторських, епохальних, історичних, етнічно-національних та психолого-фізіологічних детермінант на формування і прояв професійних якостей особистості надають змогу спроектувати модель індивідуально-виконавського стилетворення піаніста (див. рис. 1.12).



*Рис. 1.12. Модель схематичного зображення процесу індивідуально-виконавського стилетворення піаніста з урахуванням детермінант різнорівневої стильової концентричності.*

На рисунку 1.12 (див. рис. 1.12) схематично відображено модель індивідуально-виконавського стилетворення піаніста, де:

1 — відображає психолого-фізіологічні детермінанти індивідуально-виконавського стилетворення піаніста;

2 — відображає риси композиторського стилю;

3 — відображає риси слухацького стилю;

4 — відображає риси просторово-часового виміру;

5 — відображає «початково-вихідні» риси індивідуального стилю

піаніста;

6 — відображає риси етнічно-національного виконавського стилю піаніста;

7 — відображає риси виконавського стилю епохи;

8 — відображає риси виконавського стилю історичного періоду;

9 — відображає риси надпросторово-часового виміру;

10 — відображає «завершально-похідні» риси прояву сформованого індивідуально-виконавського стилю піаніста.

Таким чином, на рисунку 1.12 еліпсовано відображено залежність впливу рис різнорівневої стильової концентричності (композиторської, етнічно-національної, епохальної, історичної, просторово-часової, надпросторово-часової) на процес індивідуально-виконавського стилетворення піаніста від вроджених його психолого-фізіологічних детермінант. Такими детермінантами виступають:

1) активність піаніста — міра інтенсивності й тривалості поведінкових його актів при подоланні перешкод;

2) реактивність піаніста — інтенсивність емоційної його реакції на зовнішні/внутрішні подразники;

3) сенситивність піаніста — сила впливу подразника, яка необхідна й достатня для досягнення певної реакції на нього;

4) лабільність піаніста — швидкість виникнення й перебігу процесів збудження і гальмування;

5) темп реакцій піаніста — швидкість перебігу його психічних процесів;

6) пластичність піаніста — гнучкість його нервової системи та легкість її пристосування до нових умов музично-виконавської діяльності;

7) ригідність піаніста — антипод його пластичності, який пов'язаний з проявами інертності й дезадаптивності при зміні умов музично-виконавської діяльності;

8) екстраверсійність піаніста — його направленість на світ реально

існуючих об'єктів та цінностей з одночасним тяжінням до розширення комунікативного кола;

9) інтроверсійність піаніста — його спрямованість на суб'єктивні переживання, схильність до самоаналізу і, як наслідок, зниження рівня комунікабельності;

10) емоційна збудливість піаніста — чутливість його нервової системи до дії зовнішніх/внутрішніх подразників музично-виконавської діяльності.

### Висновки до першого розділу

Розгляд індивідуального виконавського стилю піаніста як мистецтвознавчого феномену у сучасному науковому дискурсі з вивченням детермінант впливу на процеси його формування та прояву надає змогу зробити висновки.

1. Незалежно від наявності різних методологічних підходів до вивчення індивідуального виконавського стилю піаніста («особливого», «оригінального», «стильової ієрархічності», «стильової концентричності» тощо), зміст означеного поняття відображає сформовану неповторну манеру творчої діяльності митця, яка проявляється у виражальних та технічних засобах інтерпретації музичного твору, а також в його артистизмі (культурі перевтілення в художній образ музичного твору і відтворенні мімічних та сценічних рухів зі збереженням внутрішньої свободи і власної гідності).

2. Сучасна інтерпретація змісту поняття «*authentikos*» надає змогу розглядати автентичність індивідуального виконавського стилю піаніста з позицій його оригінальності.

3. Будь-яка узагальнена структура індивідуального виконавського стилю піаніста є уніфікованою і відображає не оригінальну манеру його творчої діяльності, а загальну на основі художньо-творчих, емоційно-інтелектуальних, технічно-виконавських та комунікаційно-артистичних рис митця.

4. Спроекувати структуру індивідуального виконавського стилю піаніста неможливо, оскільки вона має різнитись кількісними та якісними мікропоказниками, тобто можна спроекувати тільки її макроструктуру.

5. Індивідуальний виконавський стиль піаніста уможливорює реалізацію його адекватно-творчого «власного Я» в мереживі досконалих норм й естетичних виконавських цінностей інших піаністів.

6. Ідентичність індивідуального виконавського стилю піаніста необхідно розглядати з позицій як ідентифікації, так і диференціації ознак його манери творчої діяльності.

7. Відповідно до теорії «ідентичності» Е. Еріксона (*E. Erikson*), індивідуальний виконавський стиль піаніста має визначатись:

- наявністю системи його самобутніх/виняткових рис, яка уможливорює прояв як вроджених, так і набутих властивостей піаніста у процесі інтерпретації музичних творів зі збереженням їх автентичності;

- незмінністю відтворення фундаментальних рис його індивідуального виконавського стилю за будь-яких умов та зовнішніх впливів, спрямованих на їх «ідентифікацію» («інфляцію», «розчинення в загальному») та «регресивне відновлення» («капітуляцію» свідомої установки на відстоювання індивідуалізації);

- наявністю високого рівня наповненості, диференційованості та багатовекторності його творчо-виконавських рис;

- унікальністю його творчо-виконавських рис та їх здатністю до взаємодоповнення ознаками рис виконавських стилів інших піаністів.

8. Композиторський нотний текст музичного твору, як кінцевий «продукт» його творчості для піаніста виступає тільки «відправним» пунктом пошуку та прояву рис індивідуального виконавського стилю, адже абсолютно тотожна інтерпретація одного й того ж нотного тексту музичного твору різними виконавцями неможлива.

9. Незалежно від того, що класифікація індивідуальних виконавських стилів піаністів ускладнюється відсутністю чітко обґрунтованої методології

їх визначення, традиційно всіх піаністів все ж класифікують на «чисті» типи (інтелектуальний, віртуозний, емоційний, раціональний) та змішані їх форми, наприклад: інтелектуально-віртуозний; інтелектуально-емоційний, віртуозно-емоційний, віртуозно-раціональний, інтелектуально-віртуозно-емоційний тощо.

10. Індивідуальний виконавський стиль піаніста залежить не тільки від набутих естетичних уподобань, світогляду та світовідчуття, а й від вроджених психофізіологічних властивостей його темпераменту, які не видозмінюються за бажанням митця, але стихійно піддаються корекції у процесі життєвого циклу особистості.

11. Психофізіологічними детермінантами впливу на формування і прояв індивідуального виконавського стилю піаніста виступають:

- міра активності його організму при подоланні перешкод (активність);
- інтенсивність його емоційної реакції на подразники (реактивність);
- сприйняття ним мінімальної сили подразника (сенситивність);
- швидкість процесів його збудження і гальмування (лабільність);
- швидкість перебігу його когнітивних процесів (реакційність);
- гнучкість його нервової системи (пластичність);
- його інертність й дезадаптивність у мінливих умовах діяльності (ригідність);
- його спрямованість до прагнення розширювати комунікативне коло (екстраверсійність);
- його спрямованість на суб'єктивні переживання та зниження рівня комунікабельності (інтроверсійність);
- емоційна чутливість його нервової системи до дії подразників (емоційна збудливість).

Звичайно, викладена у першому розділі інформація не в повному обсязі розкриває усі аспекти поставленої проблеми, адже поза її межами залишився розгляд проблемних питань щодо формування та прояву індивідуального виконавського стилю піаніста будь-якого типу темпераменту, які потребують

не генетичного, а генезисного методологічного підходу до їх вивчення.

Зміст основних положень означеного (першого) розділу дисертаційної роботи висвітлено у публікаціях автора.

1. Ма, Лінь (2021). Синергійність впливу конструктів емоційного інтелекту піаніста на його індивідуальний виконавський стиль. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2 (51), 91–105.

2. Ма, Лінь (2022). Індивідуальний виконавський стиль піаніста в контексті теорії «ідентичності» Е. Еріксона. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4 (56–57), 140–153.

3. Ма, Лінь (2023). Психолого-фізіологічні детермінанти формування та прояву індивідуального виконавського стилю піаніста. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2 (59), 99–115.



## РОЗДІЛ 2

### ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ СЦЕНІЧНИХ ОБРАЗІВ ПІАΝІСТА У ПРОЦЕСІ ІНДИВІДУАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЕТВОРЕННЯ

#### 2.1. Сценічні образи піаніста та їх структура

«Взаємоперетин» індивідуального виконавського стилю піаніста з явищами почуттєво-емоційної сфери слухачів/глядачів надає змогу розглянути його феноменологію в контексті поняття «образ», сукупність атрибутів якого визначає неповторність означеного феномену, тобто оригінальність.

Будь-який індивідуальний виконавський стиль піаніста як цілісний образ у свідомості слухачів/глядачів наділений рядом визначальних рис (унікальністю, стійкістю в часі, здатністю до відображення провідних виражальних характеристик інтерпретації музичних творів тощо), через які сприймається його ідентичність. Додатковим доказом доречності розгляду індивідуального виконавського стилю піаніста через призму образності постає віднесення очікувань слухачів/глядачів до категорії психічних образів. Саме завдяки таким емоційно-сфокусованим очікуванням у них розкривається сутність ідентичності означеного феномену. Сприйняття будь-якого індивідуального виконавського стилю піаніста можливе не лише за умови «наявності» цілісності його образу, а й навіть тоді, коли відсутні чи недостатньо презентовані деякі елементи цього образу, тобто: уможливлується розуміння цілого завдяки сприйманню тільки його домінуючих частин. Ефективність перцепції інформації про індивідуальний виконавський стиль піаніста додатково забезпечується вибірковістю, аперцептивністю (залежністю сприйняття змісту інформації від установок слухачів/глядачів) та константністю (здатністю до ідентифікації вже відомих рис виконавських стилів інтерпретаторів незалежно від ракурсу їх сприймання).

За переконаннями Т. Орлової (2002), категорія образу є ієрархічно

найвищою для будь-якого виду мистецтва, адже квінтесенцією його існування постає саме образний вплив та пов'язані з ним перцептивні процеси. Таким чином, дослідження сутності поняття «сценічний образ піаніста» та його структури видається доцільним розпочати з уточнення феноменології поняття «музичний образ». З цього приводу А. Готсдінер (1993) зазначає, що психологічною основою музичного образу завжди постає комплекс почуттів і переживань, які стосуються певного музичного твору.

О. Безбородько (2023), Р. Варнава (2017), О. Катрич (2000а, 2000б), В. Москаленко (2018) та цілий ряд інших дослідників мають тотожну позицію відносно того, що досягнення концептуальної сутності музичного образу вимагає обов'язкового звернення до інтонаційної природи музичного мистецтва, адже саме в інтонаційності гармонійно поєднуються змістовний, багатовекторність і процесуальність музично-виконавської діяльності.

У статті «Музичний образ як складова фортепіанного виконавства» О. Умрихіна трактує досліджуваний феномен як «... узагальнене відтворення засобами музичного мистецтва явищ дійсності та духовного світу людини» (2019, с. 135), яке складає «... зміст музичного твору і мають художньо-інтонаційну природу» (2019, с. 135). Постаючи результатом втілення естетичної оцінки дійсності у свідомості як композитора, так і виконавця, музичний образ знаходить свій закономірний вияв у інтонаціях (осмислених звучаннях). Ідея про доцільність дослідження музичного образу через призму інтонаційності простежується у працях С. Шипа (1998, 2001а, 2001б), який визнає інтонацію репрезентатором не лише емоційного стану виконавця, але й навіть властивостей явищ та/або процесів оточуючої дійсності. Аксиоматичною є думка музикознавця про те, що саме «... інтонація в музиці є найважливішим, основним засобом художнього відображення дійсності» (Шип, 1998, с. 72), адже вона має властивість узагальнювати і презентувати слухачеві художній, культурний та соціальний досвід особистості виконавця. Звукова інтонація як елемент музичного мислення характеризується відносно необмеженими виражальними можливостями і полісемантичністю,

конкретизуючись і максимізуючи свою унікальність під впливом контексту — образно-емоційного і жанрово-стильового. Інтонаційна реалізація художнього смислу також детермінується домінуючими нормами певної культурної епохи, що позначається на виборі й комбінаториці вже існуючих «творчих конструктів» при створенні/відтворенні музичного твору та/або віднайденні нових таких «конструктів».

У музичному-виконавській діяльності семантично і стилістично близькими є поняття «інтонація» та «інтонування». Під останнім С. Шип (1998, 2001а, 2001б), пропонує розуміти «осмислено виразну» реалізацію музичних образів, спрямованих на сприймання слухачами/глядачами, які прямо корелюють з розумінням інтонаційного смислу музичного твору й емпатійністю його виконавця. У свою чергу, інтонація трактується як носій художнього смислу музичного твору, результат процесу виконавської інтерпретації — звукової об'єктивації певного музичного образу. Культура активного фортепіанно-виконавського інтонування ґрунтується є показником розвиненості музичного мислення піаніста, вимагаючи синергійної взаємодії його уяви, фантазії, виконавських умінь і навичок та ряду інших елементів процесу художнього відтворення музичного образу. Принагідним видається запропонований О. Катрич (2000а, 2000б) паралелізм між музичною і мовною інтонаціями, які ідентифікуються слухачами за характерними змістово-формотворчими особливостями. Більше того, в ході роботи над музичними твором виконавцем опановуються уміння активної диференціації типових інтонацій певних композиторів — перш за все, ним помічаються смислові аспекти, які релевантні власним домінуючим ціннісним орієнтирам, що стає в нагоді при розкритті головної художньої ідеї музичного твору принагідними для цього виконавськими засобами. При намаганні відтворити інтонації композитора шляхом звукової об'єктивації та «відновлення» музично-виражального потенціалу інтонації композитора відбувається переінтонування.

«Музичний образ» у широкому розумінні доцільно ототожнювати з

мисленневою діяльністю, внаслідок якої духовно-світоглядні візії людини набувають смислу, об'єктивуючись в сенсорно-наочній або знаковій формі. Саме через активізацію емпатійності стає можливим занурення в образно-емоційний зміст музичного твору. В. Медушевський(1998) з цього приводу апелює до механізму розуміння інтонаційної ідеї шляхом занурення в інтонаційну суб'єктивність музичного твору, яка надає змогу виконавцю проникнути у внутрішній «фабульний світ» цього твору.

Музичний твір постає одночасно і формою віддзеркалення оточуючої дійсності, і дієвим засобом її осягнення. Саме цим породжується поліваріантність виконавських інтерпретацій, яка унеможливорює втілення всіх без виключення інтерпретаційних прийомів (виражально-сміслових складників), вимагаючи вибору найрелевантніших із них — здатних максимально задовольнити потребу виконавця у донесенні власного бачення змісту музичного твору до слухача, досягаючи духовного резонансу з ним і закономірно отримуючи зворотним емоційний відклик.

В аспекті вибіркості інтерпретаційних прийомів особливої актуальності набуває суб'єктивний характер їх пріоритизації, який В. Медушевським (1998) слушно проаналізовано з позиції адекватності-неадекватності відтворення інформації, закладеної композитором в тексті музичного твору. Так, декодування тексту означеного твору передбачає алгоритмічну взаємодію процесів ідентифікації смислових конструктів, їх диференціації і лише потім — виконавської інтерпретації. Таким чином актуалізується питання розмежування смислових конструктів на константні (на незмінності яких ґрунтується основне смислове навантаження твору) та змінні (динамічність яких надає творові розвиткоорієнтованість). Узагальнюючи вищевикладене, автор дійшов висновку про доцільність виділення в нотному тексті будь-якого музичного твору об'єктивно-композиційного та суб'єктивно-інтерпретаційного його компонентів.

Отже, творчий характер виконавсько-інтерпретаційної діяльності зумовлює можливість багатofакторно детермінувати віднесення смислових

конструктів музичного твору до першого (об'єктивно-композиційного) чи до другого (суб'єктивно-інтерпретаційного) компонентів з урахуванням як виконавського досвіду піаніста, так і культурного, історичного чи соціального контексту тощо. Таким чином, ефективна інтерпретаційна діяльність вимагає високого рівня розвиненості інтелекту виконавця, адже мисленнєві операції щодо інтерпретації інтонаційного смислу музичного твору передбачають активну участь триєдиної системи теоретичних знань, практичних умінь і навичок, а також обізнаність фахівця щонайменше в теорії та історії музики. Окрім того, за переконаннями О. Умрихіної, «усвідомлення визначальної ролі інтонації в інтерпретаційних процесах актуалізує проблему виховання слухової активності піаніста» (2019, с. 138). Дійсно, саме музичний слух піаніста (гармонійний, мелодичний, тембрально-динамічний) є тим сенсорним елементом, діяльністю якого забезпечується сприймання динаміки, ритміки, тембру, звуковисотності та інших аспектів музичної інтонації. Фортепіано, будучи багатоголосним музичним інструментом, уможливорює і формування у виконавця поліфонічного слуху (Умрихіна, 2019).

Поділяючи позицію О. Умрихіної щодо змістовної багатогранності музичного образу, китайський дослідник оперного мистецтва Пан Хао зазначає, що це, у свою чергу, «... вимагає від виконавця чіткого уявлення ... виразного потенціалу кожного зі структурних компонентів...» (2023, с. 106) означеного образу, адже тільки «... поєднуючись в органічній єдності ці компоненти утворюють художньо-сміслову цілісність композиторського задуму та формують так званий “сценічний малюнок” образу...» (2023, с. 106). Вищевикладена теза прямо корелює з домінуючою в сучасному музикознавстві думкою про художньо-естетичну цілісність як результат «... створення успішного особистісно-сміслового резонансу з образним полем твору та слуховою свідомістю реципієнтів» (У Юйян, 2023, с. 173).

Окремим аспектом дослідження феноменології музичного образу в мистецтвознавстві постає його смислова взаємопов'язаність із вибором

відповідних виконавських прийомів (способу та характеру виконавських рухів), про що свідчить активне використання в науковій літературі термінів «мова рухів музиканта-виконавця», «мова рук піаніста-виконавця» тощо. Таким чином, арсенал інтонаційно-виражальної техніки піаніста-виконавця планомірно збагачується інтерпретацією художньо-образного змісту музичних творів.

Отже, рухові компоненти у складі музичного образу піаніста можуть набувати більшої або меншої важливості — залежно від характеру цього образу. Вони навіть можуть трансформуватись в інші образи, оскільки за своєю сутністю сприяють виникненню естетично-артистичних рухів під час сприйняття його художнього задуму.

Складність ідентифікації та, особливо, фіксації музичного образу як форми представлення музичного звучання у свідомості виконавця полягає у відсутності техніко-апаратних комплексів і методик, здатних доказово ідентифікувати наявність психофізіологічних проявів «внутрішнього звучання» (Готсдінер, 1993). Разом з тим, певні моторні та емоційні компоненти музичного образу все ж можна зафіксувати шляхом використання міографа (для графічного зображення скоротливої діяльності ізольованих м'язів), електроенцефалографа (для графічної реєстрації біопотенціалів головного мозку виконавця) та навіть гальванометра (для фіксації біоелектричної активності кори його головного мозку), тобто, з позицій психофізіології існування музичного образу не викликає сумнівів.

В ході дослідження феноменології музичного образу піаніста як похідного елемента відносно його сценічного образу неабиякої уваги заслуговує висловлена Г. Нейгаузом думка щодо неможливості високохудожнього виконання музичного твору поза врахуванням його архітектоніки — єдності, що передбачає інтегральну взаємопов'язаність, взаємозалежність і взаємозумовленість усіх (або принаймні основних) елементів музичного твору, що підтверджується і дослідженням В. Медушевського (1998). Схожу позицію знаходимо у знакових для

музикознавства працях, де музичний твір розглядається як система у стані неперервного розвитку, форма якої одночасно є і процесом, і результатом (архітектонічним цілим). Дослідження проблем музичної архітектоники не випадково має особливу актуальність, оскільки «торкається» просторових компонентів музичного сприймання. У свою чергу, надання оцінки архітектонічним співвідношенням у структурі музичного твору ґрунтується на трансформації часових уявлень у просторові, що прямо корелює з важливим для музичної психології питанням симультанного образу (образу, який існує в одночасності) (Бочкар'юв, 1997; Цагареллі, 1989; Юник, 2009 та інші).

Отже, музичний образ — це узагальнена звукова форма музичного твору в уяві піаніста на основі його нотного тексту з індивідуальною емоційною реакцією на звукову палітру. Музичні образи піаніста розмежовуються на типи, серед яких основними є ліричні, епічні, драматичні, радісні, комічні, жартівливі, героїчні тощо.

Відображаючи «світ музичних інтонацій» з урахуванням їх індивідуальних переживань, музичний образ піаніста все ж характеризується відсутністю конкретної асоціативної предметності. Основою уявного музичного образу піаніста завжди є інтонаційна палітра музичного твору. «Вона передбачає опору на принцип асоціативного поєднання значень, чим визначається, з одного боку, позাপонятійність узагальнення, а з іншого — емоційний характер конкретизації в музиці художнього образу» (Нагай, 2017, с. 94).

На думку Ю. Цагареллі (1989), виконавський процес є гармонійним поєднанням інтелектуального й емоційного осягнення закладеної в музичному творі ідеї та створення на її базі самостійного художнього образу. Саме в означеному феномені (художньому образі) ми вбачаємо риси елемента, похідного від музичного образу. При цьому, за переконаннями В. Салія, «художній образ в музиці, напевно, є одним із найбільш складних понять для визначення, оскільки він позбавлений предметності, будь-якої

наочної конкретності, втілюючи переважно емоційну інформацію та виражаючи естетичні переживання, настрої і почуття» (2013, с. 129).

Художній образ є синтетичним поєднанням як відносно «автономних» (узагальненість, цілісність, конкретність тощо), так і «полярних» особливостей — об'єктивного і суб'єктивного, умовного і подібного, емоційного і раціонального (Орлова, 2002). Оскільки поняття «художній образ» є загальною категорією і відноситься до всіх видів мистецтва (на основі їх сенсорно-перцептивної природи), видається доцільною конкретизація сутності означеного поняття саме відносно музичного мистецтва. Так, Б. Нагай під художнім образом музичного твору розуміє «... інтегроване відображення авторського задуму крізь призму індивідуальності виконавця, його суб'єктивного бачення і відчуття дійсності, для втілення якого використовується ціла система засобів художньої виразності (ритм, форма, інтонація, звукоутворення, мелодична лінія, фактура, динаміка та ін.)» (2017, с. 94). Означений феномен має характер полісуб'єктивності, об'єднуючи одразу всіх «учасників» музично-виконавської діяльності (прямих і опосередкованих) — автора музичного твору, його виконавця та слухачку аудиторію. Саме тому мінливий за своєю сутністю художній образ музичного твору є контекстуально обумовленим і може коригуватись чи навіть кардинально видозмінюватись за умови появи навіть найменших змін у взаємодії тріади «композитор — виконавець — слухач». З цього приводу Д. Юник (2009) зазначає, що художній образ музиканта-виконавця є своєрідним концентратом не тільки його думки, а й духовної енергії, оскільки він кожного разу змінюється, «відкривається» в новій/неповторній формі і таким чином постійно підвищує зацікавленість ним як самого інтерпретатора, так і слухачів/глядачів.

Суб'єктивний характер художнього образу надає можливість вивчати його з позицій образно-конкретних уявлень (асоціацій), які виникають у процесі сприймання музичного твору, та, особливо, музично-просторових відчуттів. Важливою функцією останніх є забезпечення цілісності й,



водночас, диференційованості музичного сприймання, що уможливорює ідентифікацію мелодії, деталей фактури, музичної форми і співвідношень вищеозначених елементів. Окрім того, цілісність сприймання художнього образу також прямо корелює з ієрархічністю структури різних рівнів форми музичного твору. Іншою функцією музично-просторових відчуттів є поєднання сфери музики зі сферою життєвого досвіду особистості виконавця на онові його просторово-часової упорядкованості. Система інтегрованих у музично-виконавську діяльність просторово-часових закономірностей має вплив на:

- становлення, розвиток, удосконалення та закріплення музичних сенсорно-перцептивних навичок інструменталіста;
- тенденції формування семантики його музичної мови;
- специфіці інтерпретації музичних творів різних форм та жанрів (Цагареллі, 1989; Zharkova, Ivannikov, Filatova, Zharkov & Antonova, 2022).

Музичний твір всебічно підпорядковується історично усталеним законам конструювання та розвитку, зміст яких гармонізує ряд співвідношень — структурних, мелодичних, гармонічних, тембрових, ритмічних тощо, — які матеріалізуються у внутрішній слуховій уяві виконавця. Саме вона являє собою психічний інструмент відображення у звуках дійсності шляхом художнього узагальнення внутрішньої сутності об'єктів перцепції (Заря, 2017).

Слід наголосити, що внутрішня слухова уява є не альтернативою дійсності, а саме засобом її творчого осягнення. З цього приводу О. Козій та Л. Тарасюк зазначають: «Всупереч типовій помилці, уява людини ніколи не відривається від реальної дійсності. Навпаки, вона є однією із специфічних форм відображення цієї дійсності, причому вирішальну роль відіграють тут продуктивно-творчі елементи мислення» (2022, с. 145). Окрім того, китайський дослідник оперного мистецтва Ван Те (2008) зазначає, що неабияку роль у функціонуванні внутрішньої слухової уяви відіграє національно-стильовий параметр художнього образу як фактор музично-

сміслової цілісності

Ефективне функціонування слухової уяви неможливе без активізації образного мислення піаніста, яке уможлиблює презентацію уявного художнього образу музичного твору слухацькій аудиторії з метою стимулювання взаємодії на основі проявів емпатії. У свою чергу, беззмістовність художніх образів як ознака відсутності у них індивідуально-особистісного та культурно-духовного змісту є прямим антиподом самобутності художньої інтерпретації музичного твору і, як результат, низького рівня виконавської майстерності піаніста (Літовченко, 2021). Невипадково один із найпріоритетніших постулатів музичної педагогіки сформульований наступним чином: «... врахування емоційно-естетичних чинників досягнення музичного мистецтва й опора на них в навчально-виховному процесі є необхідною умовою впливу на формування особистості виконавця, суттєвою формою збагачення художньо-інтерпретаційних умінь музиканта» (Качур, 2017, с. 62).

Загалом важливість сценічного образу для музичного мистецтва важко переоцінити, оскільки він виконує ряд універсальних і, водночас, унікальних функцій, зокрема:

- комунікативну, забезпечуючи ефективну взаємодію слухацької аудиторії з музичним твором;
- аксіологічну, закладаючи основу ціннісно-оцінної діяльності як виконавця, так і слухачів;
- евристичну, активізуючи творчо-пошукову активність всіх суб'єктів музично-виконавської діяльності;
- перцептивну, уможливаючи розвиток емпатійності особистості;
- гносеологічну, посилюючи пізнавальні процеси як піаніста в процесі інтерпретації музичного твору, так і слухацької аудиторії в ході сприймання означеної інтерпретаційної моделі (Салій, 2013, с. 132).

Основною метою виконавської діяльності піаніста, безсумнівно, є успішне відтворення музичного матеріалу в сценічних умовах, що

закономірно робить сценічний образ найпріоритетнішим в системі професійної діяльності фахівця. На думку О. Наконечної (2006), сценічний образ має обов'язково розглядатись з урахуванням його системного характеру, адже означеному феномену властиві п'ять основних характеристик будь-якої системи.

По-перше, не викликає сумніву можливість ідентифікації в межах сценічного образу цілісності взаємопов'язаних елементів, які підлягають класифікації відповідно до обраних критеріїв. По-друге, сценічний образ, як і будь-яка інша існуюча система, формує унікальну єдність із оточуючим середовищем. Двовекторність взаємодії сценічного образу і середовища дозволяє йому виступати одночасно і частиною цього середовища, і залежним від нього елементом. Ще одним вагомим аргументом на користь визнання сценічного образу системним феноменом є його підпорядкованість системам вищого порядку (тобто ієрархічна обумовленість). За переконаннями дослідниці, ієрархічний ланцюжок, розпочатий зі сценічного образу, закономірно продовжується сценічною дією, потім спектаклем, театральною діяльністю і мистецтвом загалом.

Отже, екстраполюючи вищевикладену інформацію в сферу музичного виконавства, О. Наконечна пропонує побудувати наступний ієрархічний алгоритм: «сценічний образ → сценічна музично-виконавська дія → музичний виступ → музичне виконавство загалом → мистецтво загалом тощо» (2006).

Четвертим доказом системності сценічного образу виступає його можливість до диверсифікації (поділу) на одиниці ієрархічно та/або структурно нижчого порядку. Насамкінець, доцільність розгляду сценічного образу саме в контексті його системності обумовлена його повною відповідністю п'ятій вимозі до такого роду утворень — спроможності розвиватись в результаті взаємодії з іншими системами (як нижчого, так і вищого порядку). Під час кожного виконання піаністом музичного твору сценічний образ зазнає змін, факторами яких можуть виступати як

суб'єктивні особистісні зміни у виконавця (фактори нижчого порядку), так і кардинальна зміна сценічного приміщення чи слухацької аудиторії, зміна контексту виконання музичного твору (фактори вищого порядку) тощо.

Ще одним доказом правомірності наділення сценічного образу характером системності виступає позиція А. Уймова, згідно якої «... будь-який об'єкт є системою, якщо в цьому об'єкті реалізується якесь відношення, що володіє певною властивістю (і навпаки, якщо в ньому реалізуються якісь властивості, що перебувають в заданому відношенні)» (1978, с. 121). Вищеописана універсальність повною мірою притаманна сценічному образу, оскільки:

- означеному феномену в якості системи властива принципово нова якість — образність (атрибутивний концепт);
- елементи сценічного образу об'єднані реляційною структурою (цілісно об'єднані);
- субстративність сценічного образу проявляється у можливості розгляду його елементів у структурній єдності.

Отже, вся вищевикладена вищевикладена інформація уможливорює подальший аналіз феноменології сценічного образу в контексті загальної теорії систем. Відповідно до цієї теорії, всі існуючі системи за критерієм їх прояву в просторі й часі диференціюються на два великих класи — ідеальні та матеріальні. Уточнення класу, до якого відноситься сценічний образ, вимагає поглибленого розгляду властивостей досліджуваного феномену як елементів ідеального та/або матеріального. Прояв уявного буття у сценічному образі могло б слугувати підставою для автоматичного віднесення його до класу ідеального, однак таке ідеальне буття опредметнюється вже у зовнішній, реальній формі сценічного образу — в ході виконання музичного твору піаністом. Таким чином, простежується квазіпросторова природа сценічного образу, коли завдяки процесам мислення первинно ідеальні компоненти сценічного образу можуть набувати матеріальної форми. Окрім просторового аспекту, потребує окремого

розгляду і часовий аспект прояву сценічного образу. Існуючи «тут і зараз» (тобто будучи матеріалізованим), він все ж виявляє ознаки ідеальної конструкції, непідвладної константній фіксації в часі. Таким чином, поєднуючи в собі ознаки одразу двох класів (ідеального та матеріального), сценічний образ належить до надскладного (проміжного) типу структур, в яких одночасно виявляються риси концептуальних, знакових, матеріальних та ідеальних підсистем.

На нашу думку, подальше дослідження сценічного образу піаніста вимагає уточнення його мікро- та макроструктури з урахуванням комплексної взаємообумовленості й взаємопов'язаності усіх мікро- і макроелементів. Сценічний образ має інтегральний характер, його семантико-матеріальний аспект тотожний семантико-духовному аспекту, адже досліджуваний феномен не може існувати поза процесами виконавської діяльності піаніста й перцептивної діяльності його слухачів. З цього приводу О. Наконечна (2006) наголошує на доречності вивчення сценічного образу вже як інформаційної системи, що уможливорює розгляд алгоритмічно пов'язаних процесів створення, передачі, обробки й зберігання закладеної в цей образ інформації. При цьому важливо аналізувати вищезначені процеси не сингулярно, а саме в нерозривній єдності, що пояснюється системністю їх протікання.

«Сценічна інформація» відзначається цілим рядом особливостей відносно «пересічної» інформації. Перш за все, вона покликана транслювати реципієнтам (слухачам) смисли й цінності, тобто раціональний зміст у ній певною мірою домінує над емоційним. Разом з тим, вищезначена аксіологічність не заперечує, а навпаки — посилює взаємопов'язаність емоційного і раціонального рівнів, створюючи таким чином підґрунтя для синергійного поєднання почуттів і думок. З огляду на обов'язкову приналежність до виконавця як генератора «сценічної інформації» вона передає одночасно і суб'єктивне ставлення піаніста до сценічного образу, і риси його особистості. По-третє, алогічним є визнання «сценічної

інформації» менш суспільно значущої відносно інших видів інформації (ідеологічної, наукової, документальної тощо). Доказом останньої тези про існування нагальної суспільної потреби в продукуванні й перцепції художньої інформації (якою за сутністю є «сценічна інформація») виступає історична затребуваність художньої діяльності (Наконечна, 2006).

Обґрунтований А. Уйомовим (1978) атрибутивний концепт сценічного образу як системного феномену простежується в появі у нього принципово нової якості — образності — внаслідок органічного поєднання одразу чотирьох видів діяльності піаніста відносно сценічного образу: аксіологічної, гносеологічної, комунікативної та перетворювальної. Аксіологічна діяльність виконавця ґрунтується на його здатності пріоритизувати певні елементи музичного образу, гносеологічна — на спроможності фахівця отримувати й використовувати знання про ці елементи, комунікативна — на двовекторному процесі взаємодії піаніста зі слухацькою/глядацькою аудиторією, а перетворювальна — на поєднанні у вищезгаданому процесі типового й індивідуального. З цього приводу слушною видається позиція А. Готсдінера (1993), який, визнаючи сценічний образ вершиною професійної діяльності музиканта як концертного виконавця, наголошував на неможливості його (сценічного образу) створення без сценічного перевтілення.

На відміну від стандартного процесу сприймання інформації, який характеризується відносною сталістю інформаційних конструктів, результати створення, втілення і перцепції сценічного образу різняться між собою. На думку О. Наконечної (2006), пояснення означеної суперечності слід шукати в диференціації сценічного в почуттєвого образів. Під останнім дослідниця пропонує розуміти «... ніби позаестетичну засаду сценічного образу, проте він не містить узагальнень, притаманних для художнього, зокрема сценічного, образу» (2008, с. 6). Таким чином, попри наявність певної аналогії у специфіці виникнення двох означених видів образів як елементів системи «дійсність — мистецтво», сценічний образ характеризується

наявністю відмінностей між реальним об'єктом чи ідеєю та його образним втіленням.

Неоднорідність сценічного образу з позицій його можливості вміщувати відносно самостійні інформаційні конструкти, які в єдності набувають нової семантики, закономірно викликає ускладнення в ході сприймання представниками слухацької/глядацької аудиторії. З метою подолання або принаймні мінімізації такого ускладнення психіка реципієнтів тяжіє до пріоритизації певних органів чуттів з метою досягнення вибірковості у перцепції (з огляду на специфіку музично-виконавської діяльності спостерігається логічне домінування зорового та слухового рецепторів). Конфігурації активності органів чуттів залежать як від індивідуальних особливостей психіки реципієнтів, так і від контексту сприймання інформації та її специфіки. Саме тому габітарний імідж піаніста повинен бути не лише автентичним, а й релевантним сценічному образу, який виконавець прагне викликати у слуховій уяві аудиторії. Також в ході інтерпретації слухачами сценічного образу піаніста чільне місце займає рівень їх поінформованості про музичний твір: якщо наявної у слухачів/глядачів інформації недостатньо, то процес свідомої обробки новосприйнятого сценічного образу значно ускладнюється. Вищевикладені закономірності стосуються виключно реципієнтів, оскільки їх перцептивний процес відносно сценічного образу розпочинається за умови наявності останнього. У свою чергу, для піаніста, який створює цей образ, алгоритмічність описаного процесу має інверсійну (обернену) форму. О. Наконечна влучно описала це наступним чином: «... структурну цілісність, відбиту ним неусвідомлено, вивести на рівень свідомості, щоб мати змогу розкласти на структурні елементи, і, втіливши кожен з них, синтезувати сценічний образ» (2006, с. 6).

Відображена на рисунку 2.1 (див. рис. 2.1) чотирьохблокова функціональна структура сценічного образу з позицій його сприймання передбачає алгоритмічну послідовність трьох основних процесів (які

забезпечують перехід до наступного блоку). Так, у першому блоці створений і реалізований піаністом виконавськими засобами сценічний образ складається із зовнішніх та внутрішніх конструктів, які істотно відрізняють цей образ від будь-яких інших. Перехід до другого блоку уможливорює інтерпретацію реципієнтом характерних особливостей сценічного образу, а до третього блоку — трансформацію цих особливостей шляхом зіставлення зі змістово-формотворчими особливостями власної аксіологічної системи, внаслідок чого попередня сукупність сприйнятих конструктів сценічного образу доповнюється конструктами, актуалізованими у свідомості реципієнта. Таким чином, у четвертому блоці розглянутого алгоритму новосприйнятий сценічний образ вже має відносно сталі зміст і форму.

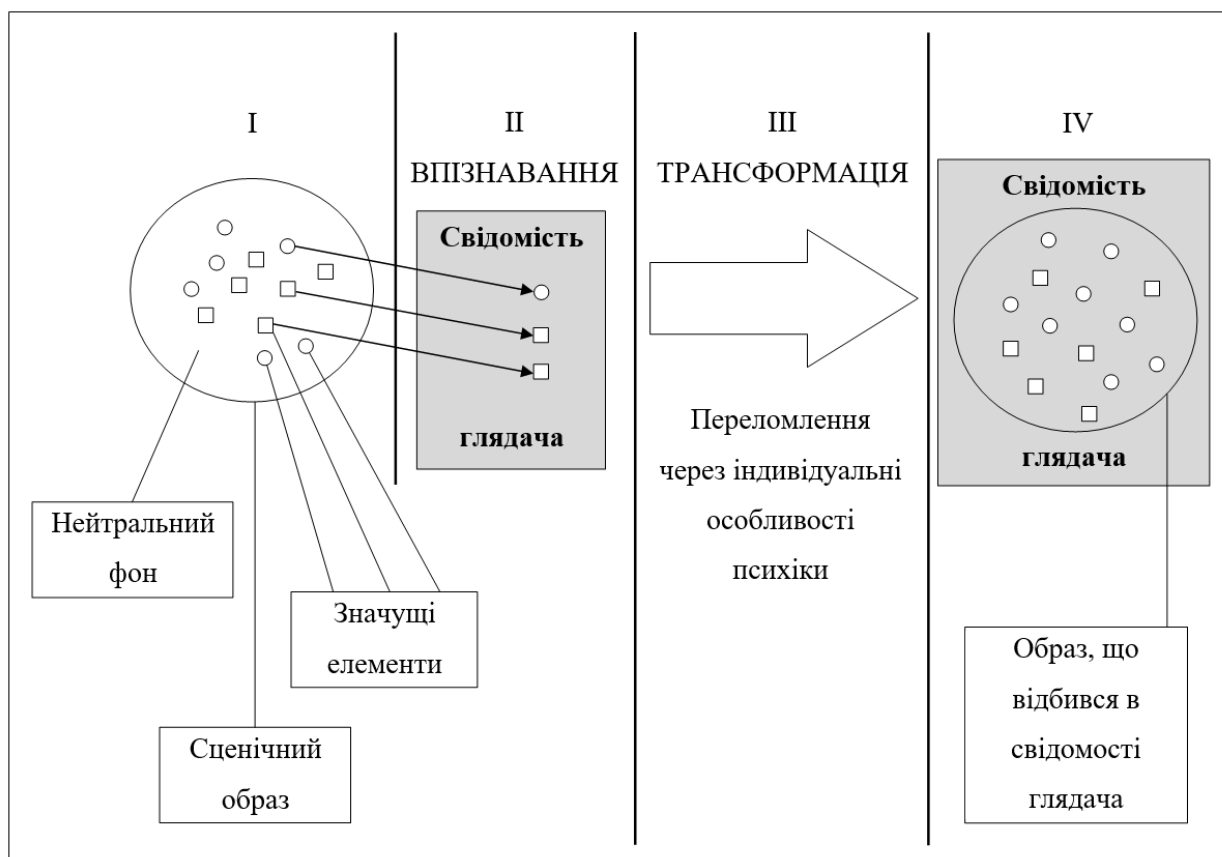


Рис. 2.1. Функціональна структура сценічного образу піаніста з точки зору сприйняття за О. Наконечною (2008, с. 7).

На відміну від перцептивно орієнтованої функціональної структури сценічного образу піаніста, його структура з позицій створення і втілення



(див. рис. 2.2) вирізняється появою двох нових за сутністю й функціями блоків — третього та п'ятого (блоків трансформації). У першому блоці розміщено сценічний образ, який виник у свідомості піаніста одразу після першого прочитання музичного твору. У цьому ж блоці диференціюються характерні, суб'єктивно обумовлені особливості цього сценічного образу, однак аналіз і класифікація цих особливостей вже забезпечує перехід до другого блоку. Кардинальною відмінністю другого блоку означеної структури від схожого за змістом другого блоку попередньої структури є контроль з боку свідомості за перцептивними процесами піаніста і неусвідомленість аналогічних процесів у реципієнтів (слухачів). Зміст третього блоку обох функціональних структур є ідентичним, що уможливорює появу сценічного образу піаніста в четвертому блоці (див. рис. 2.2), який вже частково відрізняється від образу в першому блоці. Разом з тим, варіант сценічного образу піаніста із четвертого блоку теж є проміжним, оскільки він підлягає трансформації внаслідок його втілення виконавцем. Таким чином, кінцевий (відтворений піаністом) сценічний образ, відображений у шостому блоці, постає джерелом перцепції для реципієнта — першого блоку функціональної структури сценічного образу з позицій його сприймання. Графічне відображення сценічного образу в шостому блоці (див. рис. 2.2) саме пунктиром позначає варіативність його мікроструктури за умови повторного виконання піаністом музичного твору, однак загальна структура цього образу вже набула відносної сталості.

Процесам як створення і втілення, так і перцепції сценічного образу притаманна активна участь підсвідомості, яка впливає на його емоційну інтерпретацію у двох формах — гносеологічній (пізнавальній) та аксіологічній (ціннісно-оцінній). Отриманий в результаті ймовірнісний характер реакції реципієнта на сценічний образ є «попереднім», однак саме ним значною мірою детермінується процес подальшої побудови відносно усталеного сценічного образу піаністом.

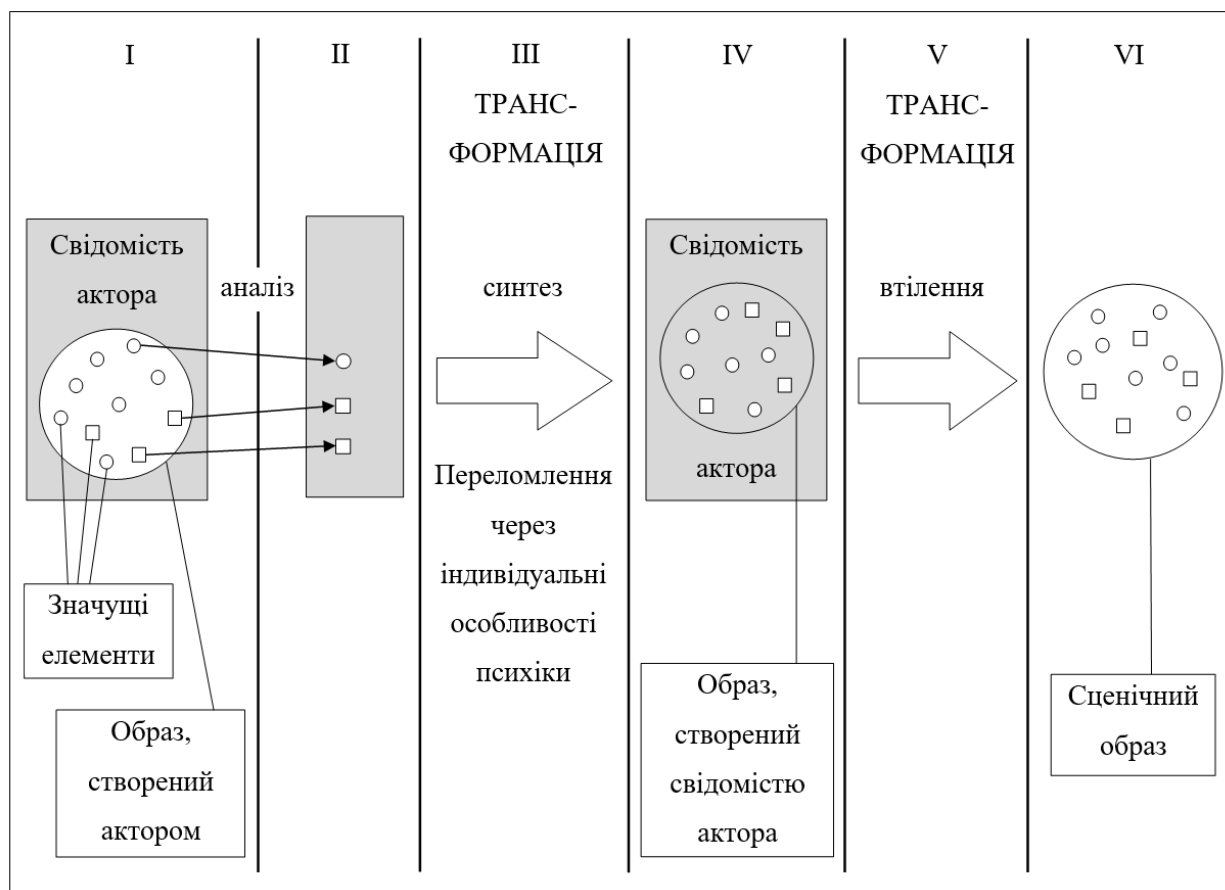


Рис. 2.2. Функціональна структура сценічного образу піаніста з точки зору створення і втілення за О. Наконечною (2008, с. 7).

Отже, узагальнюючи вищевикладену інформацію стосовно розгляду сценічних образів піаніста і їх структури можна зробити такі висновки:

- 1) сценічний образ піаніста — це його вінець як концертного виконавця;
- 2) сценічний образ піаніста — це мисленнєвий продукт його діяльності з урахуванням умов майбутньої/реальної прилюдної форми звітності;
- 3) сценічний образ піаніста є основним елементом його прилюдного виступу як митця;
- 4) структуру цілісного сценічного образу піаніста складають музичні образи музичного твору та художні образи музичного твору;
- 5) музичні образи піаніста відображають не тільки «світ музичних інтонацій» музичного твору, а й інформацію виконавських дій;
- 6) художні образи музичного твору відображають всі складники

музичного образу з художньо-асоціативним й емоційним їх забарвленням.

## **2.2. Уявне проєктування sukcesивних та симультанних сценічних образів піаніста у процесі його індивідуально-виконавського стилетворення**

Виконавська діяльність піаніста спрямована на взаємодію зі слухачами/глядачами з метою донесення до них ціннісно-сміслової та емоційно насиченої інформації. Означена діяльність є творчої та динамічною. Вона відбувається на основі реалізації постійно/непостійно оновлених/неоновених сценічних образів в умовах предметної дійсності.

Концертно-сценічна діяльність піаніста є різновидом його духовної діяльності, у якій соціально-опосередковані суб'єктно-об'єктні відносини перетворюються на особистісно-індивідуальні установки митця, стаючи його внутрішнім надбанням. Однією з ключових особливостей означеної діяльності є відсутність протистояння між нею та особливим об'єктом. Предметом художньої діяльності музиканта-виконавця може стати будь-який об'єкт дійсності та суспільної практики, тоді як суб'єкт такої діяльності (виконавець-піаніст) втілює колективний досвід людства крізь призму власної чуттєво-емоційної практики. На відміну від гносеологічного суб'єкта, музикант-інтерпретатор як суб'єкт художньої діяльності відображає світ упереджено, у вигляді художніх образів, утворених завдяки поєднанню художньої ідеї, художньої оцінки і художньої емоції. Пізнання у мистецтві — це також оцінювання, яке здійснює практичний вплив на слухачів/глядачів. Водночас, поділ на пізнавальні та оцінні моменти в художньому образі майже неможливий (Бочкар'єв, 1997).

Абсолютно усе в мистецтві починається з ідейно-художнього задуму, відчуття образу. Означене відчуття утворюється завдяки вибудованому світогляду музиканта-виконавця, який відповідно до певного укладу життя і за допомогою засобів художньої творчості утворює єдність об'єктивного

(взятого з дійсності) й суб'єктивного (створеного творчою думкою митця) , а також відображає це в художньому образі. Означений формотворчий елемент, за дослідженням А. Горбова, додає до ідейно-художнього задуму піаніста-виконавця «... переконливості, відчутної предметності та емоційної яскравості» (2004, с. 76).

Як зазначає О. Літовченко (2021), художній образ знаходить своє вираження завдяки специфічним засобам музичної виразності та створенню мистецького твору як продукту художньо-образного мислення митця. Цілісна структура такого твору складається з низки формотворчих компонентів — образів, гармонійне поєднання яких продукує цілісний художній образ усього музичного твору з певним емоційним враженням.

За переконаннями Д. Юника (2009), процесом сприйняття музиканта-виконавця керує перцептивна установка слухачів/глядачів, яка є складною системою налаштування рецепторів їх сенсорного регістру, мобілізації уваги та пам'яті. Відповідно до цілей концертно-сценічної діяльності піаніста, означена установка на основі його попереднього досвіду забезпечує побудову художнього образу музичного твору, заповнення відсутніх елементів, виділення найбільш важливих деталей/характеристик/властивостей, а також передбачення подальшого розвитку процесів, які сприймаються. Завдяки існуванню еталонних образів, які зберігаються в пам'яті піаніста-виконавця, свідомість під час сприйняття безлічі різноманітних об'єктів знаходить єдино потрібний варіант, навіть якщо такий об'єкт відноситься до класу варіантних. Таким чином, образ-еталон виконує роль своєрідного фільтра, за допомогою якого відфільтровуються несуттєві ознаки та підсилюються й організуються дані, які є «цікавими для піаніста». На думку науковців (Ю. Цагареллі, 1989; Д. Юника, 2009; Т. Юник, 1996 та інших) образ-еталон також виконує роль «пришвидшення» під час сприйняття музичного матеріалу. Не дивлячись на можливість образу-еталона бути різним для одного й того ж об'єкта та відображати то одні, то інші особливості цього об'єкта, він «демонструє»

саме ті з них, які важливі музиканту-інструменталісту для вирішення конкретної виконавської задачі. Слід зазначити, що образ-еталон залежний від умов, за яких відбувається його проектування.

Аналогічні погляди простежуються в науковій позиції Л. Бочкарьова (1997), який до спеціальних виконавських здібностей піаніста відносить здатність створювати у власній уяві музичні образи-еталони. Означена здатність уможлиблюється завдяки добре розвиненому внутрішньому слухові, достатньому життєвому і музичному досвіду, а також багатій творчій уяві у виконавця-інтерпретатора.

За переконаннями О. Літовченко (2021), художній образ має особливе змістовне значення у сценічних видах мистецтва, оскільки сцена «здатна говорити» власною своєрідною мовою, а її фізичний простір завжди наповнений різноманітними образами, що створюють уявний світ митця. Крім того, у сценічному мистецтві художній образ виступає як «вигаданим», так і «збиральним», типовим, взятим із реального життя компонентом, оскільки саме він найдетальніше та найприродніше відображає дійсність завдяки сценічній дії перед слухачами/глядачами.

Як зазначав А. Горбов, ключовою особливістю художнього образу у сценічних видах мистецтва, яка водночас продукує складність визначення означеного поняття, є наявність цих видів мистецтва у просторово-часовій категорії, завдяки чому відбувається поєднання зорових і слухових вражень у глядачів/слухачів із досягненням єдності й цілісності життєвого процесу. Створення «образів-характерів», «образів-подій», «образів-конфліктів», «образів-обставин», «образів-деталей», які здатні виразити певні естетичні ідеї та почуття, уможлиблюється завдяки інтеграції різноманітних художніх засобів. Під такими образами автор пропонує розуміти «... самостійну частку чи окремо взятий елемент того інтегрованого й суцільного образного явища, що відтворюються в сценічному просторі» (2004, с. 42). Вираження кожного з вищерозглянутих образів можливе за допомогою як вербальних, так і невербальних засобів комунікації, а також завдяки їх синтезу. Оскільки

художні образи мають бути сприйняті слухачами/глядачами поглиблено, масштабно та водночас доступно, особливої важливості набирає створення видовищного зорового ряду, який складає образно-пластичне рішення твору та допомагає підкреслити цілісність художнього образу вистави, що забезпечується системою її окремих художніх фрагментів (Літовченко, 2021).

За А. Горбовим (2004), зовнішньою формою художнього образу є сценічний рух, який акцентує увагу на собі. Звичайно, що не кожен з них стає знаковим, не кожен з них виражає стан «душі» й думки музиканта-виконавця, а лише свідомо вибудований і засвоєний рух як необхідна дія. Як зазначає О. Літовченко (2021), логіка поведінки піаніста на сцені та смислові завдання, поставлені перед ним, складають підтекст концертно-сценічної діяльності митця та виражають думку, закладену у мистецькому творі, через жести, рухи та пози.

Д. Юником (2009) зазначається, що виконавська техніка може підсилювати сценічні рухи музикантів-виконавців, робити їх виразними та образними за умови, якщо:

- сприймається сценічний рух і відтворення виконавських навичок як єдине ціле безперервного процесу;
- кожному сценічному руху властивий «колорит жесту»;
- застосуванням сценічних рухів досягається максимальна точність виконання нотного тексту музичного твору;
- відтворення виконавських навичок відбувається у формі, яка підсилює образність музичного твору тощо.

Отже, науковцями з теорії та методики музичного виконавства доведено, що «розкриття» художнього образу музичного твору піаністом вимагає його перевтілення в цей образ. Означеному процесу, як правило, надається пластичності у будь-якому періоді його перебігу в просторі та часі (Бочкар'єв, 1997; Літовченко, 2021; Юник, 2009 та інші).

Як вже зазначалось у підрозділі 2.1, у поняття «сценічний образ» мистецтвознавці закладають значення цілісного вираження загального образу

вистави всіма суб'єктами та об'єктами творчого процесу. Водночас термін «художній образ» науковці характеризують як форму зображення дійсності, яка знаходить свій прояв у естетично-впливових об'єктах творчості та виступає незмінно вагомим елементом художнього цілого. Під час творчого процесу завдяки злиттю окремих художніх фрагментів у цілісний живий художній образ постановник отримує можливість досягти якомога реалістично-емоційнішого відтворення життя людини за допомогою виразності дій виконавців на сцені (Літовченко, 2021; Медведєва, 2018; Наконечна, 2006, 2008).

Поняття сценічного образу прямо пов'язане з поняттям індивідуального виконавського стилю піаніста. Його визначення відбувається завдяки розпізнанню його основних рис на основі сформованого попереднього досвіду їх оцінювання з урахуванням «очікувань», які мають досить стійку форму. Якщо у процесі «тестової» взаємодії слухачів/глядачів з інтерпретацією музичного твору піаніста вони переконуються в унікальності його виконавського стилю, то задовольняються їх «монополістичні», пізнавальні та мотиваційні очікування. Практичне застосування методик айтрекінгу, спрямованих на сприйняття тільки візуальної інформації (наприклад, зовнішнього прояву артистизму) обмежує розпізнання основних рис індивідуального виконавського стилю піаніста, які оцінюються тільки завдяки слуховим рецепторам. Натомість, означений аспект (візуальний) наділений певними перспективами вивчення індивідуального виконавського стилю піаніста з позицій оптимального співвідношення вербального і невербального впливу інтерпретатора на процес донесення музичної інформації до слухачів/глядачів. Процес оцінювання рис індивідуального виконавського стилю піаніста відбувається завдяки універсальним конструктам психіки слухачів/глядачів — архетипам, які розміщені у їх підсвідомості й реалізуються свідомістю у вигляді архетипічних образів. Саме побудова таких образів з урахуванням архетипів надає змогу максимально їх наблизити до ціннісних орієнтирів слухачів/глядачів для

«інтуїтивної» ідентифікації. Основоположник теорії архетипів, К. Юнг, називав їх «... універсальним паралелізмом міфологічних мотивів» (2007, с. 29).

Отже, цінність означеного феномену полягає в його універсальності для оцінювання рис індивідуального виконавського стилю піаніста з відносною варіативністю їх інтерпретації. Таким чином, оцінювання його рис виходить із рівня індивідуального на рівень колективного. «Простір архетипів будується на основі виділення декількох осей (вимірів) з наділенням кожного виду архетипа власними унікальними характеристиками і формами вираження. У класичному варіанті теорії архетипів відповідно до чотирьох видів мотивації виділяються по три архетипи. Мотивація “стабільності й контролю” розкривається в архетипах “дбайливий”..., “творець”... та “правитель”. Мотивація “ризиків й майстерності” реалізується через архетипи “героя”... й “мага”... Мотивація “приналежності й володіння” знаходить свій вияв у архетипах “друг”... та “блазень”... Насамкінець, мотивація “незалежності й самореалізації” виражається у архетипах “ідеаліст”..., “шукач”... та “мислитель”...» (Юник, 2022, с. 94-95).

Розвиваючи здобутки видатних мислителів XIX – першої половини XX століття, наукові доробки сучасності постійно повертаються до розробки концепту творчості. Основоположник теорії архетипів К. Юнг (*Jung, 1972*) підкреслював взаємовплив парних архетипів Персони і Тіні, які постійно існують у нерозривному зв'язку. Під першим архетипом К. Юнг розумів пристосування особи до чого-небудь або такий спосіб дії, який вона обирає під час взаємодії з зовнішнім світом. У другий архетип автор закладав втілення усєї інформації про власну особистість, яку вона не визнає, та нав'язування такої інформації самій собі прямим або непрямим шляхом («негативні» риси характеру, інші несумісні тенденції тощо). За переконаннями автора, творчість може існувати саме під час об'єднання Персони і Тіні, виконуваного персонажа з дійсним виконавцем в єдине ціле (*Jung, 1972*).



Враховуючи діалектику художньої музичної фантазії та її тяжіння до жанрово-стильової таксономії, важливого значення у сучасній фортепіанній грі-творчості набуває уява (фантазія) піаніста-виконавця. «Політ» музичної фантазії музиканта-інтерпретатора, який відбувається у стані осяяння, призводить до створення колористичної звукоінтонаційної палітри – матерії музичного твору, яка здатна породжувати нові символи, конотації, а також слугує «виходом назовні» архетипічних образів і заповненням «порожніх місць» авторського нотного тексту новими художніми образами, дооформленням метафоричними значеннями. Близькою за змістом до архетипізації рис індивідуального виконавського стилю піаніста є тенденція їх стереотипізації — врахування особистісних поглядів слухачів/глядачів на процес сприймання інформації та шаблонів мислення, здатних виявляти опозиційність навіть відносно загальноприйнятих художньо-естетичних цінностей (Савіна, Швець, 2013; Jung, 1972; Martinez, 2015 та інші).

Оцінювання художніх явищ культури (в т.ч. оркестрового стилю) обов'язково повинне відповідати загальній методології та логіці культурного пізнання. Вектор їх дії має бути направленим не на розділення, а саме на пізнання явища як цілісності з усіма його можливими проявами. Визнання оркестрового стилю феноменом художньої культури потребує застосування відповідного підходу під час його дослідження як до цілісного об'єкта. Саме означений небагатоваріантний метод відповідає загальнофілософським пізнанням культурних явищ (Коробецька, 2004, 2005, 2012, 2014).

Л. Бочкарьовим (1997) виокремлено виконання музичного твору для слухача/глядача як органічно необхідний процес для піаніста-виконавця у вигляді специфічної особливості його артистичного темпераменту. Потреба музиканта-інтерпретатора в емоційній реакції публіки досить суттєво визначає характер його виконавських рішень. Цілі виконавської діяльності піаніста ідеально втілюють кінцеві результати його концертно-сценічного виступу і у вигляді образу детермінують початкові етапи діяльності. Крім того, вони (цілі) регулюють всю систему дій завдяки успішному збереженню

в пам'яті музиканта-інструменталіста до успішного завершення його концертно-сценічного виступу. «Образ-ціль» завжди пов'язаний із планом діяльності, в якому чітко відображена тактика фортепіанного виконавства. Заздалегідь перед початком фортепіанної гри піаніст-виконавець здійснює процеси, планування, моделювання, проектування загальних та окремих результатів, а також перебігу виконання концертно-сценічної діяльності. Означені процеси передбачають визначення фаз/етапів виконання окремих дій/завдань чи зіставлення варіантів діяльності, оцінювання їх ефективності та безпосередньо здійснення вибору на користь найоптимальнішої тактики й техніки фортепіанної гри. До уваги беруться не лише процеси мислення піаніста, а й процеси сприйняття інформації про початковий, поточний і змінний стани усієї системи виконавської діяльності — в т.ч. й оцінка проміжних результатів гри, як продуктів фортепіанного виконавства. На думку Л. Бочкарьова, саме діяльність породжує специфічні констеляції інтегрованих емоційно-когнітивних процесів у піаніста-виконавця. У структурі таких процесів неподільно функціонують «розумні» емоції, узагальнені емоції та інтелектуальні процеси, які «піддалися переробці» під впливом емоцій, зокрема: емоційно-образне мислення та емоційна уява (Бочкарьов, 1997).

Отже, сценічний образ піаніста — це суб'єктивно-творчий феномен, який виникає в результаті мисленнєвої діяльності ще під час роботи над музичним твором на основі предметно-практичної діалогічної взаємодії з нотним текстом завдяки сенсорно-перцептивним процесам його психіки. Він виступає цілісно-інтегрованим відображенням уявної дійсності щодо майбутньої прилюдної інтерпретації музичного твору з урахуванням звукової палітри, виконавських рухів, стильових рис музичної форми, артистизму тощо. Проектування сценічного образу визначається не тільки задумом піаніста, а й умовами його реалізації (акустичними якостями концертної зали, фізичними властивостями музичного інструмента, культурою слухачів/глядачів та ін.).

На думку А. Медведєвої (2018), К. Станіславський, розглядаючи природу сценічного образу як походження складової акторської майстерності, наголошував на його переосмисленні стосовно підсилення фізичної дії, передусім «зверхньої». Відшукування цієї належної дії в процесі роботи акторів надало можливості К. Станіславському окреслити алгоритми задуму передової системи та створити автентичний метод діяльності актора під час його роботи над сценічним образом. На основі аналізу прийомів, що застосовувались в акторському мистецтві, він встановив та запропонував перевтілення в роль з розумінням її чуттєвого сенсу. За його переконаннями, провідним завданням актора для досягнення справжніх висот в артистичному мистецтві є віднайдення та реалізація притаманних певному сценічному образу «мозаїки почуттів», що можливо тільки за досконалого застосування прийомів як зовнішнього, так і внутрішнього управління чуттєвою сферою, яка реконструюється засобами матеріального впливу на процес поєднання дієвого і чуттєвого. Саме це і допомагає в створенні досконалої інтерпретації мистецького твору. Прославлений режисер звертав увагу на «проникнення» актора в духовні переживання та відображення їх у сценічних діях таким чином, що б можна було їх бачити та фіксувати.

Повноцінне переживання музичних образів піаністом, на думку Л. Бочкарьова (1997), сприяє цілеспрямованому розвитку його інших фахових якостей, зокрема:

- закріплює його емоційно-вольовий тонус;
- допомагає йому активно оволодівати емоційно-творчим пізнанням процесу донесення музичної інформації до слухачів/глядачів тощо.

Окрім того, за його переконаннями, переживання музичних образів пов'язане з такими елементами виконавського процесу, як бажання та прагнення (Бочкарьов, 1997).

За дослідженням А. Медведєвої (2018), К. Станіславський також наголошував на взаємовідношенні артистичних дій з елементами чуттєвої сфери актора. Метод його роботи над своєю роллю він визначив як «метод

результативного аналізу», при якому його атрибутом виступає правдиве перевтілення в роль з такою ж фізичною дією тіла актора, адже стрижневими у своїй роботі він вбачав закономірну дію природних канонів з її міцними відносинами зверхнього фізичного та внутрішнього психологічного в існуванні особистості. «Система К. Станіславського» передбачає тільки один варіант для актора при реалізації на сцені певного образу — перевтілення, яке надає йому можливості на деякий час «перейти в інший стан», «знищити» відстань між собою та сценічним образом, ним продукованим. Натомість, перевтілюючись в певний сценічний образ, актор повинен залишитись самим собою. На думку А. Медведєвої, «... ігрове перевтілення за допомогою маски є засобом ідентифікації зі своєю соціальною роллю, атрибутом статусу і престижу, фактором впливу на психіку людини, чинником спілкування та актуалізації. Досвід театральної думки і театральної практики ХХ ст. нині вже не обмежується тільки уявою про перевтілення, як було в першій третині минулого століття, але є розумінням художнього образу як результату зустрічі між актором та роллю: такий “синкретизм” сьогодні здається передбачуваною абстракцією» (2018, с. 80).

Слід зазначити, що останнім часом прийоми входження актора в сценічний образ зазнали певних змін, поштовхом для яких та однією з найвагоміших детермінант є вплив кінематографа, що вимагає крупних планів, проникливої експресії та допускає не зовсім правдиву і щиросердну акторську гру. Саме тому прийоми входження в сценічний образ прогресували в напрямі взаємопоеднання з персонажем, якого потрібно було матеріалізувати. Наразі зважаючи на безупинний розвиток мистецтва театру, важливості набуває процес колективного розшукування специфічних характерологічних рис певного персонажа, промовистих у зверхньому прояві, спільних з режисером акторських пошуків сутності сценічного образу. Хист актора проявляється у віднайденні своєрідних привабливих конструктів сценічного образу, щирості та непередбачуваності їх демонстрації. Саме це і визначає його самотню творчу індивідуальність.

Підтвердження цих позицій простежується у висловлюванні А. Медведєвої, «... процес сценічної творчості, шлях до образу і людського характеру на сцені починається з образу і характеру самого артиста. Актор не може прийти до створення людського “Я”, людської особистості, без “особистої змістовності” та самоцінності сценічної індивідуальності, масштабу, своєрідності особистості. В останні роки виникла проблема результату роботи актора над роллю, суть якої полягає не в площині помилок або недоробок у процесі роботи, а в марнотратстві сил на старті. Роль залишається не зіграною, власне не створеною у бажаному обсязі не тому, що не вибудувана, а тому, що вихідні дані виконавця не є достатніми. Його особистість, індивідуальність не така глибока, тонка, цікава і неповторна, як того потребує ситуація. Відтак основним завданням сучасного театру стає виховання особистості актора як художника і громадянина, “персоналія” якого є матеріалом для творчості. Індивідуальність створює неповторне» (2018, с. 80).

Отже, слід зазначити, що індивідуальність актора, його сутність як особистості викликає інтерес глядачів не тільки до неї, а й до її професії, засвідчує можливість на співпрацю з режисером, автором твору та незалежну творчість. Лише саморозкриття, на думку А. Медведєвої (2018), уможливорює поєднання фізіологічних та духовних рис його особистості як актора і реалізацію власного проектування ролі, адже найвизначнішим є той актор, який «існує» разом зі своєю роллю, а не просто її грає. Актору необхідно «прозирнути» в безодню прихованих рис конструктів сценічного образу, що надасть змоги зрозуміти його сутність і тільки тоді продемонструвати глядачам, які або повірять у створений актором сценічний образ і сприймуть його, або опротестують, бо він не хвилює ані глядачів, ані його творця. Натомість, і сам актор, і втілювана ним роль створюють цілісну побудову, будучи її вагомими конструктами. «Незважаючи на складний зміст ролі, вони формують образ та структуру. Роль, система художнього сценічного образу, головним творцем якого є актор, принципово не зведена до будь яких

зовнішніх елементів виразності, що входять до її складу. Тому не випадково маска у найвищому її прояві полишила театральне дійство як засіб художньо-творчої конкретизації образу і займає головне місце у роботі актора над створенням сценічного образу» (Медведєва, 2018, с. 81).

Слід зазначити, що інколи концертно-сценічна діяльність піаніста, у якого особисте відчуття звукової палітри нотного тексту об'єднує стрижневі спрямування розвитку певної фази мистецтва з досконалими навичками створення інтерпретаційних версій музичних творів, стає самотньою та знаковою для певної епохи.

В роботах музикознавців В. Москаленко (1999) та І. Сухленко (2015) сценічний образ музиканта-виконавця можна розглядати як феномен музичної культури, який продукує творчі явища і віддзеркалює не тільки власні пошуки, а й зв'язки митця і з авторським задумом музичного твору, і зі слухачами/глядачами.

Феноменологічний підхід до дослідження сценічного образу піаніста надає можливості анулювати «кордони» споглядального аналізу, адже в процесі його інтерпретаторської діяльності, яка здійснюється протягом певного часового проміжку, продукується самотній «витвір мистецтва». На думку Л. Бочкарьова, він чітко диференціює переживання як найвищу підструктуру свідомості і розкриває зв'язок емоційної сфери «... зі всіма психічними процесами, відмічаючи, наприклад, що в залежності від значимості сприйнятого особистістю образ сприйняття може залишатись лише знанням, але може включатись і в особистісний план переживання, так як і образи пам'яті можуть функціонувати в результаті актуалізації холодно-беземоційних знань, чи навпаки, пережитих емоційно-забарвлених спогадів» (1997, с. 38). В сутнісній тканині сценічного образу піаністів, на думку Л. Бочкарьова (1997), віддзеркалені оцінювальні виміри, які мають величезний вплив на слухачів/глядачів.

Здійснюючи систематизацію індивідуально-виконавських стилів митців концертно-сценічної діяльності, К. Царьова (1981) зазначає, що

інтерпретація ґрунтується на:

- запроTOCOLьованому нотному тексті;
- особистому ориґінальному стилі музиканта-виконавця;
- домінуючих стильових напрямках епохи.

Натомість, аналізуючи виконавську інтерпретацію будь-якого музичного твору, на її думку, слід враховувати ще й ідеологію та переконання майстра, а також естетичні взірці (Царьова, 1981).

Слід зазначити, що в практичній діяльності піаністів їх індивідуально-виконавський стиль визначається, як правило, технічними та виражальними прийомами, які характерні для конкретного митця — винятковою манерою гри, що відображається не тільки в самобутніх прийомах фразування, а й у функціонуванні його психологічних атрибутів, таких як інтелект, мислення, уява, уявлення тощо. За міркуваннями С. Савшинського (1964), інтерпретація будь-якого музичного твору збагачується піаністом внесенням притаманних йому рис відблиску власної самобутньої художньої особистості. Особистий виконавський стиль, за дослідженням К. Царьової (1981), атестується комплексом проникливих виконавських прийомів, спрямованих на досягнення якісного звукового забарвлення, яке забезпечує прояв самобутнього почерку гри.

Для піаніста інтерпретація музичного твору, за переконаннями Г. Нейгауза (1987), характеризується творчою побудовою його звукової концепції в діалозі з «композиторським задумом», незалежно від того, що для композитора нотний текст є кінцево-похідним продуктом його творчості. Натомість, для виконавця цього музичного твору знайомство з нотним текстом є початково-вихідним продуктом, пов'язаним з його інтерпретацією. Як зазначав В. Москаленко (1999), композиторські прийоми забезпечують сталу основу музичного твору, а виконавські прийоми (артикуляція, темп, інтонування, агогіка, динамічний план, тембральне забарвлення, туше тощо) та їх відбір не є статичними, бо залежать від самого виконавця з урахуванням його психофізіологічних рис. На його думку, «маршрут піаніста» у процесі

виконавства пролягає від ознайомлення з твором до безмежного уявлення його образів з подальшою їх реалізацією під час прилюдного виступу.

В результаті дослідження виконавського процесу митців концертно-сценічної діяльності Ю. Цагареллі (1989) висунув припущення щодо наявності двох основних конструктів у їх виконавському стилі, а саме:

- психологічного, який забезпечує функціонування інтелектуальної, вольової та емоційної сфери інтерпретаторів;
- фізіологічного, який забезпечує функціонування їх моторно-ігрової сфери.

Також він наголошував на розмежуванні виконавської техніки музикантів-інструменталістів на її основні конструкти і більш дрібні елементи, де перші характеризуються різноманітними атрибутами, притаманними грі на певних музичних інструментах, а другі — складаються з рухів, що можуть змінюватись. На його думку, кістяк особистого стилю музиканта-інтерпретатора складає індивідуалізація його виконавської техніки, структурними елементами якої є швидкість рухів, м'язова сила, міжм'язова узгодженість та сенсомоторна злагодженість (Цагареллі, 1989).

Л. Бочкарьовим (1989, 1997) запропоновано велику кількість прикладів процесу ускладнення, автоматизації технічних дій музиканта-виконавця завдяки перетворенню його дій в операції. Зокрема, процес формування образу музичного твору змодульовано автором як вчинення піаністом певних чітко вмотивованих дій спочатку задля запам'ятовування нотного тексту музичного твору, далі — досягнення технічної досконалості, після чого — для опанування сценічного самопочуття тощо. В кінцевому результаті означені дії при вирішенні образно-художніх завдань зникають «в область ультразвуку».

За дослідженням Г. Макаренка (2005), індивідуальний виконавський стиль музиканта-інтерпретатора слід розуміти як індивідуальну виконавську техніку, яка у взаємозв'язку з пізнавальною, духовно-емоційно-вольовою активністю підвищує якість інтерпретації будь-якого музичного твору. До



структури «базового виконавського комплексу» ним віднесено пізнавальну та творчо-технічну активність митця. З цього приводу Л. Бочкар'єв писав: «Діалектика наукового пізнання закономірностей і механізмів формування та сприйняття художнього образу передбачає дослідження цих процесів, які часто протікають у свідомості людини без усвідомленого розкладання на складові частини, у різних ракурсах, на різних рівнях» (1997, с. 30).

Матеріальна основа предмета виконавської та слухацької діяльності з самого початку їх здійснення значною мірою детермінує динаміку формування музичного образу. Водночас композиторська діяльність не передбачає існування позасвідомих матеріальних підстав для предмета творчої діяльності композитора. Предметом творчої уваги композитора може стати будь-який об'єкт навколишньої дійсності, в тому числі й власне переживання. Матеріальна основа майбутнього нотного тексту музичного твору з'являється ще з перших етапів композиторської діяльності, з народження часткових продуктів творчості. З цього приводу Л. Бочкар'єв писав: «Матеріально-зафіксовані елементи задуму можуть істотно вплинути на процес його перетворення, остаточного втілення та художній продукт в цілому. У свою чергу, художній продукт творчої діяльності композитора стає предметом діяльності виконавця, тоді як продукт цієї діяльності є таким предметом діяльності слухача, що процесуально-розгортається» (1997, с. 59-60). Як зазначає автор, динаміку психологічного функціонування матеріально-образної єдності, втіленої в предметі музичної діяльності, доцільно представити у вигляді ланцюгової реакції зі складними, багатовимірними трансформаціями, які підкоряються соціальним і психологічним закономірностям творчості та сприйняття.

Підтвердження означеної тези простежується у працях Н. Горюхіної (1985, 1989, 2000), Л. Заря (2017), О. Котляревської (1999), І. Медушевського (1998), де вказується, що передумови такої єдності проявляються саме на виконавському рівні митця концертно-сценічної діяльності у процесі не тільки проектування художніх образів музичного твору з урахуванням його

змісту та форми, а й реалізації цих образів із переосмисленням музичних інтонацій.

Розуміння сенсу, закладеного у музичному образі, перш за все, пов'язане з переживанням і співпереживанням піаністом-виконавцем емоційного характеру інтонації. Сприйняття музики обов'язково повинне бути емоційним, оскільки ядром музичного переживання виступають емоційні образи музичної інтонації. Л. Бочкарьов зазначає: «Музична інтонація здатна втілити глибокі людські переживання і викликати упереджений емоційний відблиск у свідомості того, хто сприймає. Процес переживання музичної інтонації — глибоко особистісний. Емоційні образи музичної інтонації є результатом діалектичної взаємодії зовнішнього, втіленого у творі та його інтерпретації, і внутрішнього, пов'язаного з індивідуально-типологічними особливостями особистості, її досвідом, музичною культурою слухача» (1997, с. 159).

За переконаннями Л. Бочкарьова (1997), інтонаційно-образне узагальнення, яке безпосередньо пов'язане з предметними, емоційними та художніми асоціаціями, завдяки розвитку операційних механізмів дозволяє осягнути зміст музичного твору, який відкривається перед слухачами/глядачами завдяки одній із ключових функцій музики — пізнавальній. На найвищому етапі розвитку музичне переживання набуває рис «надситуативності» завдяки залученню музиканта-інструменталіста до музичного досвіду людства. Лише гармонійне поєднання функціональних, мотиваційних та операційних механізмів піаніста-виконавця забезпечує сприйняття ним цілісного музичного образу «... з міжкультурними, історично детермінованими музичними еталонами, що склалися в художній практиці людства, що до неосяжних меж розширює можливості індивідуального музичного досвіду, відкриваючи людині нові соціально цінні почуття та ідеали, виражені в музиці» (1997, с. 160). На рівні найвищого (катарсичного) переживання музика здійснює свій вплив на слухачів/глядачів у вигляді психостатичної та виховної функцій за допомогою таких художніх засобів та

можливостей, як «... емерджентність ... цілокупність, тотальність» (Бочкарьов, 1997, с. 160).

Сприйняття музики слухачами/глядачами як процесу, під час якого у них спочатку народжуються «образи» реальності, а потім — формується певне музичне співпереживання, емоційне ставлення до таких образів, є заздалегідь хибним, оскільки заперечує емоційно-виразну природу музичного мистецтва. Завдяки музичному переживанню, яке виконує координуючу роль регуляції всіх видів музичної діяльності, уможливується інтеграція ефекту впливу інших регуляторів, а саме: потреб, установок, мотивів, цілей та уподобань художніх еталонів. Якісні та динамічні характеристики музичних переживань зумовлені мотиваційно-потребовими характеристиками й ціннісними орієнтаціями музиканта-інструменталіста як суб'єкта фортепіанного виконавства. Як зазначає Л. Бочкарьов, у художніх переживаннях композитора найбільш важливими є «... інтелектуальні емоції, пов'язані з процесом вирішення творчих завдань», тоді як у структурі сценічних переживань виконавців-інтерпретаторів, які часто супроводжуються емоціями стресу, ключову роль «... відіграють контрольовані почуття музичного співпереживання» (1997, с. 62-63).

Таким чином, лише слухацьке/глядацьке сприйняття музики можна вважати вільним від технологічних моментів, тільки їх переживання музики є насправді музичним — естетичним. Емоційне забарвлення таких переживань слухачів/глядачів досить суттєво залежить від їх психічного стану, особистісних якостей, наявного музичного досвіду, а також попередніх і супутніх актів сприйняття музики. Адекватність сприйняття музики вимагає від слухачів/глядачів спеціальної організації музично-перцептивної діяльності, а також психічної готовності до акту художнього переживання.

Саме тому для піаніста як у процесі роботи над музичним твором, так і під час його концертно-сценічного виконання дуже важливою є образно-адаптивна гнучкість, саме на цьому і наголошував Л. Бочкарьов (1989, 1997). З означеного приводу він вказував на те, що це поняття передбачає

здатність об'єкта до зміни форми задля отримання нової структури.

Музично-слухова діяльність піаніста характеризується дворівневою парадигмою — перцептивною, завдяки якій відбувається сприйняття музики, і апперцептивною, яка забезпечує її уявлення і створення цілісного образу (Бочкар'ов, 1989, 1997). Створення таких образів в уяві піаніста може відбуватись на основі сукцесивного процесу їх побудови і симультанного. Операційні механізми мислення піаніста забезпечують переведення (аудіалізацію) музичних образів будь-якої модальності в слухові (інтонаційні) форми з емоційним забарвленням (Юник, 2009).

Під час сприйняття нотного тексту у піаніста формується цілісний образ музичного твору, який завжди сприймається комплексно з усіма його елементами та властивостями завдяки злагодженій роботі різних аналізаторів. Помилковим є твердження щодо прирівнювання процесу сприйняття музичного твору піаністом-виконавцем лише до суми його відчуттів, адже основу музично-слухової діяльності на цьому рівні становлять пам'ять, емоційне сприйняття, асоціативно-емоційний досвід, образне й логічне мислення (Бочкар'ов, 1989, 1997).

За умови побудови музичних образів піаністами при роботі над творами сучасних композиторів (наприклад, В. Зубицького) виконавці, перш за все, спрямовують власну увагу на «невідомі» та «незвичні» для них конструкти нотного тексту, що змушує їх надавати провідного значення інтелектуальній сфері, а не емоційній. Таким чином, їх музичні образи як складові сценічних характеризуються сукцесивністю, а не симультанністю. Константність сукцесивних сценічних образів піаніста, як його здатність до оцінювання складових цих образів у динамічному процесі їх безперервного руху, характеризується певними обмеженнями, які, за висловом Л. Бочкар'ова, доцільно називати зоною константності. «У межах цієї зони інваріантно сприймаються основні просторово-часові характеристики музики: метрика (звуковисотні та ритмічні відношення), модальність (темброве забарвлення) та інтенсивність (гучність) і т.п. За межами зони

константності знаходиться поле аконстантного сприйняття, в якому порушено ступінь адекватності відображення основних просторово-часових характеристик об'єкта» (1997, с. 114-115).

Проектування цілісного сценічного образу піаніста розмежовується на стадії. Л. Бочкар'ов (1997) виділяє п'ять таких стадій при русі об'єкта з поля константного сприйняття в зону константності. Під означеним поняттям автор розуміє поетапну послідовність становлення максимально адекватного сценічного образу музиканта-інструменталіста. Перша стадія проектування цілісного сценічного образу піаніста передбачає пошук відмінностей між положенням означеного образу і оцінюванням його загальних пропорцій, друга стадія полягає у сприйнятті тільки «мерехтіння» його форми. На третій стадії проектування цілісного сценічного образу піаніста-виконавця відображаються різкі перепади кривизни, а на четвертій — вже представляється загальний образ. Лише на останній (п'ятій) стадії проектування цілісного сценічного образу виконавця-інтерпретатора означений образ демонструється у повній мірі, з усіма деталями й чіткими контурами.

За дослідженнями Л. Бочкар'ова (1997), Ю. Цагареллі (1989), Д. Юника (2009) та інших науковців, при виході за межі зони константного сприйняття спочатку відчувається «випадання» деяких компонентів тембрального забарвлення звуків, динамічного нюансування, деталей артикуляції. Потім звучання спотворюється, адже «випадають» цілі частини музики, її фрагментарно то чути, то не чути. Врешті-решт, при наближенні до нижньої межі аконстантного сприйняття музика перетворюється на «миготливі» звуки, згорнуту аморфну ритмічну або звуковисотну структуру. Таким чином, закономірності процесуальної динаміки константного сприйняття музики є набагато складнішими, порівняно з механізмами становлення немюзичних слухових образів, адже константність нерозривно пов'язана з категоріями єдності–різноманіття, сталості–мінливості, а також механізмами асоціативності–апперцепції тощо. Константність сприйняття

відіграє значну роль у адекватності відображення світу музикантом-інструменталістом. За умови неконстантного сприйняття навколишнього світу піаністом-виконавцем щомиті відбувалися б зміни у побаченому/почутому/відчутому, щоразу інакше відчувалися б властивості предметів навіть за їх найменших змін (при переміщенні лінії погляду, зміні положення предметів або власного тіла). На думку авторів, константність виступає інтегральною властивістю сприйняття музиканта-інструменталіста, яке рівнозначно детермінується властивостями сценічного образу (як предмета, який сприймається) та особливостями піаніста (як суб'єкта сприйняття). При оцінюванні константності сприйняття виконавця-інтерпретатора важливу роль відіграє взаємодія різних органів чуття за умови його контакту з предметом і середовищем. Завдяки взаємодії зорової оцінки та сприйняття гучності піаністом-виконавцем уможлиблюється забезпечення відносно постійного сприйняття гучності навіть за умов віддалення від джерела звуку. Константність у такому випадку може забезпечуватися завдяки взаємодії відчуттів лише слухового сприйняття музиканта-інструменталіста, адже здійснення ним слухового оцінювання відстані можливе на основі тембрового критерію, який при видаленні джерела звуку стає просвітленим (Бочкар'ов, 1997; Цагареллі, 1989; Юник, 2009 та інші).

Оцінювання гучності відбувається саме завдяки взаємодії різних слухових відчуттів. Зокрема, для діагностики виконавської майстерності піаніста було проведено провів такий експеримент: у концертній залі під час виконання музичного твору змінювали акустичні умови (заносили різні поглиначі звуків) і відповідно до записів амплітуди коливань деки роялю визначали адекватність адаптації піаніста до змінності акустики за рахунок регуляції динаміки його гри, інтенсивності звуковидобування тощо. Константне сприйняття динаміки досліджуваного піаніста спиралось на взаємодію слухового оцінювання гучності та оцінки локалізації відбитих звуків за тембровим критерієм (Бочкар'ов, 1997).

У кінці ХХ – на початку ХХІ століття науковцями (Л. Бочкар'овим,

1997; Ю. Цагареллі, 1989; Д. Юником, 2009 та іншими), завдяки аналізу ситуації та умов константного сприйняття, запропоновано використовувати дві взаємопов'язані категорії: константи та модуси. Перші з них здійснюють характеристику постійних властивостей слухача/глядача або постійних стійких якостей об'єкта його сприйняття (гучності, діапазону звуку тощо). На їх думку, саме координація всіх стабільних (беззмінних) ознак об'єкта відбивається у свідомості музикантів-виконавців як одне із проявів його міцності, завдяки цілісності сприйняття. Постійність навколишнього середовища генетично відбивається в психологічних константах самого об'єкта (зокрема, в особливостях його сенсорно-перцептивної організації, у стабільності його установок, сенсорних еталонів, слухових уявлень тощо). Модус як друга категорія, запропонована автором, є змінною величиною, тимчасовим станом об'єкта, який залежить безпосередньо від співвідношення та взаємодії всіх структурних елементів системи: об'єкта, суб'єкта та зовнішнього середовища. Аналіз численних випадків константного та аконстантного сприйняття свідчить про те, що саме завдяки модусам під час змін, руху, взаємодії об'єкта, зовнішнього середовища та слухача/глядача виділяються й оцінюються постійні властивості об'єктів — константи. Зокрема, якщо тембр звуків на фоні тиші зливається з акустичними коливаннями концертної зали, то «початково-вихідні» звуки динамічно підсилюються і, навпаки, за умови неспівпадіння — динамічно послаблюються, оскільки «... при порушенні акустичної рівноваги, що забезпечується зазвичай оптимальним співвідношенням між відбиваючою і поглинаючою здатністю стін, виникає відлуння — ефект значного запізнення в часі відбитих звуків» (Бочкарьов, 1997, с. 117).

Константне сприйняття фортепіанного звучання, яке виконує помітну мелодійну лінію на фоні оркестрового супроводу, забезпечується завдяки варіантному зіставленню модусів в уявленнях слухачів/глядачів. У науковому доробку А. Готсдінера (1993), Ю. Цагареллі (1989), Д. Юника (2009) та інших авторів, обґрунтовано можливість застосування категорії

константності до аналізу мови музики, доведено, що процес розвитку в музиці є цілеспрямованим рухом, зміною та перетворенням констант. Однією з найважливіших констант у музиці є тема, тоді як її експонування, розробка, мажорне чи мінорне проведення виступає модусами. Під означеним поняттям вони пропонують розуміти цілісний, змістовно-конкретний, художньо опосередкований стан, який проявляється в музиці в різноманітних формах, різними способами та засобами.

Підтвердження вищевикладених позицій простежується у дослідженні Л. Бочкарьова (1997), який стверджує, що модуси-стани за своїм характером і походженням можуть суттєво відрізнятися один від одного. За його переконаннями, модус є вираженням миттєвого змісту психіки піаніста у всій її повноті, водночас він може бути повернутий до усвідомлення «у бік» своєрідного мисленнєвого процесу, або «у бік» настрою, або «у бік» безпосередніх відчуттів, тому може бути як спокійним, стійким, так і напруженим, суперечливим; цілеспрямованим, сконцентрованим чи розосередженим; споглядальним або діяльнісним; незрозумілим або дифузним тощо. Автор акцентує увагу на тому, що модус є абсолютно універсальним поняттям у музичному виконавстві, адже його застосування видається доречним не лише під час аналізу елементарних музичних явищ, а й при розгляді найскладніших змістовних аспектів музичної образності, тобто будь-який дійсний предмет музичного відображення може стати одним із модусів фортепіанного виконавства. Л. Бочкарьов зазначає: «Музичне мистецтво має у своєму розпорядженні величезну кількість прикладів творів, написаних різними композиторами на одну тему, кожен з яких є одним з модусів дійсності. Так, проблема константності стикається з ... проблемою відображення дійсності в музиці та адекватності сприйняття картини світу в слухацькому сприйнятті» (1997, с. 118).

Л. Бочкарьовим (1997) виокремлено чотири стадії творчості митця концертно-сценічної діяльності. Після періоду зародження, формування задуму та ідеї у свідомості піаніста-виконавця настає період перекладу



позамузичних стимулів, «нав'язаних» заданою програмою або «почерпнутих» під час натхнення, у сценічні образи. Наступна стадія творчого процесу полягає у технологічній роботі музиканта-інструменталіста над нотним текстом музичного твору, який виступає предметом виконавської діяльності. Остання стадія пов'язана з доопрацюванням та «шліфуванням» музикантом-інтерпретатором живого звучання музичного твору. Як зазначає автор, «... творчий процес у кожному конкретному випадку є неповторним, обумовленим збігом найрізноманітніших обставин, які могли перетворити творчість «на замовлення» у творчість “за натхненням”, коли композитор, підкорюючись “внутрішньому голосу”, слідує за його поривами, оминаючи чітку стадійну послідовність» (1997, с. 167). Водночас, навіть за умов недотримання чіткої послідовності стадій творчого процесу, на думку Л. Бочкарьова, все ж існують певні закономірності означеного процесу, зокрема:

- «... у процесі переживання образів народжується тематичний матеріал, який, безумовно, в подальшому трансформується, видозмінюється» (1997, с. 171);

- «... у процесі створення “ідеального музичного образу” та його матеріалізації, розглядаються цілі, засоби та методи роботи композитора» (1997, с. 171).

Варто наголосити на існуючій залежності та взаємопов'язаності між поняттями цілісності та предметності. Відмінності між окресленими поняттями Л. Бочкарьов вбачає у тому, що предметність «... характеризує взаємозв'язок між різними елементами всередині образу», тоді як цілісність «... висловлює ставлення будь-якого елемента образу до структури як цілого» (1997, с. 111).

У мистецтвознавчих дослідженнях досить часто зустрічається ототожнення понять «фантазія» (творча уява) та «мислення» музиканта-інструменталіста, під яким науковці розуміють складний психічний процес, що полягає у генеруванні нових думок виконавцем на основі наявного у

нього попереднього досвіду (Єргієв, 2022; Савшинський, 1964). Варто зазначити, що таке розширене тлумачення поняття «уява» призводить до заперечення необхідності існування мисленнєвої діяльності, основною функцією якої виступає генерування нових думок. Водночас, як зазначає Л. Бочкар'єв (1989, 1997), наявність розвиненого творчого мислення у піаніста-виконавця дозволяє йому передати загальне, закладене у музичному творі, через окреме, одиничне.

На противагу, ряд науковців взагалі заперечує існування творчої уяви (фантазії) та її віднесення до психологічної категорії. Зокрема, І. Бех (2008) та Н. Чепелєва (1998) стверджували, що уява є необхідним компонентом усіх процесів чуттєвого пізнання музиканта-інструменталіста, адже генерування чогось нового не є привілеєм лише його уяви, воно знаходить свій прояв як у сприйнятті, відчуттях, так і в уявленнях виконавця.

На нашу думку, специфіка уяви виконавця-інтерпретатора полягає у спрямуванні означеного поняття на створення образів бажаного/можливого майбутнього, а також створення/відтворення образів, відсутніх у його попередньому досвіді. Уява завжди стосується образів, тоді як образне мислення оперує як образами, так і поняттями. З одного, боку, поняття уяви є вужчим від образного мислення, оскільки саме за допомогою другого музикант-інструменталіст має змогу вирішити творче завдання, тоді як уява лише бере участь у його рішенні завдяки спрямуванню і коригуванню ходу думки, надає підстави для узагальнень, а також «освітлює» шлях думки задумом. Таким чином, уява і мислення співвідносяться як дія і діяльність: уява — виступає структурно-функціональною складовою мислення. Як зазначає канадський психолог *A. Paivio* (1971), уява не є лише статичною складовою мислення виконавця-інструменталіста, «уявне мислення» характеризується швидкістю, гнучкістю й точністю інформаційних процесів, тоді як уява сприяє збагаченню змісту та гнучкості мислення. З іншого боку, поняття уяви є значно ширшим від образного мислення, адже піаніст-виконавець за допомогою уяви може охопити задум, структуру та ядро

музичного твору ще до того моменту, коли мислення почне виконувати свою роботу.

Отже, можна стверджувати, що образне мислення «включається» у творчий процес з моменту вирішення творчого завдання музикантом-інструменталістом, оскільки воно (образне мислення), як і мислення загалом, передбачає розв'язання певної творчої задачі.

У піаністів простежуються різні типи уяви при проектуванні сценічних образів у залежності від домінування у них понятійних чи емоційно-образних структур. При проектуванні суцесивних сценічних образів «інтелектуально-образним» типом перебігу означеного процесу уява піаніста детермінується поняттями, а при проектуванні симультанних сценічних образів — «образно-узагальнюючим» за домінуючої ролі емоційно-образних структур. Підтвердження такої парадигми простежується у працях Г. Ониськіва (2012), Сюй Ни (2023), Д. Юника (2009), Ян Ї (2023) та інших науковців, де вказується, що при формуванні сценічних образів з чітким відображенням виконавських навичок піаністів на четвертій стадії «... автоматизації сформованих дій, яка характеризується переключенням деяких координаційних корекцій у нижчі, адекватні їм фонові рівні... усвідомлюється лише склад головного рівня. Таке розвантаження свідомості піаністів (завдяки зменшенню кількості об'єктів, на які спрямовується увага) сприяє більш якісному відтворенню рухових актів. Звичайно, якщо домінуючим виступає найвищий корковий рівень, то у сферу підсвідомості відходять як симультанні компоненти, так і ланцюжки, котрі відносяться до рівня предметних дій» (Ян Ї, 2023, с. 127).

На нашу думку, під поняттям «ланцюжки» Ян Ї розуміє суцесивні компоненти сценічного образу піаніста. Підтвердження саме такого припущення простежується в працях Г. Ониськіва (2012), Ю. Цагареллі (1989) та Д. Юника (2009). Про симультанні компоненти сценічного образу піаніста згадується Ян Ї ще й при виробленні виконавських навичок на наступній (п'ятій) стадії, під час якої досягається баланс між

«непримиренними автоматизмами» адаптацією окремих фонових корекцій як до власної єдності, так і до головного їх рівня. За її переконаннями, саме «симультанність інтерференції інформації» забезпечує проєктування піаністом якісного сценічного образу, адже завдяки їй (симультанності) ускладнюються дії не тільки всіх потоків імпульсацій, а й корекційних процесів, спрямованих на одну й ту саму виконавську систему. Такі ускладнення інколи «... долаються піаністами зовсім непомітно, проте, досить часто вирішення цих труднощів характеризується тимчасовими зупинками виконавських рухів ... затримки можуть бути пов'язані з перевтомою піаністів, втратою інтересу до реалізації виконавських дій, одноманітними методами і способами їх виконання, котрі, все ж таки, призводять до стабільності результату. Подолання подібних інтерференцій здійснюється за рахунок застосування нових методів тренування, які, врешті-решт, призводять до «якісного стрибка». Звести їх нанівець можна лише при повній автоматизації виконавських дій» (Ян І, 2023, с. 128).

На потребу формування саме симультанних сценічних образів у митців концертної діяльності вказувала і Сюй На (2023). За її дослідженнями, проєктування сукцесивного типу сценічних образів в уяві музиканта-інтерпретатора здійснюється при домінуванні його інтелектуальної сфери, «... яка мінімізує вплив чуттєвого власного “Я” на усвідомлений відбір їх конструктів, тоді як формування симультанного типу — створює умови для максимального впливу власної чуттєвої сфери на вибір конструктів таких образів» (2023, с. 6).

Підтвердження цієї позиції простежується у дослідженні Ю. Цагареллі (1989), де доведено, що симультанний сценічний образ надає змогу інтерпретатору найдосконаліше проявляти індивідуальні властивості музичної уяви і музичного сприйняття. На його думку, саме цей тип образів є найбільш ефективним у процесі концертно-сценічної діяльності. Аналогічних поглядів притримується В. Москаленко. Розкриваючи ознаки симультанних образів, він дійшов висновку, що тільки симультанні уявлення створюють

умови для мисленнєвого охоплення цілісності як будь-якого фрагмента музичного твору, так і його загалом, адже домінування емоційної сфери надає змогу:

- розширювати можливості дії інтелектуально-творчої конкретизації;
- виділяти «найяскравіші» конструкти образу на фоні інших (Москаленко, 1994).

З цього приводу Ю. Цагареллі (1989) зазначив, що узагальненню музичного образу як складового конструкта сценічного образу інтерпретатора сприяють симультанні уявлення, які архітектоніками створюють умови для «стиснення» елементів у цілісний образ. Підтвердження цієї парадигми досягнення цілісності сценічного образу музиканта-інтерпретатора простежується і в інших наукових дослідженнях, де доводиться, що сформований симультанний архітектонічний музичний образ підтверджує готовність митців концертно-сценічної діяльності до «творчого акту», оскільки забезпечує їх інформацією для прояву як образності, так цілісності (Єргієв, 2020, 2022; Сюй На, 2023). Сюй На зазначає: «... у вивченні дефініції архітектоніки неоціненою є роль симультанного підходу, за якого необхідно зважати на невимушеність сприймання в процесі засвоєння або запам'ятовування живого інтонаційного плину, отриманого симультанно (одномоментно). На думку дослідника, створення симультанного музичного образу вимагає типізованого бачення всього музичного твору, включаючи інтонаційний рух» (2023, с. 93).

На нашу думку, проектування будь-якого типу сценічних образів в уяві піаніста (сукцесивного чи симультанного) залежить, перш за все, від досконалості перебігу у нього як психічних процесів (уваги, уяви, пам'яті, мислення тощо), так і складників емоційно-чуттєвої сфери. Разом з тим, саме уява «санкціонує» створення нового сценічного образу піаністом будь-якого типу — сукцесивного чи симультанного — в процесі його мисленнєвої діяльності. Окрім цього, сукцесивні та симультанні сценічні образи піаніста мають досягати цілісної форми навіть при відсутності чіткого прояву всіх

своїх ознак. Підтвердження означених припущень простежується у працях Л. Бочкарьова (1989, 1997), В. Москаленка (1994), Сюй Ни (2023), *D. Yunyk, I. Yunyk, T. Yunyk, V. Burnazova & L. Kotova* (2018) та інших науковців, де розкриваються «закономірності розгортання» сукцесивного та симультанного художнього образу музичного твору як складової сценічного образу митця-інтерпретатора на основі музичного синтаксису, сюжетності, інтонування, фразування тощо.

Отже, узагальнюючи всю вищевикладену інформацію стосовно уявного проектування сукцесивних та симультанних сценічних образів піаніста у процесі його індивідуально-виконавського стилетворення можна зробити такі висновки:

1) проектування піаністом сукцесивних сценічних образів «проводиться» понятійними конструктами при домінуванні інтелектуально-образного мислення;

2) проектування піаністом симультанних сценічних образів проходить емоційно-образними конструктами при домінуванні емоційно-чуттєвої сфери;

3) тільки стійка цілісна форма сукцесивних чи симультанних сценічних образів піаніста впливає на індивідуально-виконавське його стилетворення.

### **Висновки до другого розділу**

Узагальнення викладеної інформації стосовно диференціації сценічних образів піаніста та опису їх ознак, а також специфіки проектування різновидів цих образів у процесі індивідуально-виконавського його стилетворення надали змогу зробити висновки.

1. Сценічний образ піаніста як кінцевий мисленнєвий продукт його виконавської діяльності створюється в уяві з урахуванням умов майбутньої/реальної прилюдної форми звітності.

2. Сценічний образ піаніста виступає основним фактором формування

та прояву його індивідуального виконавського стилю. Сценічний образ піаніста діалектично пов'язаний з його перевтіленням у художній образ музичного твору.

3. Сценічний образ піаніста є динамічним, а не статичним (застиглим/незмінним) цілісним утворенням в його уяві, яке в різних умовах прилюдної діяльності набуває нових/інших якостей і, таким чином, щоразу викликає нову/іншу емоційну реакцію слухачів/глядачів. Його цілісну структуру складають музичні та художні образи музичного твору як цілісні системи нижчого порядку.

4. Музичний образ піаніста — це цілісне уявне утворення, яке відображає узагальнену звукову форму музичного твору на основі його нотного тексту з індивідуальною емоційною реакцією на палітру звучання. Хоча означений феномен характеризується відображенням інформації виконавських дій, йому все ж властива відсутність художньо-асоціативної предметності.

5. Художній образ музичного твору — це цілісне утворення, сформоване в уяві піаніста, яке відображає не тільки складники музичного образу (палітру їх мелодико-інтонаційних ліній з урахуванням динамічно-фразового розвитку й тембрального забарвлення, фактуру, форму тощо), а й художньо-асоціативне їх опредмечування.

6. Імітація та шаблонність відтворення рис сценічного образу піаністом, здатних забезпечити визнаність створеного ним індивідуального виконавського стилю без «розмивання» провідних його відмінностей серед виконавських стилів інших митців концертно-сценічної діяльності, допускається лише на етапах їх розвитку або за виняткової необхідності уникнення «технічних криз» при об'єднанні ігрових рухів у виконавські дії з подальшою їх автоматизацією.

7. Якісно сформований цілісний сценічний образ піаніста (як сукцесивний, так і симультанний) надає змогу інтерпретатору якісно його «презентувати» у процесі прилюдного виступу з відчуттям «причетності»

індивідуально-виконавського «Я» до кожного елементу означеного феномену.

8. Сукцесивні та симультанні сценічні образи піаніста у процесі роботи над музичним твором будуються з певних уявних конструктів, але перші (сукцесивні) — з понятійних конструктів, а другі (симультанні) — з образно-емоційних конструктів,

9. Уява піаніста «санкціонує» проектування як нового цілісного сценічного образу в процесі мисленнєвої діяльності, так і складників (конструктів) означеного феномену (музичного образу музичного твору та художнього образу цього твору) на засадах розпізнання і сприйняття його нотного тексту з наданням індивідуальної естетично-ціннісної оцінки кожному їх мікроелементу.

10. Будь-який тип сценічних образів піаніста (симультанний чи сукцесивний) проектується в його уяві на основі довільного чи мимовільного сприймання інформації, закладеної в нотному тексті музичного твору.

11. Проектування сукцесивного сценічного образу розпочинається піаністом ще під час роботи над музичним твором завдяки:

- максимальній кількості довільно сприйнятої інформації з подальшою диференціацією її конструктів на «важливі», «менш важливі» та «неважливі» для побудови означеного образу;

- конструюванню такого типу образу тільки з усвідомлено відібраних «важливих» та «менш важливих» конструктів;

- пошуку в інформації невідомих конструктів і залучення їх до процесу побудови сукцесивного сценічного образу на основі довільно виявлених зв'язків з конструктами вже відомої інформації та усвідомленого надання їм «важливої» або «менш важливої» значущості для досягнення поставленої мети.

12. Проектування симультанного сценічного образу піаніста також розпочинається у процесі роботи над музичним твором, але завдяки максимальному використанню мимовільно розпізнаних його конструктів з



неусвідомленим/інтуїтивним наданням їм «важливої», «менш важливої» та «неважливої» значущості у побудові означеного образу.

13. Уявлення піаністом художнього образу музичного твору під час його концертно-сценічної інтерпретації створює умови для емоційної реакції певної модальності на конструкти цього образу, якій підпорядковується артистична поведінка митця.

Зміст основних положень означеного (другого) розділу дисертаційної роботи висвітлено у публікаціях автора.

1. Ма, Лінь (2022). Індивідуальний виконавський стиль піаніста в контексті теорії «ідентичності» Е. Еріксона. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4 (56–57), 140–153.

2. Ма, Лінь (2023). Психолого-фізіологічні детермінанти формування та прояву індивідуального виконавського стилю піаніста. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2 (59), 99–115.

### РОЗДІЛ 3

## СУКЦЕСИВНІ ТА СИМУЛЬТАННІ СЦЕНІЧНІ ОБРАЗИ ПІАНІСТА У КОНТЕКСТІ ПРОЯВУ ЙОГО ІНДИВІДУАЛЬНОГО ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ

### 3.1. Вплив суцесивних сценічних образів піаніста на прояв його індивідуального виконавського стилю у процесі поетапного типу роботи над музичними творами та їх прилюдної інтерпретації

Феноменологія вивчення впливу сценічних образів піаніста суцесивного типу на прояв його індивідуально-виконавського стилю під час поетапної роботи над музичними творами та їх прилюдної інтерпретації являє собою метод пізнання означеного процесу і визначає дескриптивну функцію його сутності. Застосування цього методу забезпечує усвідомлення зв'язку виконавця з музичним твором як завершеним продуктом композитора і зі слухачами/глядачами, адже надає змогу з'ясувати їх діалогічне співвідношення у процесі музичної творчості. Вона (феноменологія) охоплює всі рівні музичної комунікації: зовнішні — виконавець, слухачі/глядачі, акустичні особливості концертної зали тощо, і внутрішні — музичний твір, його структура, драматургія, стильові особливості тощо (Копелюк, 2018).

Феномену сценічного образу піаніста притаманні два виміри, а саме:

- аналітичний, який характеризується опорою на статистичні дані (точність відображення нотного тексту музичного твору та його семантичної складової, час, динамічний план тощо);

- естетичний, який визначається особистісною перцепцією будь-яких різновидів мистецтва та залежить в основному від індивідуальних художньо-естетичних смаків та установок.

Натомість, при перцепції музичних артефактів піаністом естетичний вимір стає одним з першорядних факторів. За переконаннями В. Ковтонюк (2022) та В. Москаленка (2006), нотний текст музичних творів не в змозі відобразити всі тонкощі, закладені в ньому композитором, він — це є

зображення певної схематичної концепції, яку в процесі відтворення зможе «розкодувати» виконавець.

У ХХ столітті на розвиток філософії та мистецтвознавства неабиякий вплив мала теорія феноменології Е. Гуссерля (*E. Husserl, 1970*), запропонована ним в книзі «Логічні дослідження» (*Logical Investigations*), яка означила шляхи їх розвитку. Побутує чимала кількість дефініцій змісту поняття «феномен», серед яких — стрижнева, неподільна одиниця того, що ймовірно виділяється у свідомості, зовнішніх атрибутах будь-якого об'єкта чи їх взаємозв'язків, які пов'язуються з його сутністю; предмет, сприйнятливий для почуттів; віддзеркалення світу міркувань тощо. У філософії трактування змісту означеного феномену в основному пов'язується з явищами, які досягаються в чуттєвій формі. Спільною ознакою усіх визначень цього поняття є чуттєвість сприйняття, яке спирається на індивідуальний досвід особистості, а також здатність її свідомості до самоспостереження та рефлексії (*E. Husserl, 1970*).

Отже, використання феноменологічного підходу до вивчення впливу сукцесивних сценічних образів піаніста на прояв його індивідуального виконавського стилю надає змогу усвідомити роль когнітивних процесів у канонізації його персонального практичного досвіду самоаналізу як змінних результатів діяльності, так і власної артистичної поведінки.

Так, за міркуваннями В. Ковтонюк (2022), застосування феноменологічного підходу в процесі дослідження виконавської творчості митців концертно-сценічної діяльності є найбільш ефективним, адже вона (виконавська творчість) по відношенню до «першоджерела» музичного твору певного автора є другорядною, з чималою кількістю потенціальних варіантів, що породжені особистими відчуттями виконавця-інтерпретатора та розкривають різноманітні атрибути закладені композитором у нотному тексті. За переконаннями Л. Шаповалової, у функціональному процесі виконавської діяльності інтерпретатор розширює «кордони визначеного» та доповнює авторський задум певного композитора особистим образно-

емоційним змістом, що «... з'являється в результаті додавання до старого, вже наявного знання. На перший план виходить момент співучасті, сумісності, співпричетності в сукупному творчому процесі, що завжди починається з вже наявної території, але має на меті її розширення» (2014, с. 22).

Утім, як зазначає В. Ковтонюк, досліджень науковців, пов'язаних з застосуванням методології, яка ґрунтується на феноменологічному підході, стало набагато більше, в тім числі зросла кількість і англomовних праць. Зокрема, її увагу привернула наукова стаття «Сприйняття піаніста як робочий і дослідницький метод: зіткнення інтертекстуального та феноменологічного підходів у фортепіанному виконавстві», яка опублікована в 2019 році. Автором цієї статті є докторантка Хельсінкської музичної академії музики імені Сибеліуса — Е. Сумеліус-Ліндблум (Ковтонюк, 2022). У цій статті розкривається зміст поняття «піаніст-виконавець» як творчої індивідуальності з позицій різних методологічних підходів.

Аналогічні погляди на дефініцію «піаніст-виконавець» простежуються в дослідженні І. Сухленко (2015) з уточненням структури незалежного акту його творчості. Вона акцентує увагу на значенні та продуктивності цієї творчої діяльності, яка починається з роботи над авторським текстом певного музичного твору, опрацювання творчості композитора та стильових рис епохи. Натомість, ця попередня робота удосконалює, але «не переробляє задум», що вже існує, та впливає на створення неподільного образу музичного твору, який ґрунтується на стильових положеннях особистого виконавського стилю. Будь-яка творчість (і музично-виконавська в тому числі) характеризується функціонуванням властивостей мислення, які є наслідком взаємозв'язків індивіда з навколишнім світом, їх взаємовпливів, що позначаються на продукуванні його можливостей, завдяки яким здійснюється самоактуалізація митця. За переконаннями О. Фекете (2009) та О. Шульпякова (1986), музична творчість існує завдяки продукуванню протиріч, які підштовхують процес до продовження, що дозволяє досягти

невпинного розвитку звукового мислення. Натомість, якщо мисленню не потрібно було б переключатися в «інший перемінний стан», то не було б ні мислення ні творчості, адже творчість і є результатом мисленням, тобто воно (мислення) продукує виразність та енергійність мисленнєвого процесу.

Отже, формування індивідуального виконавського стилю піаніста залежить від впливу на нього «світу конструктів» сценічного образу, які активізують всі його психологічні сфери — інтелектуальну, емоційну та вольову.

На думку Сюй Ни (2023), проектування в уяві виконавців сценічних образів відбувається під синергійною дією власної та композиторської думки, що призводить до «діалогу» між інтелектуальним та творчо-емоційним сприйманням нотного тексту музичного твору. Підтвердження цієї тези простежується у працях І. Єргієва (2020, 2022), Ю. Цагареллі (1989), Д. Юника (2022) та інших науковців, в яких вказується на дієвість суцесивного (логічного) та симультанного (творчого) типів їх побудови. Втім, І. Єргієв (2020, 2022) зазначає, що в процесах проектування сценічних образів у різних музикантів-виконавців логічні та емоційно-образні конструкти фігурують в певних особистих пропорціях.

На різну пропорційність образно-емоційних та логічних конструктів у проектуванні сценічних образів музикантів-виконавців вказував і Ю. Цагареллі (1989). За його переконаннями, саме це детермінує їх вибір використання суцесивного чи симультанного методів проектування цих образів, адже діяльність музичної уяви своєрідна у кожного з них і має неоднакову співзалежність образно-емоційних та логічних конструктів. Він зазначає, що асоціативний метод теж потребує поглибленої уяви від виконавців-інтерпретаторів при створенні сценічних образів. Цей метод опирається на «сплав» мистецтв, бо сучасні слухачі/глядачі вимагають не лише аудіально-мовленнєвих зразків, виняткового інтонування музичних творів, а й художніх образів, пов'язаних з очевидним перевтіленням актора і його реальним сприйняттям. Пертурбація психології теперішньої публіки з її

потягом до видовищності (рельєфна образність у виконавському мистецтві, музично-світлові шоу тощо) є проявом сьогоденної культурної парадигми, яка вимагає від піаністів при проектуванні сценічних образів послуговуватися асоціативним методом.

У межах вищевказаної теорії розглянуто й індивідуальний стиль виконавця, який особливо віддзеркалюється у процесі прилюдних виступів завдяки прояву особистісних властивостей інтерпретаторського мислення, специфічних рис технічної оснащеності тощо. Його вивчення здійснювалось з позицій як мистецтвознавства, так і інших галузей науки, зокрема: культурології, психології та музичної педагогіки. Однак, незважаючи на сталий інтерес до цієї тематики, її актуальність на сьогодні не вичерпано, адже поза увагою науковців залишились питання впливу синергійності конструктив емоційного інтелекту музиканта-виконавця, зокрема піаніста, на формування та прояв індивідуального виконавського стилю як під час роботи над музичним твором, так і у процесі його сценічної інтерпретації.

У межах загальної фундаментальної теорії музичного стилю В. Москаленко обґрунтував зміст поняття «стиль музичної творчості». Означений феномен він пов'язує зі специфікою як світовідчуття, так і музичного мислення особистості. Ця специфіка «... виражається системою музично-мовленнєвих ресурсів творення, інтерпретування та виконання музичного твору» (2018, с. 13). У розкритті змісту означеного поняття В. Москаленко особливої уваги надає загальним засадам творчого процесу музиканта-виконавця і самовираженню його індивідуальності, оскільки будуючи власну музично-інтонаційну модель музичного твору інтерпретатор керується вже створеною композиторською моделлю цього твору. «Опановуючи твір, виконавець вживається у творчі токи мислення композитора. На підставі обраного музичного матеріалу він відчуває живлячу енергію композиторського мислення (відчуття стилю композитора!), що конкретизована в поданих у тексті твору натяках на фрагменти композиторської системи музично-мовленнєвих ресурсів. Втім наповнює цю

систему відповідним до “твору композитора” ресурсом власного музично-інтонаційного тезаурусу. Так утворюється власна виконавська версія “твору композитора” і виконавець стає співтворцем, а в окремих випадках навіть спів-автором з композитором» (2018, с. 13).

Отже, різностороннє вивчення індивідуального стилю музиканта-виконавця надало змогу науковцям обґрунтувати ряд визначень означеного феномену. На жаль, специфіка впливу синергійності конструктів емоційного інтелекту музиканта-виконавця на формування та прояв його індивідуального виконавського стилю залишилась поза межами досліджень, хоча науковцями доведено, що взаємодія інтелекту з емоційною сферою відіграє визначальну роль як у побудові сценічного образу, так і в процесі його звукової реалізації під час прилюдної діяльності.

Окремої уваги потребує висвітлення специфіки впливу синергійності конструктів емоційного інтелекту піаніста на формування та прояв власного індивідуального виконавського стилю як під час роботи над музичним твором, так і у процесі його сценічної інтерпретації. Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити такі завдання:

- 1) розглянути сутність поняття «синергійність конструктів емоційного інтелекту піаніста»;
- 2) з'ясувати принципи встановлення пріоритетності конструктів емоційного інтелекту при їх синхронізації в процесі творчої діяльності піаніста;
- 3) висвітлити засоби впливу синергійності конструктів емоційного інтелекту піаніста на формування та прояв індивідуального виконавського стилю під час роботи над музичним твором;
- 4) розкрити технологію впливу синергійності конструктів емоційного інтелекту піаніста на формування та прояв індивідуального виконавського стилю у процесі сценічної інтерпретації музичного твору.

Досягнення психологічної науки кінця ХХ — початку ХХІ століть надають змогу розглянути вплив інтелектуальної, емоційно-вольової та

духовної сфер піаніста на його індивідуальний виконавський стиль, а і їх синергійності. Синергійність (*συνεργία* — співпраця, допомога, співучасть тощо) ґрунтується на спільному (одночасному) використанні декількох взаємоузгоджених особистісних властивостей, як результату дії когнітивних процесів і емоційної сфери піаніста. За такої «спільної» дії «результативний ефект» виявляється більшим суми їх окремих «ефектів», тобто за взаємодоповнення емоційної та розумової сфер особистості вдається досягти вищого розвитку виконавської майстерності, ніж за окремого їхнього застосування. Концептуалізація взаємодоповнення емоцій та інтелекту, що утворює нове цілісне інтегроване системне явище, якому притаманний синергійний ефект, привертала увагу не одного покоління визначних піаністів та науковців (Мільштейн, 1983; Савшинский, 1964; Юник, 2022; *Martienssen*, 1930 та інших).

Синергія емоцій та інтелекту у проєкціях піаніста створює специфічну психосемантичну систему особистісного осмислення художньо-образного змісту музичного твору. Майстерно поєднуючи його смислову інтонаційність з емоційною насиченістю через абстрактно-символічну мову музичного мистецтва, піаніст створює художні образи, які «забарвлюються», усвідомлюються і узагальнюються посиленою роботою інтелекту в процесі інтерпретації. Аналогічним чином актуалізується «емоційне поле» в аудиторії чи в концертній залі, що підвищує ефективність творчої комунікації зі слухачами/глядачами (Yunyk, Yunyk, Yunyk, Burnazova & Kotova, 2018).

У психологічній науці існують різні теорії емоцій і концепції інтелекту. На основі узагальнення фундаментальних досліджень можна охарактеризувати емоції піаніста як дотичність до сприйняття музичної інформації і навколишнього середовища, причому не стільки як віддзеркалення самих предметів і звукових явищ, скільки виявлення суб'єктивного ставлення до них на різних рівнях психічної ієрархії. Піаністу, окрім основних видів емоцій таких як очікування й прогнозування



(хвилювання, тривога, страх, радість тощо), фрустрації (образ, розчарування, гнів, сум тощо) та комунікативних (веселощі, зниковілість, сором тощо) властиві й інтелектуальні емоції. Останні доцільно розглядати як специфічні переживання, що не просто виникають у процесі розумової діяльності, а характеризуються відсутністю валентного забарвлення (Бочкар'єв, 1997; Гао Юань, 2020; Готсдінер, 1993; Гребенюк, 1994; Юник, 2022 та інші).

У кінці ХХ — на початку ХХІ століть взаємодоповнювальний та взаємопроникливий синергійний вплив конструктів емоцій та інтелекту виокремлюється у спеціальний предмет психологічних досліджень. У 90-х роках ХХ століття з'явився термін «емоційний інтелект» (*emotional intelligence* — *EI*). Термін «емоційний інтелект» був обґрунтований американськими вченими Дж. Мейєром, П. Селовеєм (*J. Mayer, P. Salovey, 1997*) і Д. Големаном (*D. Goleman, 1998*) для визначення здібностей особистості щодо сприйняття, переробки та використання емоційно навантаженої інформації. Зараз у науці відбувається конкретизація сутності означеного феномену, адже поняття «інтелект» (від англ. *intelligence*) як наукова дефініція було актуалізоване антропологом Ф. Гальтоном (*F. Galton, 2004*) ще наприкінці ХІХ століття.

Оперуючи вихідними положеннями їх досліджень, а також дисертаційного дослідження Гао Юань (2020) та інших науковців можемо зазначити, що інтелект піаніста має багаторівневу структуру, яка поєднує особистісні якості та когніції спрямовані на накопичення, систематизацію і використання знань, творчих умінь і виконавських навичок. Його емоції, хоча й пов'язуються з простими перцептивними сигналами, тим не менш, вони «вмонтовуються» у систему значень. Емоційні стани значущі для індивідуального досвіду піаніста і слугують вираженню його уявного художнього образу музичного твору. Саме тому, синергія емоцій та інтелекту піаніста уможлиблюється на основі розширення впливу емоцій на процес пізнавальної діяльності, через що емоції та інтелект починають взаємодіяти

як однорівневі поняття. Кожна емоція піаніста містить в собі специфічну систему ідентифікованих сигналів — «емоційну інформацію», яка віддзеркалюється у виконавських засобах міжособистісної комунікації (емоційній «насиченості» мелодико-інтонаційних ліній та індивідуальній манері прояву артистизму — культурі перевтілення в художній образ музичного твору, досконалості відтворення мімичних та сценічних рухів, збереження внутрішньої свободи і власної гідності тощо) зі слухачами/глядачами під час сценічної діяльності. «Емоційна інформація» піаніста чітко відображає як риси художнього образу музичного твору, так і індивідуальне ставлення до певних обставин, оскільки включає в себе ідентифіковане значення тієї чи іншої емоції (Гао Юань, 2020; Д. Юник, 2009, 2022; *J. Mayer, P. Salovey, 1997; F. Galton, 2004; D. Goleman, 1998* та інші)

Синергія емоційного і раціонального в постаті артиста-піаніста сприяє прояву ще однієї істотної ознаки художнього суб'єкта — особистісного ставлення як до інтонаційно-образного змісту музичного твору, так і до світу загалом. Його особистісне ставлення до дійсності обумовлюється не тільки тим, що він як митець займає певне місце у фортепіанному виконавстві чи у соціокультурній сфері загалом, а й психофізіологічними особливостями власного відображення дійсності. Концепція синергії емоцій та інтелекту зумовлюється утворенням цілісного інтегрального явища, якому властивий синергійний ефект породження (або вивільнення) додаткової енергії, екстраполяція якої на площину художньої комунікації уможливорює чуттєво-семантичне особистісне осягнення художнього образу та інтелектуальне «аранжування» життєвих і художніх емоцій (Гао Юань, 2020).

Незалежно від того, що інтелект має більш високоорганізовану структуру, ніж емоції, у наукових працях превалює два протилежних погляди на залежність властивостей цих понять і кореляцію між ними — раціоналістичний та ірраціоналістичний (*Mayer & Salovey, 1997; Goleman, 1998* тощо). Синхронізація конструктів інтелекту і емоцій по-різному впливає

на піаністів у процесі інтерпретації музичних творів, що детермінує прояв у них певного типу індивідуального виконавського стилю. Наприклад, у піаніста, який надає пріоритетного значення раціональному підходу до вирішення виконавських проблем під час роботи над музичним твором, проявляється раціональний тип індивідуального виконавського стилю у процесі безпосередньої його сценічної інтерпретації. Тоді як ірраціоналізм стає домінуючим в означеному процесі піаніста, якому властивий емоційний тип індивідуального виконавського стилю. У піаніста такого типу індивідуального виконавського стилю емоційні імпульси мають спільну природу з духовним світом, ціннісними орієнтирами як власної особистості, так і автора музичного твору (Гао Юань, 2020; Д. Юник, 2009, 2022; *D. Goleman*, 1998; *J. Mayer, P. Salovey*, 1997 та інші).

Отже, синергійність конструктів емоційного інтелекту піаніста, впливаючи на весь процес його творчості, виступає чинником власного індивідуального виконавського стилю. Синергійність емоційного інтелекту піаніста детермінується синхронізацією конструктів емоцій та інтелекту в процесі творчої діяльності. Від співвідношення цих конструктів залежить пріоритетність впливу емоційних чи інтелектуальних чинників на формування та прояв певного індивідуального виконавського стилю піаніста. Синергійність конструктів емоційного інтелекту піаніста впливає на формування та прояв його індивідуального виконавського стилю під час роботи над музичним твором завдяки:

- емоційному підсиленню творчого мислення;
- створенню унікального емоціогенного стимулюючого творчого простору при вирішенні виконавських проблем;
- «насиченості» художнього образу відповідними емоціями;
- раціоналізації/алгоритмізації життєвих і художніх емоцій;
- накопиченню тезаурусу емоційних концептів.

Синергійність конструктів емоційного інтелекту піаніста у процесі сценічної інтерпретації музичного твору створює сприятливі умови для:

- пошуку ефективних методів та прийомів саморегуляції як власного емоційного стану, так і регуляції емоційного стану слухачів/глядачів;
- виходу з площини детермінізованих рішень у поле багатоваріантного емоційно-інтелектуального пошуку найвиразніших виконавських засобів передачі авторського задуму слухачам/глядачам;
- підвищення доступності сприйняття (прочитування) вербальної та невербальної мови емоцій;
- досягнення конгруентної емпатії слухачів/глядачів (Д. Юник, 2009, 2022; *D. Goleman*, 1998; *J. Mayer*, *P. Salovey*, 1997 та інші).

Отже, різностороннє вивчення індивідуального стилю музиканта-виконавця надало змогу науковцям обґрунтувати ряд визначень означеного феномену. На жаль, специфіка впливу синергійності конструктів емоційного інтелекту музиканта-виконавця на формування та прояв його індивідуального виконавського стилю залишилась поза межами досліджень, хоча науковцями доведено, що взаємодія інтелекту з емоційною сферою відіграє визначальну роль як у побудові музичного образу, так і в процесі його звукової реалізації під час сценічної діяльності.

Необхідність формування індивідуального виконавського стилю піаніста актуалізується проблемою псевдоідентичності його рис. Саме тому до процесу формування означеного феномену доцільно залучати висококваліфікованих фахівців.

Сучасні дослідження фортепіанного виконавства все частіше спираються на вектор експериментальної науки та лабораторних дослідів. Як дослідник виконавського мистецтва Н. Кук (*N. Cook*, 2013) активно займався дослідженням означеного вектору, зокрема, вивченням технологічних аспектів фортепіанної гри із застосуванням сучасних можливостей техніки. Автор вивчав індивідуальний виконавський стиль музиканта-інтерпретатора, базуючись не на суб'єктивних чуттєвих враженнях слухача/глядача, а з використанням відомостей про швидкість, силу, вагу пальцевого удару тощо, отриманих експериментальним шляхом. Таким чином, самотність

мислення піаніста як ключова специфіка музичного виконавства відходить на другий план (Cook, 2013).

Питанням оволодіння музикантом-інструменталістом матеріалом музичного твору займались не лише визначні виконавці та їх педагоги, а й чимала кількість мистецтвознавців. Детальне вивчення означеного феномену здійснювалося з позицій різних методологічних підходів до специфіки розвитку складників виконавської майстерності музиканта-виконавця, в т.ч.:

- довільне та мимовільне заучування виконавських рухів;
- сприйняття й запам'ятовування нотного тексту музичного твору;
- проєктування уявних інтерпретаційних моделей музичних творів тощо (Ян Ї, 2023).

За переконаннями Л. Бочкарьова (1997), більшість виконавців процес роботи над музичним твором розмежовують на три етапи, де:

«1 етап ознайомлення з музичним твором, стадія формування виконавського задуму;

2) етап реалізація виконавського задуму;

3) етап передконцертна підготовка» (1997, с. 219).

Аналогічна позиція простежується у дослідженнях Хуа Вей (2017), Хуан Ханьцзе (2019), Ю. Цагареллі (1989), Д. Юника (2009), Ян Ї (2023) та інших науковців, які процес роботи митця концертно-сценічної діяльності над музичним твором також розмежовували на три етапи, для:

- осмислювання його художньо-естетичних цінностей з метою подальшого їх зіставлення з власними цінностями (перший етап);

- самовизначення ціннісно-сміслових його конструктів для проєктування самобутніх музичних/художніх/сценічних образів (другий етап);

- безпосереднього уявного проєктування таких самобутніх музичних/художніх/сценічних образів як ціннісно-сміслових новоутворень «... з урахуванням їх реального творчо-інтерпретаційного потенціалу (Ян Ї, с. 78),

Те що, проектування sukcesивних сценічних образів піаністом потребує саме поетапного методологічного підходу до роботи над музичними творами підтверджується висловом Л. Бочкарьова, що «... адекватне сприйняття музики можливе тільки за участі внутрішніх перцептивних дій, пов'язаних з конструюванням образу твору» (1997, с. 318). Саме цим і характеризується другий етап роботи піаніста над ними, де здійснюється «... самовизначення ціннісно-сміслових конструктів для побудови оригінальних/неповторних художніх образів музичних творів» (Ян І, с. 77).

Натомість, В. Ляудіс (1976), якого вважають родоначальником інноваційного психологічного підходу до вивчення процесу конструювання будь-яких уявних образів, дійшов висновку, що цей когнітивний процес доцільно також розглядати з позицій поетапності управління мнемічними діями, де:

- на першому етапі здійснюється вибір інформації для її усвідомлення й подальшого запам'ятовування;
- на другому етапі відбувається розмежування інформації на конструкти (дрібні складники) з метою їх подальшого структурування;
- на третьому етапі проходить пошук просторово-часових зв'язків між конструктами інформації для їх зіставлення;
- на четвертому етапі твориться в уяві новостворений образ на основі просторово-часових зв'язків між відобраними конструктами, які виступають семантично-цілісною їх системою (Ляудіс, 1976).

Отже, перший етап роботи піаніста над музичним твором надає йому змогу сформулювати «прообраз» ідеального музичного/художнього/сценічного образу з урахуванням початково-вихідних рис власного індивідуального виконавського стилю, концентричну взаємодію яких з іншими рисами відображено схематично на рис. 1.12 (див. рис. 1.12). Більшість піаністів під час першого етапу роботи над музичним твором створюють «прообраз» ідеального музичного та художнього й сценічного образу за допомогою

програвання нотного тексту на музичному інструменті. Натомість, у музичному виконавстві є представники й іншого методологічного підходу до означеного процесу. Вони «... здійснюють побудову цілісного образу на основі мисленнєвого уявлення. Етап ескізного уявлення про музичний (сценічний) образ багато в чому детермінований особливостями уяви, що відтворює авторський задум. Великою також є роль аналітичного початку, емоційно-образного мислення, що передбачає логіку, викристалізовану у майбутньому виконавської концепції» (Бочкар'єв, 1997, с. 232).

Підтвердження потреби в активізації інтелектуальної сфери піаніста у процесі формування прообразу майбутнього ідеального музичного/художнього/сценічного образу простежується у методичних вказівках В. Гізекінга та К. Леймера (*W. Giesecking & K. Leimer, 1972*), які були у їх діяльності провідними, коли вони співпрацювали у Ганноверській консерваторії (всесвітньо відомий піаніст В. Гізекінг навчався по класу фортепіано у К. Леймера). Саме ці методичні вказівки, які «увійшли» в теорію та методику музичного навчання як «метод Леймера», надали змогу «виростити» такого митця концертно-сценічної діяльності як Вальтер Гізекінг. Основна сутність цього «метода Леймера» зводиться до того, що:

1) спочатку без гри на інструменті бездоганно вивчається нотний текст на пам'ять, завдяки чому максимально активізується інтелектуальна сфера піаніста, яка «конче» необхідна для проєктування музичних/художніх/сценічних образів;

2) виконавську техніку необхідно розвивати не тільки під час гри на інструменті, а й розумовим уявленням виконавських рухів у поєднанні «зі звуком», адже думка завжди має рухатись «попереду гри», тільки вона є рушійною силою швидкого і якісного формування виконавських навичок (*W. Giesecking & K. Leimer, 1972*).

На початку XXI століття науковці «неоднозначно» оцінюють доцільність застосування «методу Леймера», оскільки його реалізація хоча і «... покращує надійність запам'ятовування, натомість перешкоджає

принципам творчості, бо виконання стає стриманим і поміркованим відзеркаленням нотного тексту, а первинною фазою творчості є фаза інтелектуальної роботи над образом. Багатьом виконавцям притаманною є робота над музичним твором подумки. Не застосовуючи розумову логіку К. Леймера, вони теж не «користуються» на первинному етапі творчості реальним звучанням музичного інструменту» (Ян І, с. 81).

Інколи його «метод» щодо розвитку виконавської техніки піаністи інтерпретують хибно, адже К. Леймер не був противником «вправ для пальців» піаніста. Він вважав, що багатогодинна гра гам, вправ та етюдів негативно відображаються на творчому процесі митця, але уявлення положень пальців та вміння швидко і точно виконувати в уяві їх рухи з необхідною технікою звуковидобування, на його думку, складає основу майстерності піаніста. Натомість, за переконаннями В. Гізекінг та К. Леймера, сформувані ідеальні майбутні музичні/художні/сценічні образи можна лише своєчасним і точним уявленням звуків ще на початковій стадії роботи над музичним твором, адже допущення помилок як текстових, так і «пальцевих» призводить до «переучування», до проектування хибних їх «прообразів» (*W. Giesecking & K. Leimer, 1972*).

Особливу роль у проектуванні ідеальних майбутніх музичних/художніх чи сценічних образів В. Гізекінг та К. Леймер відводили роботі піаністів над звуком ще під час першого програвання нотного тексту музичного твору, адже «вслуховування» у власну гру складає основу уявлення цих образів (*W. Giesecking & K. Leimer, 1972*).

Аналогічної позиції дотримувався у музично-виконавській діяльності В. Горовиць, який вважав, що саме «звуковий образ» є одним з провідних конструктів стилю піаніста. Він («звуковий образ») уособлює оригінальний підхід до регістрових, динамічних та тембральних можливостей не тільки інструмента, а, в першу чергу, до образних конструктів, взаємопов'язаних зі змістом музичної інформації (*Dubal, 1994; Plaskin, 1983; Schonberg, 1992*). Так, аналізуючи «звуковий образ фортепіано» видатного піаніста



В. Горовиця, науковиця І. Сухленко (2011) наголошує на неперевершеному використанні ним засобів виразності, які надавали змогу всім слухачам/глядачам пізнавати його унікальні стильові риси, адже саме завдяки цим рисам вибудовувались самобутні музичні інтонації. При інтерпретації музичних творів різних часів В. Горовицем використовувались всі можливості фортепіано для досягнення виразності мелодико-інтонаційних ліній, їх різноманітності та оригінальності тембрального забарвлення, свободи та динамічної експресії, а також і її інтенсивності. Особливого значення в проектуванні «прототипів» сценічних образів всевітньо відомий піаніст також надавав звуковим образам (Ковтонюк, 2022; Кучма, 2021; Москаленко, 2006; *Dubal*, 1994; *Plaskin*, 1983; *Schonberg*, 1992).

Підтвердження значущості «звукового образу» в проектуванні «прообразу» ідеального майбутнього сценічного образу суцесивного типу простежується в дослідженні Ю. Ніколаєвської (2021) при формулюванні поняття виконавська драматургія *Homo Interpretatus*. За її переконаннями, під час виконання піаністом музичного твору перед слухачами розкриваються завуальовані засоби побудови цього типу образу, характерні для його форми та пов'язані з чуттєвою сферою. Звуковий, або звукоінтований образ будь-якого музичного твору, має певну виконавську складову, що стосується специфіки звукоутворення, інтонування, тембрового забарвлення. Досить часто, за її переконаннями, ці складові пов'язані з «програмою комунікації».

Отже, на першому етапі роботи піаніста над музичним твором проектується тільки «прообраз» ідеального майбутнього сценічного образу суцесивного типу. З цього приводу Л. Бочкар'єв зазначив: «Сформований на першій стадії образ музичного твору є лише вихідною, попередньою моделлю майбутнього цілого. Це ще лише прообраз, який створює початкову творчу установку та визначає направленість подальшої роботи» (1997, с. 232).

На другому етапі роботи піаніста над музичним твором створений в його уяві «прообраз» сценічного образу суцесивного типу виступає

початково-вихідною моделлю його конкретного проектування. На цього етапі, реалізуючи задуманий «прообраз» виконавсько-виражальними засобами, піаністи досить часто багато часу відводять автоматизації ігрових рухів. У цей період вони, як правило, грають музичний твір по фрагментах, відпрацьовують кожен виконавський компонент окремо, після чого відбувається їх об'єднання в цілісну структуру. «Це ніби вторинне звернення до художньої задачі, нове освоєння образу після технічного втілення музики та роботи “частинами”. Однак у переважної більшості виконавців реалізація первинного задуму, ... здійснюється нерозчленовано, комплексно, в нерозривній єдності художніх і технічних сторін. ... Кожен крок, кожна стадія у такому випадку є синтезом художнього і технічного. Навіть таке, здавалося б вузькотехнічне питання, як підбір аплікатури, пов'язане з вирішенням не лише суто технічних проблем. Орієнтуючись, в першу чергу, на зручність, економію і доцільність рухів, вирішуючи завдання, що входять у компетенцію практичного мислення, музикант повинен постійно осмислювати зв'язки аплікатури зі стилем, особливостями фразування, форми, емоційним змістом твору» (Бочкар'єв, 1997, с. 233-234). Саме під час гри, під час «живого» інтонування кожного фрагмента музичного твору піаніст має змогу «спіймати образ» звичайно, цьому сприяє їх аналіз через синтез. Завдяки застосуванню таких методів початково-вихідний сценічний образ піаніста «... збагачується всебічними зв'язками та відносинами з технічною звуковою плоттю (вторинний синтез), що призводить до більш глибокого осягнення прообразу, який відкривається перед виконавцем у різноманітті нових сторін. У процесі пошуку звукового втілення, народжуються ... нові образи, які затверджуються чи відкидаються виконавцем» (Бочкар'єв, 1997, с. 234). Саме тому К. Леймер постійно працював над розвитком інтелектуальної сфери В. Гізекінга як піаніста (*W. Giesecking & K. Leimer, 1972*).

Аналіз творчо-виконавської діяльності всесвітньо відомого піаніста В. Горовиця показує, що для нього «прообраз» музичного твору на другому

етапі роботи над ним був «початковою точкою» для створення досконалого сценічного образу. «В. Горовиць дозволяв собі вільно трактувати авторський текст, домагаючись класичної ясності форми, логічної та насиченої драматургії, прозорі та водночас багатовимірної фактури. Ці принципи роботи залишалися незмінними при зверненні до творів різних історичних стилів ... Вони проявляються не тільки в наявності обдуманого виконавського плану того чи іншого твору, а й у режисуванні виконавського акту — від виходу на сцену до заключної п'єси “на біс”» (Сухленко, 2011, с. 308).

Отже, ще під час другого етапу роботи над музичним твором, а не третього, В. Горовиць свідомо, а не інтуїтивно, довільно, а не мимовільно приділяв увагу проектуванню сценічних образів сукцесивного типу. Навіть, з роками, у процесі еволюції його індивідуального стилю, ці принципи побудови сценічних образів залишалися незмінними, аналогічно як і в інших європейських піаністів, зокрема у Вальтера Гізекінга, які суб'єктивізували об'єктивні музичні інтонації, відтворюючи їх у власних інтелектуально-художніх конструкціях сценічних образів. Саме ці принципи та інші вихідні положення проектування сценічних образів вихованцями лондонської та віденської фортепіанних шкіл надали змогу О. Степановій сформувати цілісне визначення піанізму, яке вона ототожнює з мета системою, що будується з безлічі взаємопов'язаних підсистем, таких як: виконавське мислення; виконавська техніка; індивідуальний стиль; музично-виконавська культура; артистизм тощо. Вона інтерпретує поняття «піанізм, як багатокомпонентну «... ієрархічну систему, утворену завдяки підпорядкованій логіці єдності своєрідних мікрокосмічних змістовно-функціональних утворень, що органічно входять до значеннєвого обсягу поняття як багатоярусної цілісності» (2018, с. 218).

Дискусійність науковців стосовно домінуючій підпорядкованості процесу музично-виконавської діяльності піаністів логічному чи інтуїтивному, апологічному чи діонісійському типу їх музичного мислення ведеться вже не одне століття. Оперуючи вихідними положеннями

мистецької філософії, Ф. Ніцше довів, що в «німецькій музиці» (у творах Й. С. Баха, Л. В. Бетховена, Р. Вагнера та інших митців) взірцевим є конструктивний врівноважений підхід до побудови образів (Moritz, 2002). Саме такого методологічного підходу до проектування сценічних образів і дотримувався В. Горовиць у другому періоді своєї виконавської діяльності (1936–1974 рр.). За дослідженням І. Сухленко (2011), цей період характеризується творчою зрілістю митця, адже В. Горовиць усвідомив, що публіка раніше сприймала його тільки як віртуоза, а не як високохудожнього емоційно-інтелектуального музиканта. Еволюція його індивідуального виконавського стилю, перш за все, відбулася зміною репертуарної політики. Концертні програми «насичувались» не віртуозними творами Ф. Ліста, а мелодійно-ліричними творами Ф. Шуберта, Р. Шумана та інших композиторів. Неабиякого значення митець надавав творам і філософсько-глибокого змісту, що призвело його до емоційного виснаження і потреби у перерві на дванадцять років концертно-сценічної діяльності.

За переконаннями В. Москаленка (2006), І. Сухленко (2011), *D. Dubal* (1994) та *G. Plaskin* (1983) в останній період концертно-сценічної діяльності В. Горовиця (1974–1989 рр.) проявився пізній його індивідуально-виконавський стиль, який характеризувався не тільки «октавно-шквальним» динамічним «накалом», а й деталізацією продуманих конструктів сценічних образів, навіть, інколи з перебільшенням їх значущості. Процес інтерпретації авторського нотного тексту ставав одночасно і процесом його самореалізації як митця-виконавця, який знаходиться у динамічно-своєрідному «потоці» реалізації заздалегідь спроектованого сценічного образу в інших умовах і тому потребує нового осмислення композиторського, епохального та виконавського художньо-естетичного стилів.

Отже, можна зробити висновок: саме такий методологічний підхід до проектування сценічних образів надавав змогу В. Горовицю опановувати такими засобами фіксації їх конструктів як складовими творчого задуму, значно збагачувати виконавське мислення, що в кінцевому результаті

призводило до кристалізації самобутнього інструментально-виконавського стилю. Сформований стійкий тип інтелектуально-образного музичного мислення відіграв стрижневу роль у прояві індивідуального виконавського стилю блискучого віртуоза видатного піаніста світового рівня — В. Горовиця, який ще навчаючись у В. Пухальського, С. Тарновського та Ф. Блуменфельда (м. Київ), надавав перевагу проєктуванню сценічних образів сукцесивного типу. «Доказовим», на нашу думку, є аудіовізуальний аналіз означеного феномену (додаток 1), при інтерпретації ним Сонати *C-Dur* В. Моцарта, зокрема, її першої частини (додаток 2). Соната В. Моцарта *C-Dur* (К.330) написана видатним австрійським композитором в 1783 році (на той час геніальному композитору виповнилось 27 років) є одним з найбільш відомих та визнаних творів. Соната До *C-Dur* (К.330) складається з трьох частин:

- перша частина — *Allegro moderato*;
- друга частина — *Andante cantabile*;
- третя частина — *Allegretto*.

Перша частина Сонати *C-Dur* (*Allegro moderato*) традиційно написана в сонатній формі (див. дод. 2). Вже на початку виконання В. Горовицем головної партії (див. дод. 2, тт. — 1-18), якій притаманна життєрадісність, граційність та вишуканість відбувається неспинна фіксація уваги митця на кожному окремому звуці, його виразності, продовженні та поєднанні звуків з відчуттям затухання. Витончена, світла та «прозора» мелодична лінія в його виконанні дійсно нагадує клавесинне звучання (див. дод. 1), адже сонати були написані В. Моцартом саме для цього інструменту. Надаючи великого значення якісному відтворенню кожного звуку, «милуючись» його невимушеністю, експресією та поєднуючи їх (звуки) в ланцюжок, утворюючи мотиви, фрази тощо, В. Горовиць «магічно» «заставляє слухачів» подумки рухатись одночасно з рухом виразної та неповторної мелодичної лінії. Використання ним поняття «оркестрове звучання» та його досягнення в звучанні фортепіано (звучання подібного різноманітним інструментам)

роблять створений ним в уяві сценічний образ більш виразним та яскравим, демонструючи провідну роль інтелектуальної сфери (дод. 1). Його виконанню властива невимушеність і свобода рухів, їх осмисленість та змістовність. Всі рухи В. Горовиця підпорядковані його слуховому контролю, демонструючи так звану «інтелектуальна техніку».

Артистичні рухи митця пов'язані з мінімалістичними їх проявами, натомість демонструють зверхність відчуття при реалізації сценічного виконавського образу побічної партії (див. дод. 2, тт. — 19-34). Це свідчить про те, що В. Горовиць послуговувався контролем емоцій з боку інтелектуальної сфери при її виконанні, про що свідчить аналіз аудіо-відеозапису (дод. 1).

Характерна для виконавського стилю В. Горовиця відмінність в якості звучання різноманітних елементів музичної тканини, що пов'язана з поняттям звукової перспективи (подібно до зорової перспективи в образотворчому мистецтві), яскраво проявляється в виконанні ним основного розділу розробки (див. дод. 2, тт. — 60-88). Це підтверджує припущення стосовно того, що В. Горовиць використовував проектування в уяві сценічного образу sukcesивного типу з провідною роботою його інтелектуальної сфери (дод. 1).

Отже, враховуючи присутність своєрідних рис, характерних для індивідуального виконавського стилю В. Горовиця та їх використання в процесі виконавської діяльності, можна припустити, що на прояв його індивідуального виконавського стилю у процесі поетапного типу роботи над музичними творами та їх прилюдної інтерпретації впливали sukcesивні сценічні образи.

На третьому етапі роботи піаністів над музичними творами, на нашу думку, сформовані їх самобутні індивідуальні виконавські стилі кристалізуються впливом емоційного забарвлення конструктів сценічних образів sukcesивного типу, адже саме в цей період вони (конструкти), як правило, збагачуються асоціативно-духовними ознаками. Піаністи все

глибше занурюються у «психологізм» авторських задумів, «у світ філософських роздумів» і, таким чином, коректують самотні власні концепції сценічних образів sukcesивного типу. Підтвердження цієї тези простежується в наукових працях Л. Бочкарьова (1989, 1997), Г. Нейгауза (1987), Ю. Цагареллі (1989), Д. Юника (2009) та інших авторів при розгляді асоціативного забарвлення сценічних образів музикантів-виконавців. Зокрема, Г. Нейгауз вказував на те, що інколи у процесі роботи над музичними творами мимовільно можуть виникати «... неочікувані асоціації, дуже мало виправдані з позицій логіки... світ поетичних, художніх, життєвих... Іноді бувають такі дивні асоціації, які не піддаються навіть точному опису...» (1987, с. 206-207).

Слід зазначити, що неабияку роль у формуванні піаністом sukcesивного типу сценічних образів відіграють уявлення слухачів/глядачів. Інколи вони можуть бути основним їх конструктом на цьому етапі роботи над музичними творами, коли сценічні образи набувають цілісної форми. У працях з теорії та методики музичного виконавства простежується інформація, що тільки наявність таких конструктів у сформованих сценічних образах підтверджує готовність музикантів-інструменталістів до прилюдної інтерпретації певного музичного твору (Л. Бочкарьов, 1989, 1997; Ю. Цагареллі, 1989; Д. Юник, 2009 та інші). Зокрема, з цього приводу Л. Бочкарьов писав: «На заключному етапі роботи, змістом якої є структурування образу, «складання», художнє шліфування, виконавець не тільки «від імені» слухачів сприймає свою інтерпретацію, але й все частіше уявляє себе в умовах естради, «бачачи», «відчуваючи» і контролюючи своє виконання в уявних умовах, відчуваючи передконцертне хвилювання, вживаючи заходів для його усунення» (1997, с. 243). Звичайно, що найкращим способом уникнення негативних впливів стресорів прилюдного виконання музичних творів є створення умов для появи натхнення у піаністів творити «нове мистецьке явище». Таке натхнення, як правило, виникає після утворення цілісного сценічного образу заповненістю його конструктами,

адже тільки їх чіткість надає змогу максимально захоплюватись ними з мінімальними зусиллями уваги.

Підтвердження цієї тези простежується в дослідженні В. Ковтонюк щодо специфіки формування та появу індивідуального виконавського стилю видатних піаністів. З приводу досягнення бажаного натхнення у процесі передконцертної підготовки піаністів до прилюдної інтерпретації музичних творів, а також у період безпосередніх виступів, вона зазначила, що основними факторами є: «... індивідуальні особливості психіки, що визначають специфіку сценічної поведінки та вибір репертуару й, звісно, вік музиканта. Цікаво, що при цьому загальною тенденцією є кристалізація саме раціонального компонента виконавського стилю, коли притаманна молодості стихійність висловлювання поступається розсудливості та виваженості... Вміння шанобливо відтворити художній задум композитора цінується вище, ніж здатність грати швидко і голосно. Саме це визначило притаманний стилю митця сплав раціонального і емоційного» (2022, с. 103).

Таким чином можна зазначити, що в кінці ХХ – на початку ХХІ століть з'явилися піаністи, яким властивий індивідуально-виконавський стиль, що характеризується не тільки емоційністю та яскравою віртуозністю їх гри, а, в першу чергу, врівноваженістю перебігу у них інтелектуальних та емоційних процесів (особливо при інтерпретації музичних творів, датованих в кінці ХХ – на початку ХХІ століть). Д. Рабінович (1979) «відніс» таких піаністів до інтелектуально-виконавського типу. Таких митців концертно-сценічної діяльності відрізняє, на його думку, певна емоційна «відстороненість» від «особистісного світу» автора музичного твору.

Отже, узагальнюючи вищевикладену інформацію щодо впливу суцесивних сценічних образів піаніста на його індивідуальний виконавський стиль під час поетапного типу роботи над музичними творами та у процесі їх прилюдної інтерпретації, слід відзначити, що:

1) індивідуальний виконавський стиль піаніста охоплює світ музичних смислів, які в процесі проєктування та реалізації сценічних образів



сукцесивного чи симультанного типів, піддається корекції;

2) піаністи, які надають перевагу проєктуванню сценічних образів сукцесивного типу, під час концертно-сценічної діяльності перевтілюються в них, демонструють «стриману» емоційну реакцію на їх конструкти, тобто вони проявляють «врівноважений» артистизм;

3) як передконцертне, так і концертне «входження» піаністів у сценічні образи сукцесивного типу характеризується максимальною спрямованістю уваги на їх конструкти з «витісненням» зі свідомості подразників, які не пов'язані з цими конструктами;

4) В. Горовиць, як високо інтелектуальна особистість «аристократичного» спрямування, також надавав перевагу проєктуванню сукцесивного типу сценічних образів;

5) В. Горовицю властивий «віртуозно-інтелектуально-емоційний виконавський стиль», який особливо проявився у пізній період його концертно-сценічної діяльності.

### **3.2. Прояв індивідуального виконавського стилю піаніста під час реалізації симультанних сценічних образів у процесі цілісного типу роботи над музичними творами та їх прилюдної інтерпретації**

Дослідження прояву індивідуально-виконавського стилю піаніста під час реалізації сценічних образів симультанного типу потребує застосування феноменологічного підходу до вивчення означеного процесу. Відповідно до цього методологічного підходу, тезу, що продукт концертно-сценічної творчості піаніста може бути визначений як мистецький феномен, слід сприймати за аксіому. Процес творення такого «продукту» характеризується декількома векторами діалогічно-комунікаційних зв'язків піаніста з композиторським задумом, з «самим з собою», історичними епохами, зі слухачами/глядачами тощо. Тільки завдяки такій діалогічній комунікації в уяві митця концертно-сценічної діяльності формується сценічний образ,

макроструктуру якого складають музичний образ мистецького твору та художній його образ.

Вивчення специфіки впливу сценічних образів будь-якого типу (сукцесивного чи симультанного) на прояв індивідуально-виконавського стилю піаніста ускладнюється відсутністю чіткої науково обґрунтованої технології проведення контрольних вимірів означеного феномену, адже:

- кожний піаніст є індивідуумом, тому слід сприймати за аксіому тезу, що «стиль — це людина», а наявність великої кількості піаністів ускладнює класифікацію їх виконавських стилів через різнозначущість психофізіологічних характеристик кожної окремо взятої творчої особистості;

- аналізуючи виконавський стиль кожного піаніста необхідно «відштовхуватись від оригіналу» композиторського задуму, який відображено в нотному тексті музичного твору, а це ускладнює визначення означеного феномену, перш за все, пошуком його відповідності авторському задуму, що «заплутує» встановлення самотутніх рис виконавського стилю митця концертно-сценічної діяльності;

- індивідуальний виконавський стиль піаніста не може статичним і «існувати» відокремлено від рис культурно-історичної епохи, оскільки «відокремлений стиль виконавця, який характерний для епохи бароко звичайно не може бути ідентичним узагальненому виконавському стилю, типовому для нашого часу... і той і інший, при їх науковому осмисленні, мають бути зведені до єдиного поняття, яке визначає такі суттєві властивості виконавського стилю, котрі за будь-якої зміни музичної культури зберігають цілісність» (Сухленко, 2012, с. 304).

Підтвердження цієї позиції простежується у працях В. Ковтонюк (2022), О. Степанової (2018), І. Сухленко (2007, 2008, 2011, 2012, 2015), У Юйян (2023) та інших науковців. Зокрема, В. Ковтонюк доведено, що ще 50–70 років тому, «... незважаючи на безпрецедентну популярність видатних майстрів сцени ..., ступінь самостійності/оригінальності творчості інтерпретатора у науці ставився під сумнів ... Разом з цим, все більш

популярними та впливовими ставали авторські концепції, згідно яких виконавська творчість дорівнювалася до композиторської в сенсі створення нового продукту, що обумовило поступове формування так званого виконавського музикознавства, центральною постаттю якого є саме Інтерпретатор, версії композиторських творів якого можуть бути визначені як артефакт» (2022, с. 24-25).

Надання пріоритетності постаті музиканта-виконавця у мистецькому алгоритмі «композитор — виконавець — слухач» простежується в працях В. Москаленка (1994, 1998, 1999, 2006, 2018), О. Фекете (2010), Н. Харнонкурт (2002), Д. Юника (2009), I. Ierghiiev, M. Severynova, Y. Voskoboynikova, I. Bondar & S. Savenko (2022) та інших науковців. За їх дослідженнями, піаніст, як митець, створює власний музичний твір на основі композиторського першоджерела у процесі творчої діяльності, яка триває інколи у продовж великого проміжку часу. Саме це і приводить науковців до переосмислення статусу піаніста, окреслення процесу осягнення концепту «виконавська творчість». З цього приводу К. Єргієва зазначила, що «Сучасна академічна фортепіанна гра — це особливий жанрово комунікативний та інтерпретативно-стильовий феномен. Як системне явище в умовах сучасної культури фортепіанна гра — це синтез академічного і позаакадемічного, різноманітних напрямів музики, жанрово-стильових підвидів в стильовій таксономії, що з одного боку враховує загальноприйняті канони, а з іншого демонструє відхід від ідолопоклонства композитору з тяжінням до особистісно-інтерпретативного творчого прояву самих піаністів-виконавців. Така гра, на відміну від «сухого» канонічного академізму, відрізняється одухотвореністю, душевним підйомом, свободою, імпровізаційністю, щирістю, святковістю або священністю (у залежності від того, чи є вона розважальним або сакральним дійством), розкриттям іманентної психологічної сутності самої музики, яка не втрачає актуальності в часі, має відкритий розуміючий характер і несе із собою радість і катарсис» (2019, с. 14).

Таким чином, феноменологічний підхід до дослідження специфіки впливу різних факторів на прояв індивідуально-виконавського стилю піаніста набуває методологічного значення. Теза, що стиль у музичному виконавстві увиразнює феноменологічні властивості митця сьогодні сприймається аксіологічною. Феномен індивідуального виконавського стилю піаніста минулих культурно-історичних епох, за концепцією В. Медушевського (1998), необхідно розглядати з позицій самобутнього обдарування митця, його неповторних «відхилень» від норм сучасності. Підтвердження цієї позиції простежується в дослідженні О. Копелюка (2018), де доводиться що таких найвідоміших митців концертно-сценічної діяльності минулого важко «умістити в рамки» певного стилю будь-якої культурно-історичної епохи. Феноменологічний метод вивчення мистецьких явищ і процесів він розмежовував на три види, а саме:

перший вид — феноменологія митця, яка надає змогу розкрити унікальну обумовленість життєтворчості з урахуванням його гено- і психотипу як особистості;

другий вид — феноменологія виконавця, яка надає змогу вивчити його орієнтаційний вплив як суб'єкта творчості на чуттєвий контакт з музичним інструментом;

третій вид — феноменологія дослідника, яка надає змогу усвідомити принципи композиторського мислення, систему рис його індивідуального стилю з урахуванням конкретної епохи тощо.

Звичайно, вплив останнього виду мистецької феноменології на дослідження індивідуальних виконавських стилів піаністів очевидно стає наочним при їх вивченні. Оскільки, за дослідженням М. Оболенської (2017), навіть постійні зміни суспільної свідомості не впливають на відносно стабільні «пласти», в яких формуються ціннісні парадигми митців концертно-сценічної творчості. Натомість, на її думку, інколи буває і виключення, адже кожна новітня формація суспільства може відхиляти (піддавати сумніву) ті ціннісні виконавські риси, які були актуальними ще

декілька десятиліть тому. Саме так можна пояснити, за її поглядами, виникнення «моди» на «окремих виконавців» чи на «певний виконавський стиль».

Отже, для «утримання» досягнутих провідних позицій піаністу необхідно тонко відчувати новітні тенденції як в музичному мистецтві, так і в сфері концертно-сценічного виконавства, а також постійно вдосконалюватись щоб відповідати ціннісним вимогам суспільного світовідчуття, тобто щоб постійно демонструвати самобутній індивідуально-виконавський стиль.

Натомість, як зазначає В. Москаленко (2018), далеко не кожний виконавець, в тім числі і піаніст, здатний проявляти яскравий індивідуальний стиль. Він ототожнює масштабність індивідуального виконавського стилю митця концертно-сценічної діяльності з його масштабністю як творчої особистості, адже, за його переконаннями, саме така «постать» в художній творчості, долаючи рамки «цінності для себе», може створювати «цінності для інших». Зважаючи на це, К. Єргієва зазначила, що «... сучасна фортепіанна гра на початку ХХІ століття, на відміну від традиційних підходів до фортепіанної гри у її вузькому значенні як комплексу засобів звукодобування-інтонування посередницького співтворчого характеру, це — інтонаційно-художня комунікативна психотехніка переживань — внутрішніх перетворень особистісного авторсько-виконавського образу в процесі артистичного інтонування, театраль-но-сценічного представлення» (2019, с. 13).

Отже, незалежно від того, що вивчення індивідуального виконавського стилю піаніста не можливо здійснювати відокремлено від змінних умов соціокультурної сфери, все ж таки існують фактори впливу на прояв означеного феномену. За нашими переконаннями, одним із таких факторів є тип сценічного образу — сукцесивний та симультанний. Якщо вплив першого типу сценічного образу (сукцесивного) на прояв індивідуального виконавського стилю піаніста розглянути у попередньому підрозділі цього

розділу, то другого — симультанного, потребує ретельного вивчення, адже існує ряд митців концертно-сценічної діяльності, які надають пріоритету його проєктуванню не за поетапної роботи над музичним твором, а за дотримання цілісної її форми. Звичайно, таке розмежування процесу роботи над музичним твором є умовним, оскільки «... елементи одного етапу присутні в роботі над іншим, крім того виконавець повертається на наступних стадіях роботи до більш ранніх» (Бочкар'єв, 1997, с. 219). Звичайно, вибір методики роботи піаніста над музичним твором залежить від багатьох факторів, зокрема, від:

- вроджених і набутих властивостей, не розкритих особистістю виконавця;
- ступеня «зрілості» митця концертно-сценічної діяльності;
- доступності «композиторської мови»;
- терміновості підготовки музичного твору до прилюдної інтерпретації;
- власного «відношення» до музичного твору;
- ступеня технічних ускладнень в інтерпретації музичного тексту тощо (Юник, 2009).

Слід зазначити, що на вибір методики роботи піаніста над музичним твором особливо впливає специфіка формування в його уяві виконавської концепції цього твору. Означеному процесу присвячено спеціальне дослідження О. Фекете (2010). За його теорією, зміст поняття виконавської концепції піаніста слід інтерпретувати як синтезуюче явище його інтенціональної свідомості, яке спрямоване на уявне утворення сценічного образу на основі художньої цілісності.

Досліджуючи феноменологію стилю у фортепіанній творчості Івана Карабиця, О. Копелюк (2018) дійшов висновку, що піаністу перед тим, як сформувати в уяві виконавську концепцію музичного твору (визначати його композиційну структуру, тип музичної драматургії тощо), необхідно, перш за все, відповісти на питання: «в чому саме полягає сутність власної виконавської концепції цього твору?», адже від відповіді на означене

запитання залежить вибір технології формування сценічного образу митця концертно-сценічної діяльності. Як зазначає Л. Бочкар'юв, «... існують типи виконавців, у яких формування образу музичного твору здійснюється у вигляді цілісного, не розчленованого на етапи процесу» (1997, с. 219).

На важливість визначення піаністом технології формування сценічного образу як самостійного акту творчості вказувала І. Сухленко (2011). На її думку, уявне проектування сценічного образу можна цілком заслужено називати творчою роботою піаніста. Таке проектування безумовно базується на уявленій виконавській версії музичного твору, якій, в свою чергу, передуює робота над авторським нотним текстом з урахуванням стильових особливостей творчості композитора та культурно-історичної епохи. Звичайно, означені фактори, за її переконаннями, досить часто впливають на формування симультанного сценічного образу, але вони їх тільки коригують, істотно не змінюють.

Отже, симультанний тип сценічного образу піаніста, аналогічно як і сценічний образ сукцесивного типу, базується на виконавській концепції музичного твору, а означена концепція, в свою чергу, виступає підґрунтям музичного образу. Таким чином можна зазначити: основою будь-якого типу сценічного образу піаніста (симультанного чи сукцесивного) є музичний образ музичного твору. Натомість, «художня» наповненість цих типів сценічного образу в уяві піаніста різниться алгоритмом психічних дій. Якщо проектуванню сукцесивного типу сценічного образу піаніста властивий поетапний процес, то сукцесивного — цілісний.

Якість проектування сценічного образу симультанного типу залежить від трьохразового дотримання «правдивості», зокрема, від «правдивості» сприйняття піаністом його конструктів з подальшою «правдивістю» перевтілення в цей сценічний образ для «правдивої» передачі слухачам/глядачам власних «музичних почуттів». З цього приводу Л. Бочкар'юв зазначив: «... для успішного перетворення деякі актори свідомо використовують зорові уявлення ще при першому читанні партитури, бачачи

образ зовні» (1997, с. 238).

На нашу думку, за цілісного типу роботи піаніста над музичним твором процес уявного формування симультанних сценічних образів розпочинається одночасно з першим ознайомленням з цим твором. Піаніст прагне якомога швидше створити в уяві цілісний музичний образ з урахуванням майбутнього його звучання. Провідна роль в означеному процесі належить уяві та емоційній сфері, які забезпечують піаністу створення цілісного музичного образу з одночасним наданням його конструкторам емоційного забарвлення. З цього приводу Ян Ї зазначила: «... з плином часу і ростом професіоналізму при першому знайомстві з нотним текстом виникають інакші результати: під нотними позначенням, з роками, виконавці починають бачити набагато більше інформації, а сам процес стає більш плідним та пов'язаним з натхненням» (2023, с. 82). Підтвердження цієї тези простежується в праці Г. Прокоф'єва (1956), де зазначається, що ідейно-емоційна програма будь-якого музичного твору у багатьох піаністів є ключовою не тільки у первинному формуванні сценічного образу, а й у заохоченні до його постійного втілення ще як у період підготовки до концертно-сценічної діяльності, так і під час безпосередньої діалогічної взаємодії зі слухачами)глядачами, адже емоційність в сценічних образах набуває пріоритетного значення, тоді як уявлення піаністичних рухів відходять на другий план. Про те, що саме емоційна складова сформованого в уяві музикантів-виконавців сценічного образу допомагає їм відшукати «належну» стратегію підготовки до майбутнього прилюдного виступу та адекватну систему артистичної комунікації зі слухачами/глядачами вказували й інші науковці, зокрема, Л. Бочкар'єв (1989, 1997), А. Готсдінер (1993), Ю. Цагареллі (1989), Д. Юник & Т. Юник (2023), Д. Юник (2009), *T. Ivannikov & T. Filatova* (2022) тощо. Більш того, в їх працях зазначається, що:

- сценічні образи безперервно оновлюються, доповнюються та удосконалюються емоційною складовою;



- інтонування доповнює первинне уявлення саме симультанних сценічних образів;

- хоча сценічні образи і проєктуються конструктами з уявленням засобів виконавської техніки, виконавські рухи не стають лише безініціативною частиною їх уяви та уявлень;

- образне передчуття зазвичай здійснюється у вигляді згорнутих емоційних коннекцій, які базуються на основних інтонаційних пластах музики;

- проєктування симультанних сценічних образів музикантами-виконавцями, як правило, відбувається завдяки їх інтуїції.

Натомість, у працях означених авторів й інших науковців (Л. Бочкарьова, 1989, 1997; А. Готсдінера, 1993; О. Катрич, 2000а, 2000б; О. Коменди, 2020; О. Фекете, 2010; Д. Юника, 2009 тощо) відсутня інформація стосовно усвідомленого та неусвідомленого перебігу когнітивних процесів, спрямованих на проєктування узагальненого цілісного сценічного образу симультанного типу вільного від ситуативних впливів. Також поза межами їх досліджень залишились питання формування індивідуального виконавського стилю піаніста з позицій усвідомленого й неусвідомленого відстоювання адекватного «власного Я» в мереживі досконалих норм й естетичних виконавських цінностей інших піаністів. Хоча з цього приводу К. Єргієва зазначила, що: «Вищим проявом сучасної фортепіанної гри, яка базується на психологічній цілісності особистості піаніста, яка демонструє нерозривний зв'язок з оточуючим світом, культурним середовищем, характеризується евристичністю в умовах публічного концертного виступу, є народження нової художньої цілісності виконавського твору як моделі-еталону ігрової творчості (2019, с. 14).

Звичайно, за нашими переконаннями, у процесі життєтворчості піаніста відбувається еволюція його індивідуального виконавського стилю, тобто його кристалізація саме під впливом прояву сценічних образів як в період роботи над музичними творами, так і безпосередньо в ході прилюдної

їх інтерпретації. Про це свідчать науково-обґрунтовані періодизації етапів виконавських стилів В. Горовиця (проведені І. Сухленко у 2011–2012 роках).

За дослідженням І. Сухленко (2011, 2012), метою першого періоду виконавської діяльності В. Горовиця (1920–1936 рр.) було завоювання публіки. Авторка окреслила ключові фактори, що сприяли формуванню означеної мети. Першим із них виступив вік та характер В. Горовиця, адже піаніст, будучи обдарованим і досить гонористим молодим виконавцем, не міг не мріяти про успіх та захопливі овації слухачів/глядачів. Крім того, як зазначалося у великій кількості рецензій на його концерти, значно вплинув і дещо «вибуховий» темперамент виконавця-інструменталіста.

І. Сухленко (2011, 2012) окреслила другий фактор завоювання публіки В. Горовицем у вигляді потреби молодого виконавця в адекватній зворотній реакції слухачів/глядачів на запропоноване ним віртуозне мистецтво. Виконання найскладніших творів фортепіанного репертуару музикантом-інструменталістом відбувалося на еталонному рівні завдяки чудовій техніці, що не могло не викликати захоплення у публіки та продукувати заздрість колег-піаністів. Таким чином, бажання молодого піаніста у досягненні необхідного ефекту обумовлювало як процес побудови програми виступу, так і сприяло появі сміливих новаторських «покращень» авторського тексту. Метою означених «покращень» було підсилення впливу віртуозної та естетичної складових фортепіанного твору на слухачів/глядачів.

Як третій фактор завоювання публіки В. Горовицем, І. Сухленко (2011, 2012) виокремила синергійне поєднання артистизму виконавця-інструменталіста із вдало підбраною виконавською програмою. Впродовж перших років виконавства піаністу необхідно було знайти своїх слухачів/глядачів, отож доводилося грати перед непідготовленою публікою, яка вперше сприймає класичну музику.

За дослідженням Д. Юника (2009), всі три фактори впливу на формування індивідуального виконавського стилю музикантів-інструменталістів не втратили своєї актуальності і сьогодні. Підтвердження

цієї тези простежується в працях І. Єргієва (2020, 2022), К. Єргієвої (2019), Т. Юник (1996) та інших науковців. Зокрема, К. Єргієва, досліджуючи «закономірності психології сучасної фортепіанної гри творчості», дійшла висновку, що у піаністів під час реалізації сценічних образів симультанного типу є «... два основних психологічних інструмента створення виконавського музичного твору, таких як: художня музична фантазія та імпровізаційність. Музична фантазія піаніста-гравця активується у стані *insight*, сприяє створенню колоритної тембро-сонорної інтонаційної матерії свого неповторного виконавського музичного твору, збагачуючи його новими символами, асоціаціями та метафоричними значеннями. Імпровізаційність музикування в процесі гри-творчості виконує семантичну, динамічну і комунікативну функції, викликає ілюзію легкості та невимушеності гри, творіння музики саме “тут і зараз”» (2019, с. 13).

Отже, на нашу думку, прояв індивідуального виконавського стилю піаніста під час реалізації симультанних сценічних образів у процесі цілісного типу роботи над музичними творами та їх прилюдної інтерпретації доцільно розглянути на прикладі феноменологічного підходу до вивчення власного стилю фортепіанної творчості І. Карабиця. Обґрунтування виконавської концепції «входження в духовну ауру життєтворчості композитора: від вивчення еволюції фортепіанного стилю, через його розуміння — до створення сучасними виконавцями власних концепцій творів митця» — здійснено О. Копелюком (2018, с. 4). На основі систематизації праць, в яких розкрито історіографічні факти творчого доробку І. Карабиця, та зіставлення різних аспектів ціннісних суджень про нього, О. Копелюк розглядає його фортепіанний стиль «... як цілісну систему, яка увиразнила унікальну якість художньої свідомості митця, орієнтованого на пріоритети європейського універсалізму і національної самобутності» (2018, с. 6).

Підтвердження доцільності застосування такого методологічного підходу до вивчення індивідуального стилю фортепіанної творчості будь-якого сучасного композитора простежується у дослідженні К. Єргієвої. За її

переконаваннями, «сучасна фортепіанна гра на початку ХХІ століття, на відміну від традиційних підходів до фортепіанної гри у її вузькому значенні як комплексу засобів звукодобування-інтонування посередницького співтворчого характеру, це — інтонаційно-художня комунікативна психотехніка переживань — внутрішніх перетворень особистісного авторсько-виконавського образу в процесі артистичного інтонування, театральньо-сценічного представлення» (2019, с. 13).

Звичайно, на нашу думку, «психотехніка переживань» є основою симультанного типу сценічних образів піаніста. У ній емоційна складова відіграє провідну роль, саме вона допомагає митцю концертно-сценічної діяльності «розкрити» ці образи. Підтвердження цієї тези простежується в дослідженнях П. Якобсона (1969), де вказується на потребі емоційного переживання матеріалу формування у виконавців широкої амплітуди відчуттів. За його переконаннями, збагачення емоційного арсеналу відбувається за рахунок чуттєвого заглиблення в змістову інформацію та емоційних реакцій на ті об'єкти, які викликають емоційне переживання.

Зроблений аналіз психологічних досліджень емоційної сфери піаністів надає змогу констатувати, що мистецтвознавство впродовж декількох останніх десятиліть ХХ століття спрямовувало зусилля науковців на вивчення їх концертно-сценічної діяльності саме з позицій емоційності, відповідно до найвідоміших психологічних теорій (еволюційної, Джеймса–Ланге, біхевіористично, таламістичної Кеннона–Барда, психоаналізу та «відображення»), які виникли в результаті ускладнень проведення експериментальних досліджень.

Першою в соціумі з'явилась еволюційна теорія емоцій, за якою в період античності та середньовіччя всі емоційні процеси й емоційні явища розглядались лише з позицій особливого виду пізнання, а не з позицій наукової проблеми. Теоретично обґрунтував «еволюційну» теорію емоцій Ч. Дарвін (*C. Darwin*, 1872). За його переконаннями, зовнішня емоційна виразність індивідів є успадкованою якістю, яка реалізовує їх адаптаційну

біологічну функцію. Окремі її вихідні положення застосовуються в методологічних засадах дослідження проблем виконавської діяльності музикантів-інструменталістів як-от:

- взаємозалежність між єдністю анатоμο-фізіологічного впорядкування навичок піаністів і зверхніми проявами їх емоційних переживань (Савшинський, 1964; Сухленко, 2007, 2008, 2011, 2015; Юник, 2009, 2022 та інші);

- спрямованість емоцій на перелаштування організму піаністів на удосконалення їх концертно-сценічної діяльності (Ковтонюк, 2022; Нейгауз, 1987; Сидоренко, 1918 та інші).

- еволюціонування зовнішніх проявів емоцій піаністів аналогічно їх анатомічному розвитку (Копелюк, 2014, 2018, 2019, 2020; Мурга, 2003; Сирятська, 2008 та інші).

Натомість У. Джеймс (*W. James*, 1890a, 1980b) на противагу вихідним положенням еволюційної теорії запропонував тези стосовно того, що фізіологічні пертурбації в організмі індивідів є основою, а не результатом емоційних процесів. На його думку, негайно після перцепції збуджуючого факту проходять фізіологічні зміни, а емоції є природою наших почуттів в даних фізіологічних змінах. Аналогічний варіант розв'язання проблеми походження емоцій майже водночас окреслив К. Ланге (*C. Lange*, 1895), визначаючи фізіологічні переміни організму як основу, а не результат впливу на нього емоцій. Тому ця теорія в історії психології здобула найменування «емоційна теорія Джеймса–Ланге». Поява емоцій, за цією теорією, є результатом послідовної дії подразників на організм особистості, що призводить до фізіологічних змін з констатацією динамічності їх ознак.

Біхевіористи, (фундатором теорії яких вважається Дж. Уотсон) критикуючи теорію Джеймса–Ланге за бездіяльність індивідів у емоційному віддзеркаленні зовнішнього середовища, наповнили її новим вагомим змістом. Емоції, за їх концепцією, характеризуються як своєрідний вид реакції внутрішніх органів (*Watson*, 1925).

У результаті розгляду та співставлення сутності цих емоційних теорій встановлена близькість їх позицій, і тільки кінцева виключає із теорії інтроспективні елементи. Втім, ідеї емоційних теорій ні біхевіористів, ні Джеймса–Ланге, не здобули підтримки навіть поміж фізіологів, і через це їх вихідні положення поки що не застосовуються в роботах з теорії та методики музичного виконавства

Не погоджуючись зі змістом вихідних положень цих емоційних теорій, У. Кеннон експериментально довів, що чуттєвість внутрішніх органів особистості доволі низька, і вони не спроможні передувати емоційній реакції. Більш того, навіть надумано/штучно викликані пертурбації в її організмі, які супроводжують інтенсивні переживання, не виступають джерелом виникнення певних/відповідних емоцій. По завершенні експериментальних досліджень походження емоцій він дійшов висновку, що емоції й належні фізіологічні зміни в організмі утворюються одночасно і продукуються одним джерелом — «таламусом» (*Cannon, 1927*). Емоційна теорія У. Кеннона підтвердила свою перспективність і здобула подальший розвиток у сучасній науці. Зокрема, П. Бард (*P. Bard, 1928*) експериментально довів, що фізіологічні реакції організму та емоції з'являються одночасно в результаті перцепції впливу на них стимулу/подразника. В результаті експериментальних досліджень означених науковців у психології виникла «таламістична теорія емоцій Кеннона–Барда».

Вихідні положення цієї «таламістичної» теорії емоцій склали методологічну основу вивчення проблем музично-виконавської діяльності піаністів не лише в емоційній, а й у фізіологічній площині (Н. Гребенюк, 1994; С. Савшинський, 1964; О. Шульпяков, 1986; *F. Busoni, 1907*; *J. Gat, 1964* та інші). Як зазначають автори цих праць, емоції є підґрунтям фізіологічних процесів інструменталістів, бо ще римляни визначали спів та гру як зайву емоційну енергію (Гребенюк, 1994).

На початку ХХ століття об'єктом дослідження психоаналітичного напрямку науки, визначаються не ізольовані від процесу функціонування

почуття суб'єктів, а емоції які вважаються їх регулятором. Засновником цього наукового напрямку був З. Фрейд (*S. Freud, 1943*). Вихідні положення цієї теорії З. Фрейда окреслили методологічну основу досліджування проблем музично-виконавської діяльності піаністів, які надали змогу з'ясувати:

- контакти музиканта-виконавця зі слухачами/глядачами, що сприяли обмеженню (пертурбації) емоційних реакцій завдяки виштовхуванню негативних емоцій з їх свідомості (Л. Бочкар'ов, 1989, 1997; Ю. Цагареллі, 1989; Д. Юник, 2009 та інші);

- питання щодо осмислення емоцій в ході регуляції процесу інтерпретації музичного твору під час прилюдного виступу (В. Москаленко, 1994, 1998, 1999, 2006, 2018; Т. Юник, 1996 та інші);

- методи покращення емоційного стану організму музикантів-виконавців у процесі концертно-сценічної діяльності (А. Готсдінер, 1993; Л. Котова, 2000; О. Матвєєва, 2010 та інші).

Психоаналітичну концепцію емоцій критикували представники теорії відображення за «включення» в науку «суджень» сумнівного та антинаукового характеру. Концепція емоцій, згідно з теорією відображення, ґрунтувалась на вихідних положеннях досліджень діяльності мозку як специфічного продукту особистості. Інтерпретація змісту понять «емоції» та «чуття» науковцями цієї теорії не ототожнюється. Останнє здобуло інтерпретацію взаємозв'язку індивіда зі світом, з тим, що він відчуває і як діє у формі невимушеного переживання (Бех, 2008). Аналогічні судження на зазначені питання простежуються у праці Н. Чепелевої (1998), де емоції аналізуються як форма психічного стану, яка відображається і налаштовується функціями мозку. Перша функція забезпечує специфічне відображення значення внутрішніх чи зовнішніх подразників/стимулів для індивідів, а друга — їх активне ставлення до них.

Ідеї з приводу регулятивної функції емоцій здобули подальшого розвитку в теорії «відображення» і залишились актуальними до сьогодні, тому, на нашу думку, можуть бути застосовані при розв'язуванні проблемних

питань з формування та прояву індивідуального виконавського стилю піаністів під час проектування та реалізації симультанних сценічних образів у ході цілісного типу роботи над музичними творами та прилюдної їх інтерпретації. У теорії та методиці музичного виконавства інструменталістів вихідні положення про взаємозв'язок емоцій з діяльністю знайшли своє віддзеркалення у працях О. Безбородька (2021, 2023), Т. Іваннікова (2023), О. Степанової (2018), К. Тимофеевої (2009), М. Чернявської (2003, 2008) та інших науковців. Емоції, за їх переконаннями, віддзеркалюють відношення митців не тільки до інтерпретації музичних творів, а й до суб'єктивного сприйняття будь-яких зовнішніх подразників, що надає їм у цих процесах регулятивної функції.

Отже, у дуальній площині «емоції–функціонування» стрижневого значення надається першим (емоціям), тобто:

- індивідуальний виконавський стиль піаніста обумовлюється природою і змістом емоцій;
- емоції продукують високий/середній/низький ступінь організованості піаніста в процесі музично-виконавської діяльності;
- емоції створюють психологічні умови піаністу для полегшення/утруднення вирішення виконавсько-інтерпретаційних проблем;
- емоції «підштовхують» організм піаніста до енергійних дій в процесі проектування сценічних образів будь-якого типу — суцесивного чи симультанного;
- емоції забезпечують саморегуляцію психічного стану піаніста в процесі проектування сценічних образів і їх реалізації як під час роботи над музичними творами, так і в ході прилюдної інтерпретації цих творів;
- з підсиленням емоційності піаніста «примножується» його енергія зі «сторони» центральної нервової системи;
- усвідомлене/неусвідомлене управління емоційною сферою піаністом нівелює виникнення некерованих емоцій, які можуть створювати «небажані» проблемні ситуації.



Звичайно, зміст цих положень, на нашу думку, надає підстави надалі послуговуватися ними при вирішенні проблемних питань формування та прояву індивідуального виконавського стилю піаніста під час реалізації симультанних сценічних образів у процесі цілісного типу роботи над музичними творами та їх прилюдної інтерпретації.

Хоча у фортепіанному виконавстві зовнішні прояви емоційних переживань інструменталіста не відносяться до специфічних форм впливу на слухачів/глядачів, адже музика здійснює вплив, перш за все, саме на слух того, хто її сприймає (Бочкар'юв, 1989, 1997), все ж таки, на нашу думку, емоційність піаніста відіграє особливу роль у проектуванні саме симультанних сценічних образів, реалізація яких ще під час роботи над музичними творами, а тим більше, у процесі прилюдної їх інтерпретації безпосередньо впливає на його (піаніста) індивідуальний виконавський стиль. Звичайно, індивідуальний виконавський стиль піаніста проектується з урахуванням стилістики матеріалу музичного твору. З цього приводу О. Гольденвейзер, розглядаючи проблеми творчого відношення піаніста до стилістики музичного твору, вказував, що «Досить часто це не легко описати словами, але головним критерієм його оцінки завжди виступає відповідність чи, навпаки, протиріччя стилю самого твору» (1990, с. 120).

Аналогічні погляди простежуються в дослідженнях О. Маркової (1990) та О. Копелюка (2014, 2018, 2020), де доводиться, що симультанні сценічні образи легко і успішно проектуються піаністом на стильовій симультанності деяких фортепіанних творів І. Карабиця. «Доказовим», на нашу думку, є виконавський аналіз 21 прелюдії *B-dur* з його циклу «24 прелюдії» для фортепіано, які у семантичному полі та смислових структурах цих творів «постійно» оновлюються пошуками жанровості та стилістичності.

Керуючись екзистенційністю їх інтерпретації, І. Карабиць розмежував цикл цих творів на групи відповідно до їх образно-художнього змісту та його емоційного забарвлення, зокрема:

- до першої групи ним віднесено першу, дев'яту, п'ятнадцяту та

двадцять другу прелюдії, емоційне сприйняття яких він пов'язував з асоціаціями «світу нездійснених надій та сподівань»;

- до другої групи І. Карабицем віднесено третю, сьому, чотирнадцяту та шістнадцяту прелюдії, асоціативність образно-художнього змісту яких викликає емоції, пов'язані з «пошуком рефлексії в екстравертивному світі»;

- до третьої групи композитором віднесено дванадцяту та вісімнадцяту прелюдії, уявлення їх образно-художнього змісту він пов'язував з асоціаціями «абсолютного не розуміння авторської рефлексії зовнішнім середовищем»;

- до четвертої групи автором віднесено четверту, п'яту, десяту, тринадцяту, сімнадцяту, дев'ятнадцяту та двадцять першу прелюдії, емоційне забарвлення яких він пов'язував з асоціаціями «надії в переможності вічних цінностей» (Копелюк, 2018).

До особливої групи (п'ятої) І. Карабиць відніс другу, шосту, восьму, одинадцяту, двадцяту, двадцять третю та двадцять четверту прелюдії. Асоціативність образно-художнього змісту цих прелюдій, які він охарактеризував як твори з «інтенсивним розвитком», перш за все, спрямовується на «... відтворення ... сфери власних емоцій, де екзальтованість, невротичність драматургічної колізії і є безпосереднім, прямим втіленням психорефлексії майстра, емоційно тонкого та вразливого» (Савчук, 2003, с. 129-134).

Наочність впливу симультанного типу сценічних образів на формування та прояв індивідуального виконавського стилю простежується на прикладі концертної інтерпретації двадцять першої прелюдії *B-dur* І. Карабиця, ще студенткою фортепіанного факультету Національної музичної академії імені П. І. Чайковського (2010 рік), майбутньою Лауреаткою 1 Міжнародного інструментального конкурсу Євгена Станковича (1 премія, 2012 рік) Алевтиною Добіною, що відображено в додатку 3 (див. дод. 3).

Двадцять перша прелюдія *B-dur* І. Карабиця має тричастинну

структуру з ознаками як простої (експозиція складається з простого періоду повторної будови), так і складної репрізної форми (контрастна тематична будова розвиваючого розділу має просту двочастинну форму). Розпочинається означена прелюдія (див. приклад 3.1) фанфарним закликком завдяки тонічному квартсекстакорду, який розміщено у першій октаві.

*Приклад 3.1. Фрагмент нотного тексту 21 прелюдії І. Карабиця (B-dur) — тт. 1-4*

**Moderato**

The musical score shows a piano arrangement in B major, 8/8 time, marked Moderato. The first four measures are shown. The right hand (treble clef) plays a series of chords, starting with a forte (*f*) dynamic and gradually becoming piano (*p*) by the fourth measure. The left hand (bass clef) plays a melodic line with some grace notes and a fermata over the final note of the fourth measure.

Затухання звукової гармонії (з *f* до *p*) викликає образні асоціації наближення або віддалення кінокамери від сфокусованого радіусу знімального об'єкту. Доцільність появи таких асоціацій підтверджується спогадами І. Карабиця, оскільки досить часто він бував на кінематографічних зйомках, де до кінофільмів замовлялась його «авторська музика». Нотний матеріал означеного епізоду (див. приклад 3.1) та його звукова реалізація А. Добіною явно не потребували застосування інтелектуальної сфери як провідного чинника проектування сценічного образу, тобто домінуючого чинника при проектуванні сукцесивного його типу. Наглядне відображення «яскравого» зовнішнього прояву її артистизму (див. дод. 3) надає підстави стверджувати, що А. Добіною при роботі над означеним фрагментом нотного тексту (тт. 1-4) 21 прелюдії *B-dur* І. Карабиця провідного значення надавалося саме емоційній сфері, тобто проектуванню сценічного образу симультанного типу (див. дод. 3).

Асоціативну образність звукової палітри першої теми середньої частини цієї прелюдії І. Карабиця можна пов'язувати зі сферою містики, яку

відображено звуковими коливаннями (див. приклад 3.2) розкладених вниз (↓) та вгору (↑) нонових та септових тризвуків (*as-d-g*).

*Приклад 3.2. Фрагмент нотного тексту першої теми середньої частини 21 прелюдії В-dur I. Карабиця — тт. 22-28*

На нашу думку, повторність матеріалу надала змогу А. Добіній досить легко застосувати асоціації простого типу, викликані подібністю змістово-інформаційного викладу (див. приклад 3.2). Застосування такого типу

асоціацій, як правило, не потребує інтенсивної роботи інтелектуальної сфери піаніста, але створює умови для максимального залучення до виконавського процесу його емоційної сфери, тобто сфери, за якої митцем концертно-сценічної діяльності проєктуються сценічні образи симультанного типу. Вірогідність цього припущення наглядно підтверджується виразним зовнішнім проявом артистизму А. Добіної при інтерпретації означеного фрагменту цієї прелюдії І. Карабиця (див. дод. 3).

Друга тема середньої частини двадцять першої прелюдії *B-dur* І. Карабиця «кружляє» біля звуку спочатку ноти «*c*», а потім — ноти «*d*», завдяки секвенційному руху на фоні тріольного міжрегістрового звукового мерехтіння (див. приклад 3.3).

Образність звукової палітри другої теми середньої частини асоціюється з образністю коліскових, які, як правило, викликають емоції спокою, впевненості, надії тощо. Робота над нотним текстом означеного фрагменту, на нашу думку, абсолютно не потребує домінування інтелектуальної сфери у піаністів високого рівня виконавської майстерності, до якого слід віднести і А. Добіну. Сильова симультанність цього тексту надала їй змогу максимально застосувати емоційну сферу як в означеному процесі, так і в проєктуванні сценічного образу, тобто симультанного його типу. Вірогідність нашого припущення наглядно підтверджується зовнішнім проявом емоційності А. Добіної при інтерпретації нотного тексту середньої частини 21 прелюдії *B-dur* І. Карабиця (див. дод. 3).

У репризі означеної прелюдії (див. приклад 3.4), на відміну від експозиції, простежується остинатність гармоній у вигляді регістрових переміщень, з пунктирними «вкрапленнями», які розпочинають свій рух від кульмінаційного епізоду. Сильова симультанність чотиритактової побудови гармонічно-видозмінених акордів на *D* функції, її розв'язання у *T* (головну тональність), ритмічна нестабільність мелодичного контуру квазі-літаврових октавних перегуків у низьких регістрах (у контр- та великій октавах) асоціюються з неординарним поєднанням двох образів полярної модальності

— стійкості й зламності та відчуттям «окличної перемоги».

Приклад 3.3. Фрагмент нотного тексту другої теми середньої частини (тт. 29-36) 21 прелюдії *B-dur* І. Карабиця

Стильова симультанність матеріалу третьої частини 21 прелюдії *B-dur* І. Карабиця надає змогу піаністам такого високого професійного рівня як А. Добіна максимально проявляти чуттєвість до сприйнятої та відтвореної інформації навіть ще за першого її прочитання, тобто мінімізувати роботу інтелектуальної сфери при проєктуванні сценічних образів. Про

достовірність нашого припущення свідчить аналіз зовнішнього прояву емоційності А. Добіної під час прилюдної інтерпретації нотного тексту третьої частини означеного твору І. Карабиця (див. дод. 3).

Приклад 3.4. Фрагмент нотного тексту третьої частини (репризи) 21 прелюдії В-dur І. Карабиця (тт. 42-50)

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a *rit.* marking and a *ff* dynamic, featuring a triple of eighth notes in the right hand. The tempo then returns to *a tempo* with a *f* dynamic. The second system includes a *cresc.* marking and another triple of eighth notes. The third system starts with a *più f* dynamic. The fourth system continues the piece with various musical notations including slurs and accents.

Слід зазначити, що у деяких піаністів досить часто простежується проєктування сценічних образів з застосуванням змішаних його типів —

сукцесивного та симультанного. Наявність такого підходу до означеного процесу надає їм змоги демонструвати різний індивідуальний виконавський стиль у продовж інтерпретації навіть одного твору. Аналогічно змішані типи сценічних образів можуть проектуватись у представників фортепіанних ансамблів. Підтвердження цієї тези простежується при аналізі індивідуальних виконавських стилів учасників фортепіанного дуету, Лауреатів Міжнародних конкурсів, кандидатів мистецтвознавства, доцентів кафедри фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського І. Седюка та О. Копелюка (див. дод. 5).

Сформований стійкий тип інтелектуально-образного музичного мислення О. Копелюка з проектуванням сукцесивного типу сценічних образів та емоційно-образного музичного мислення І. Седюка з проектуванням симультанного типу сценічних образів залишає свій «відбиток» на прояві їх індивідуального виконавського стилю. Це простежується при виконанні ними *Allegro a-moll* Ф. Шуберта (див. дод. 6-А, 6-Б). Аудіовізуальний аналіз інтерпретації цього твору показує, що О. Копелюк, наприклад, у відображеному фрагменті (див. дод. 6-А) демонструє свободу, безпосередність, продуманість та чітку відповідність власних рухів сценічному образу романтичного напрямку, створеному в його уяві, що ще чіткіше виокремлює провідну роль інтелектуальної сфери в означеному процесі. Для його виконавського стилю також характерне яскраве оркестрове звучання фортепіано з майстерним використанням тембрових забарвлень, притаманних специфіці звучання певних інструментів симфонічного оркестру, що дозволяє створювати сценічний образ ще більш «рельєфним» та «яскравим» (див. дод. 5). Зверхність відчуття цілісного об'єднання в побудові музичної тканини демонструє провідну роль інтелектуальної царини виконавця, що явно надає змогу стверджувати про проектування ним сценічних образів сукцесивного типу. Ліричний зміст шубертівських художніх образів вимагає від виконавців володіння звуковою перспективою, з її специфічною різницею звучання різноманітних «деталей»



музичної тканини. Саме цим і характеризується виконавський стиль О. Копелюка, який демонструє переважання у нього інтелектуальної сфери над емоційною.

Натомість, аудіовізуальний аналіз інтерпретації цього ж фрагменту (див. дод. 6-Б) показує (див. дод. 5), що І. Седюк демонструє виразні артистичні рухи, продиктовані емоційно-образним змістом, дозволяючи собі зануритись в емоційну «глибину» почуттів, що явно надає змогу стверджувати про переважання емоційно-образного музичного мислення над інтелектуальним. Емоційна складова також допомагає І. Седюку в побудові наспівних, виразних мелодичних ліній пов'язаних з ліричним змістом художніх образів музичних творів Ф. Шуберта. При цьому він демонструє витончене відношення до звуковидобування кожного звука, «пов'язуючи» їх у мотиви, речення та фрази, на інтонування яких впливає емоційна складова, яка є провідною при проектуванні ним в уяві сценічних образів симультанного типу.

Отже, на нашу думку, основними рисами індивідуального виконавського стилю О. Копелюка є віртуозність з відчуттям цілісного об'єднання твору та звукової перспективи, виразне оркестрове звучання фортепіано, що характеризується мисленнєвим контролем кожного звука, основними рисами індивідуального виконавського стилю І. Седюка — легка блискучо-мерехтлива віртуозність з яскравим проявом артистичності та досягненням вишуканості у звуковидобуванні й побудові складових музичної форми, пов'язаних з емоційно-образним змістом твору. Саме поєднання одночасного прояву цих двох індивідуальних виконавських стилів природньо «подарувало» музичному мистецтву такий самобутній фортепіанний дует.

Звичайно, слід зазначити, що сформований стійкий тип інтелектуально-образного чи емоційно-образного узагальнюючого мислення будь-якого піаніста є визначальним у прояві концертно-сценічних рухів, тобто артистизмі, який «наглядно» підтверджує риси його індивідуального виконавського стилю. Саме це чітко простежується при аудіовізуальному

аналізі індивідуальних виконавських стилів визначних піаністів, які надавали перевагу проєктуванню сукцесивного типу сценічних образів – В. Горовиць (див. дод. 1) чи симультанного типу сценічних образів – А. Добіна (див. дод. 3), а також змішаній їх формі з одночасним проявом обох типів сценічних образів (сукцесивного та симультанного) – О. Копелюк та І. Седюк (див. дод. 5).

Отже, узагальнюючи всю вищевикладену інформацію щодо уявного проєктування сукцесивних та симультанних сценічних образів піаніста у процесі його індивідуально-виконавського стилетворення можна зробити такі висновки:

1) сукцесивні та симультанні сценічні образи піаніста по різному впливають на формування його індивідуального виконавського стилю;

2) при цілісному типі роботи піаніста над музичними творами, частіше за все, проєктується сукцесивний тип сценічних образів;

3) проєктування сценічних образів симультанного типу та їх реалізація можуть коректуватись піаністом у процесі інтерпретації музичних творів як у звичних, так і в емоціогенних умовах, до яких слід віднести прилюдні виступи.

4) ідеї емоційної теорії «відображення» застосовуються в практичній діяльності піаніста і саме вони максимально використовуються при проєктуванні ним симультанних сценічних образів;

5) емоції піаніста слід розглядати не як самостійний світ суб'єктивних подій та духовних фактів, а як сполучення процесів, що продукують належний його психолого-емоційний стан.

### **Висновки до третього розділу**

Узагальнення викладеної інформації стосовно відображення різновидів сценічних образів піаніста на феноменології дослідження його індивідуального виконавського стилю надали змогу зробити висновки.

1. Індивідуально-виконавський стиль піаніста виступає як історично й культурно обумовлене відображення сценічним образом його духовної реальності, що знаходить втілення в адекватній системі музично-виражальних засобів митця концертно-сценічної діяльності.

2. Сценічні образи піаніста будь-якого типу (сукцесивного чи симультанного) виступають основою прояву його індивідуального виконавського стилю, але по різному проєктуються у процесі роботи над музичними творами.

3. Сукцесивні сценічні образи піаніста проєктуються в уяві при поетапному типі роботи над музичними творами за умови надання пріоритетності його інтелектуальній сфері, а не емоційній.

4. Симультанні сценічні образи піаніста проєктуються в уяві за цілісного типу роботи над музичними творами при наданні провідного значення його емоційній, а не інтелектуальній сфері.

5. Індивідуальний виконавський стиль піаніста відображає світ сценічних образів, які по різному впливають на нього при застосуванні поетапного чи цілісного типів роботи над музичними творами.

6. Піаністи, які надають перевагу проєктуванню сценічних образів сукцесивного типу, перевтілюючись в них під час концертно-сценічної діяльності, демонструють «стриману» емоційну реакцію на їх конструкти, тобто проявляють «продумано-врівноважений» артистизм, тоді як піаністи, які надають перевагу проєктуванню симультанних сценічних образів — проявляють яскраво виражений емоційний артистизм.

7. «Входження» піаністів у сценічні образи сукцесивного типу як перед виходом на «естраду», так і перед прилюдним виконанням кожного музичного твору, характеризується максимальною спрямованістю уваги на їх конструкти з метою «витіснення» зі свідомості подразників/стимулів, які не пов'язані з цими конструктами.

8. В. Горовиць та О. Копелюк були прихильниками проєктування сценічних образів сукцесивного типу. Реалізація таких сценічних образів

«накладала» інтелектуальний «відбиток» на індивідуально-виконавські стилі цих митців, але не обмежувала прояв їх самобутніх рис.

9. А. Добіна та І. Седюк надавали перевагу проєктуванню симультанних сценічних образів, реалізація яких «накладала» емоційний «відбиток» на їх індивідуально-виконавські стилі без негативного впливу на прояв будь-яких самобутніх рис.

10. В. Горовицю як високоінтелектуальному піаністу «аристократичного» спрямування властивий «віртуозно-інтелектуально-емоційний виконавський стиль». Означений стиль особливо проявився у пізньому періоді його концертно-сценічної діяльності.

Зміст основних положень означеного (третього) розділу дисертаційної роботи висвітлено у публікації автора.

Ма, Лінь (2021). Синергійність впливу конструктів емоційного інтелекту піаніста на його індивідуальний виконавський стиль. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2 (51), 91–105.

## ВИСНОВКИ

Результати вивчення сценічного образу піаніста як форми прояву його індивідуального виконавського стилю у теорії та практиці музичного виконавства засвідчили досягнення обраної мети і виконання поставлених завдань, а також надали підстави сформулювати узагальнені висновки.

1. Індивідуальний виконавський стиль піаніста — це сформована оригінальна манера його творчої діяльності, що проявляється у сприйнятті слухачами/глядачами самотніх ознак як виражальних та технічних засобів інтерпретації музичного твору, так і артистизму на основі музичного мислення митця з урахуванням вроджених психолого-фізіологічних властивостей темпераменту й набутих ним художньо-естетичних цінностей у процесі взаємодії з рисами різнорівневої стильової концентричності (композиторської, етнічно-національної, епохальної, історичної, просторово-часової та надпросторово-часової). Структура індивідуального виконавського стилю кожного піаніста є оригінальною/неповторною, тобто її можна спроектувати тільки на макрорівневому рівні. Макрорівневу структуру індивідуального виконавського стилю піаніста складають художньо-творчі, технічно-виконавські, інтелектуально-емоційні та артистично-комунікаційні показники. Ідентичність (*Identity*) індивідуального виконавського стилю піаніста доцільно оцінювати з позицій ідентифікації та диференціації характерних рис його творчої діяльності, основними з яких є:

- риси художньо-творчого мислення у процесі створення та реалізації сценічних образів;
- риси технічно-виконавського звукового відтворення нотного тексту музичного твору;
- риси емоційно-інтелектуальної реакції на сприйняту/відтворену інформацію;
- риси артистично-комунікативного підсилення концертно-сценічної діяльності.

2. Індивідуально-виконавське стилетворення піаніста слід розглядати з позицій як усвідомленого, так і неусвідомленого «відстоювання» творчої «Я-концепції» з відображенням впливу максимально чіткої ідентифікації її конструктів як на виражальні та технічні засоби інтерпретації музичного твору, так і на артистизм. Розпізнання унікальності (самобутності й винятковості) індивідуального виконавського стилю піаніста у порівнянні з виконавськими стилями інших піаністів можливе як за умови прояву цілісної системи рис його сценічного образу, так і за умови презентованості лише провідних із них. Імітація та шаблонність відтворення рис сценічного образу, здатних забезпечити визнаність створеного індивідуального виконавського стилю піаніста без «розмивання» провідних його відмінностей серед виконавських стилів інших митців концертно-сценічної діяльності, допускається лише на етапах розвитку професійної майстерності піаніста або за виняткової необхідності уникнення «технічних криз» при об'єднанні ігрових рухів у виконавські дії з їх подальшою автоматизацією. Індивідуально-виконавське стилетворення кожного піаніста доцільно розглядати як з позицій генезису, так і з позицій генетики, адже означений процес залежить, перш за все, від вроджених, а не набутих психолого-фізіологічних властивостей митця концертно-сценічної діяльності. Відповідно до вихідних положень різноманітних теорій темпераменту — гуморальної, хімічної, конституційної, морфологічної, умовно-рефлекторної тощо, формування та прояв рис індивідуального виконавського стилю піаніста детермінується, перш за все, його вродженими психофізіологічними властивостями, а саме: активністю, сенситивністю, лабільністю, реакційністю, пластичністю, ригідністю, екстраверсійністю, інтроверсійністю, емоційною реактивністю та емоційною збудливістю. Хоча означені властивості є динамічними характеристиками внутрішніх процесів піаніста, вони все ж віддзеркалюються не лише в артистичній комунікації митця, а й у ході формування та прояву всіх рис його індивідуального виконавського стилю.

3. Сценічний образ піаніста виступає провідним фактором його індивідуально-виконавського стилетворення. Означений феномен доцільно інтерпретувати як цілісне динамічне, а не статичне утворення в уяві піаніста, конструкти якого відображають не тільки ознаки музичних та художніх образів музичного твору, а й ознаки умов їх майбутньої/реальної концертно-сценічної інтерпретації з метою досягнення адекватної реакції на внутрішні та зовнішні подразники й підпорядкування артистизму емоційній сфері у процесі діалогічної взаємодії зі слухачами/глядачами. Сценічний образ піаніста визначається не тільки його задумом, а й умовами майбутньої/реальної реалізації (акустичними якостями концертної зали, фізичними властивостями музичного інструмента, культурою слухачів/глядачів тощо). Структуру цілісного сценічного образу піаніста складають музичні та художні образи музичного твору, які доцільно розглядати як відносно самостійні цілісні утворення в його уяві нижчого порядку. Музичний образ піаніста як цілісний компонент його сценічного образу, відображаючи «світ музичних інтонацій» з урахуванням їх індивідуальних переживань, «несе» інформацію відтворення виконавських дій, але без конкретної/абстрактної асоціативно-художньої предметності. Художній образ музичних творів як компонент уявного цілісного сценічного образу піаніста відображає не тільки ознаки конструктів музичного образу, а й конкретне/абстрактне асоціативно-художнє їх опредмечування, яке забезпечує емоційне «забарвлення» кожного конструкту досліджуваного феномену. Зовнішній прояв сценічного образу піаніста кожного разу видозмінюється відповідно до його внутрішньої форми, яка ніколи не буває статичною. Сценічний образ піаніста характеризується органічним злиттям чотирьох видів його діяльності як актора по відношенню до:

- художнього образу музичного твору з урахуванням знань щодо його конструктів і «законів» їх впливу на індивідуально-виконавське стилетворення митця (гносеологічна діяльність);

- визначення індивідуальної естетичної цінності кожного конструкта

художнього образу музичного твору (аксіологічна діяльність);

- поєднання індивідуального і типового трактування змісту художнього образу музичного твору (перетворювальна діяльність);

- методології перевтілення в художній образ музичного твору, яка забезпечує певну діалогічну взаємодію його зі слухачами/глядачами (комунікативна діяльність).

4. Уявне проєктування сукцесивних та симультанних сценічних образів піаніста у процесі його індивідуально-виконавського стилетворення відбувається завдяки включенню до них понятійних чи емоційно-образних конструктів. Максимальний прояв індивідуального виконавського стилю піаніста відбувається за умови впливу на означений феномен як сукцесивних, так і симультанних сценічних образів, але тільки при якісній сформованості їх цілісної форми. Сукцесивні сценічні образи проєктуються піаністом понятійними конструктами за умови домінування інтелектуально-образного мислення, а симультанні — емоційно-образними конструктами з наданням пріоритетного значення в означеному процесі емоційно-чуттєвій сфері. Проєктування будь-якого типу сценічного образу піаніста (сукцесивного чи симультанного) характеризується рефлексивною природністю і здійснюється ним поетапно, відповідно до вроджених та набутих індивідуальних психолого-фізіологічних властивостей, а саме:

- на першому етапі формується музичний образ музичного твору з «відображенням» «світу музичних інтонацій» та інформації виконавських дій для отримання чуттєвих відчуттів різної модальності;

- на другому етапі формується художній образ музичного твору з «відображенням» не тільки конструктів музичного образу цього твору, а й конкретно/абстрактно-асоціативного їх опредмечування для селекції емоційного «забарвлення» кожного елемента художнього образу;

- на третьому етапі формується цілісне утворення сценічного образу піаніста усвідомленою чи інтуїтивною мисленнєвою обробкою конструктів означеного феномену (в тому числі й конструктів музичного образу



музичного твору та його художнього образу) з урахуванням уявної дійсності щодо майбутньої прилюдної інтерпретації музичного твору.

Ідентифікація суцесивних сценічних образів піаністом здійснюється при домінуванні його інтелектуальної сфери, адже саме вона створює умови для усвідомленого відбору уявних конструктів з мінімальним впливом на них емоційно-чуттєвого власного «Я», а симультанних — за надання максимального впливу емоційно-чуттєвій сфері піаніста на вибір уявних конструктів таких образів. Спрямовування уваги піаніста на художній образ музичного твору забезпечує адекватну/неадекватну емоційну реакцію митця на конструкти цього образу і, таким чином, створюються емоційні стани певної модальності, які детермінують прояв індивідуально-виконавських рис його артистизму у процесі концертно-сценічної діяльності.

5. Сценічні образи піаніста, охоплюючи світ не тільки музичних та художніх образів, а й умов майбутньої форми звітності, впливають на формування та прояв його індивідуального виконавського стилю. Суцесивні сценічні образи піаніста проєктуються в його уяві за поетапного типу роботи над музичними творами, а симультанні — за цілісного. Уявне проєктування та реалізація сценічних образів будь-якого типу піддаються корекції як у процесі роботи над музичними творами, так і під час їх концертно-сценічної інтерпретації. Кожному піаністу властивий індивідуальний виконавський стиль, який розкривається у манері як застосування технічно-виражальних засобів інтерпретації музичного твору, так і артистичного підсилення процесу донесення необхідної інформації слухачам/глядачам під час концертно-сценічної діяльності. Означена манера як сукупність особливостей творчості митця детермінується, перш за все, його вродженими психолого-фізіологічними властивостями. Вроджені психолого-фізіологічні детермінанти піаніста сангвінічного типу темпераменту надають йому змогу за мінімальних затрат енергетично-часових ресурсів сформувати та проявляти такі риси індивідуального виконавського стилю, як:

- віртуозність (за умови оптимального використання вроджених

властивостей виконавського апарату), адже такому митцю властива висока швидкість перебігу когнітивних та анатомо-фізіологічних процесів;

- емоційна стійкість до дії стресорів, які «супроводжують» концертно-сценічну діяльність;

- врівноважений, але «яскраво-виражений» артистизм (за умови його підпорядкування емоційній сфері, а не інтелектуальній).

Вроджені психолого-фізіологічні детермінанти піаніста холеричного типу темпераменту надають йому змогу сформувати та проявляти риси індивідуального виконавського стилю, наближені за змістом і формою до рис митця-інтерпретатора сангвінічного типу темпераменту, за виключенням ознак врівноваженого артистизму. Окрім цього, формування емоційної стійкості до дії стресорів у піаніста холеричного типу темпераменту має здійснюватись за спеціально розробленою методикою, тобто вимагає додаткових зусиль для цілеспрямованого становлення та розвитку (набуття) необхідних психолого-фізіологічних детермінант.

Вроджені психолого-фізіологічні детермінанти піаніста флегматичного типу темпераменту надають йому змогу за мінімальних затрат енергетично-часових ресурсів сформувати та проявляти такі риси індивідуального виконавського стилю, як:

- емоційна стійкість до дії стресорів, які «супроводжують» концертно-сценічну діяльність митця;

- інертно-врівноважений артистизм, але без ефектно виражених комунікативних сценічних рухів навіть за умови їх підпорядкування емоційній сфері, а не інтелектуальній.

Вроджені психолого-фізіологічні детермінанти піаніста меланхолічного типу темпераменту надають йому змогу за мінімальних затрат енергетично-часових ресурсів сформувати та проявляти риси індивідуального виконавського стилю, наближені за змістом і формою до рис митця-інтерпретатора флегматичного типу темпераменту, за виключенням емоційної стійкості до дії стресорів, які «супроводжують» концертно-

сценічну діяльність митця. Окрім цього, артистизму піаніста меланхолічного типу темпераменту завжди бракує не тільки ефектно виражених комунікативних сценічних рухів, а й врівноваженого перевтілення в художній образ музичного твору.

Досягнення піаністами флегматичного та меланхолічного типів темпераменту «розсипчастого» виконання віртуозних творів та пасажів ускладнюється повільним перебігом у них як когнітивних, так і анатомо-фізіологічних процесів.

6. Перевтілення піаністів у сценічні образи сукцесивного типу у процесі концертно-сценічної діяльності створює умови для «стриманої» емоційної реакції на їх конструкти і призводить до прояву «врівноваженого» артистизму, тоді як їх перевтілення в симультанні сценічні образи спричиняє «демонстрацію» яскраво вираженого емоційного артистизму. Як передконцертне, так і концертне «входження» піаністів у сценічні образи сукцесивного типу характеризується максимальною спрямованістю уваги на їх конструкти з «витісненням» зі свідомості подразників, які не пов'язані з цими конструктами.

У дисертації описано результати аналізу аудіо-відеозаписів інтерпретації музичних творів В. Горовицем, О. Копелюком, І. Седюком та А. Добіною і їх зіставлення з вихідними положеннями наукових праць дослідження індивідуальних виконавських стилів піаністів. Засвідчено, що їм усім була властива «віртуозність гри», але вони не використовували її як провідний засіб комунікації зі слухачами/глядачами. В. Горовиць та О. Копелюк надавали перевагу проєктуванню сукцесивного типу сценічних образів, натомість, самотність тільки виконавської техніки кожного з них можна охарактеризувати різними рисами, наприклад: у В. Горовиця — це «інтелектуальна техніка», а у О. Копелюка — це «техніка з імітацією тембрального забарвлення оркестрових інструментів». А. Добіна та І. Седюк були прихильниками проєктування сценічних образів симультанного типу, але їх виконавська техніка також має різні індивідуальні риси, зокрема:

однією з її самобутніх рис у А. Добіної є «багато-тембральна спрямованість», а в І. Седюка — «блискучо-мерехтлива вишуканість».

Отже, індивідуальний виконавський стиль кожного піаніста відрізняється мікропоказниками, які віддзеркалюють неповторність рис означеного феномену. Узагальнену мікрорівневу структуру індивідуальних виконавських стилів піаністів вибудувати неможливо, оскільки вона буде уніфікованою і відобразить не оригінальну манеру творчої діяльності кожного піаніста завдяки прояву самобутніх ознак виражально-технічних засобів інтерпретації музичного твору та артистизму, а загальну, яка ґрунтуватиметься на комплексі художньо-творчих, технічно-виконавських, емоційно-інтелектуальних та артистично-комунікаційних тотожних рис митця.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бевз, М. (2006). Жанр концерту як складова частина сучасного педагогічного репертуару (на прикладі творів українських композиторів другої половини ХХ століття). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 17, 29–36.
2. Бевз, М. В. (2009). *Жанрово-стильові особливості фортепіанної творчості В. Борисова*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харків.
3. Безбородько, О. (2023). Національний образ фортепіано. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 3–10.
4. Безбородько, О. А. (2021). «Чому вони бояться?» (інтерпретація пізньої фортепіанної творчості Валентина Сильвестрова). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 131, 38–50.
5. Белза, І. (1947). *Борис Лятошинський*. Київ: Мистецтво.
6. Берегова, О. (2000). Стильові тенденції в камерній музиці українських композиторів 80х–90х років ХХ сторіччя, ситуація постмодерну. *Українське музикознавство*, 29, 103–108.
7. Берегова, О. (2013). *Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ – ХХІ століть*: монографія. Київ: Інститут культурології НАМ України.
8. Бех, І. Д. (2008). *Виховання особистості*: підручник. Київ: Либідь.
9. Бондаренко, М. В. (2008). *Каденція соліста у фокусі взаємодії композиторської та виконавської творчості (на матеріалі західноєвропейського фортепіанного концерту ХІХ століття)*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харків.
10. Борисенко, М. Ю. (2004). *Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю*. Дис. канд. мистецтвознавства. Харків.
11. Бородавкін, С. О. (1998). *Принципи оркестрового мислення Й. С. Баха*. Дис. канд. мистецтвознавства. Одеса.

12. Бочкарёв, Л. Л. (1989). *Психологические механизмы музыкального переживания*. Дисс. д-ра психол. наук. Киев.
13. Бочкарёв, Л. П. (1997). *Психология музыкальной деятельности*. Москва: Институт психологии РАН.
14. Ван Те (2008). *Явище національного стиля в контексті музичної поетики опери*. Дис. канд. мистецтвознавства. Одеса.
15. Варнава, Р. (2017). *Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу» автора (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського)*. Дис. канд. мистецтвознавства. Львів.
16. Великий тлумачний словник сучасної української мови. (2005). В В. Т. Бусел (Уклад. і гол. ред.). Київ, Ірпінь: Перун.
17. Веркіна, Т. Б. (2008). *Актуальне інтонування як виконавська проблема*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Одеса.
18. Гао Юань (2020). *Методика розвитку емоційного інтелекту майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі фахової підготовки*. Дис. д-ра філософії. Одеса.
19. Герасимова-Персидская, Н. О. (2006). О восприятии музыки и постижении смысла. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 60, 3–8.
20. Герасимова-Персидская, Н. О. (2011). Интонация в новейшей музыке. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 98, 16–31.
21. Гольденвейзер, А. Б. (1990). *Советы педагога-пианиста. Творческое отношение к исполняемому. Стилистика. Пианисты рассказывают*, 119–132.
22. Горбов, А. (2004). *Режисура видовищно-театралізованих заходів: посібник*. Фастів: Поліфаст.
23. Горюхина, Н. (1985). *Очерки по вопросам национального стиля и формы*. Київ: Музична Україна.
24. Горюхина, Н. (1989). *Национальный стиль: понятие и опыт*

анализа. *Проблемы музыкальной культуры*, 2, 52–64.

25. Горюхіна, Н. (2000). Композиція музичного твору. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 7, 16–30.

26. Готсдинер, А. Л. (1993). *Музыкальная психология*. Москва: МИП.

27. Гребенюк, Н. Є. (1994). *Формування вокально-виконавських навичок та роль міжособистісного спілкування у класі сольного співу*. Дис. канд. мистецтвознавства. Харків.

28. Григорьева, Г. (1988). Некоторые аспекты анализа музыкального произведения в системе современных стилевых критериев. В *Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа*. Под ред. И. Котляревского, Д. Терентьева (с. 64–70). Киев.

29. Гуральник, Н. П. (2015). *Історія музичної освіти України: курс лекцій*. 2-е вид. Київ: Видавництво НПУ ім. М. П. Драгоманова.

30. Дедусенко, Ж. В. (2002). *Виконавська піаністична традиція як рід культурної традиції*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київ.

31. Деменко, Б. В. (1996). *Специфікація категорії часу в поняттях музичної науки*. Дис. д-ра мистецтвознавства. Київ.

32. Додонов, Б. И. (1987). *В мире эмоций*. Киев: Политиздат Украины.

33. Драч, І. (2002). *Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності*: монографія. Суми: СДПУ ім. А. С. Макаренка.

34. Драч, І. С. (2005). *Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В. С. Губаренка)*. Автореф. дис. д-ра мистецтвознавства. Київ.

35. Дыс, Л. (1989). *Музыкальное мышление как объект исследования*. Київ: Музична Україна.

36. Єргієв, І. Д. (2020). Феномен авторсько-виконавської постнеокласичної творчості як наукова проблема (діалектично-творча колізія «автор–артист»). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 25–30.

37. Єргієв, І. Д. (2022). Виконавсько-музикознавча інтерпретація як художній феномен сучасної герменевтики (нарис на основі аналізу власного артистично-музикознавчого досвіду). *Музичне мистецтво і культура*, 1 (35), 94–105.
38. Єргієва, К. (2019). *Фортепіанна гра як жанрово-комунікативний та інтерпретативностильовий феномен*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Одеса.
39. Задерацкий, В. (2003). Заметки о стиле и поэтике инструментальных сочинений Ивана Карабица. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 31, 44–59.
40. Занюк, С. С. (2002). *Психологія мотивації*: навчальний посібник. Київ: Либідь.
41. Заря, Л. О. (2017). Розкриття художнього образу музичного твору на заняттях з фортепіано. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти*, 22 (1), 183–187.
42. Івко, А. В. (2008). *Подієві аспекти музичної форми ХХ століття*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київ.
43. Катрич, О. (2000а). *Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*: монографія. Дрогобич: Відродження.
44. Катрич, О. Т. (2000б). *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київ.
45. Качмарчик, В. П. (2021). Мангеймський «рай для музикантів» у часи правління Карла Теодора. *Аспекти історичного музикознавства*, 25, 7–31.
46. Качур, М. М. (2017). Музично-виконавська майстерність як художньо-педагогічна проблема. В *Сучасні тенденції розвитку науки і освіти в умовах поглиблення євроінтеграційних процесів: тези Всеукраїнської науково-практичної конференції*, Мукачево, 17–18 травня (с. 60–62). Мукачево: Редакційно-видавничий відділ Мукачівського



державного університету.

47. Кисіль, С. Г. (1994). *Продуктивність КЧП у зв'язку з типологічними властивостями нервової системи людини*. Автореф. дис. канд. психол. наук. Київ.

48. Кияновська, Л. (2010). Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю. *Мистецтвознавство України*, 11, 62–64.

49. Клинь, В. Л. (1981). *Украинская советская фортепианная музыка. Проблемы жанрово-стилевой эволюции*. Автореф. дисс. д-ра искусствоведения. Киев.

50. Клинь, В. Л. (1987). Фортепианное творчество и художественный стиль Б. Н. Лятошинского. *Борис Николаевич Лятошинский*, 42–62.

51. Ковтонюк, В. Л. (2022). Стиль музичної творчості М. Плетньова. Дис. д-ра філософії. Харків.

52. Козій, О. та Тарасюк, Л. (2022). Робота над художнім образом у вокальних творах. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 51, 142–147.

53. Коменда, О. І. (2020). *Універсальна творча особистість в українській музичній культурі*. Дис. д-ра мистецтвознавства. Київ.

54. Кононова, Н. (2012). Особливості відображення індивідуального композиторського стилю в жанрових моделях минулого (на прикладі Маленьких партит №2 та №4 Ю. Іщенка). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 94, 130–145.

55. Копелюк, О. (2014). Формування композиторського стилю І. Карабиця (на прикладі фортепіанного циклу «Прелюдія і токато»). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 3, 162–168.

56. Копелюк, О. (2019). Феноменологія стилю як музикологічний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти*, 55, 7–21.

57. Копелюк, О. О. (2018). *Фортепіанна творчість Івана Карабиця*:

*феноменологія стилю*. Дис. канд. мистецтвознавства. Харків.

58. Копелюк, О. О. (2020). Перший концерт для фортепіано з оркестром Івана Карабиця в умовах оновлення концертного жанру в Україні. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 56, 8–29.

59. Копылова, С. (1999). Национально-психологический комплекс — ядро исполнительского стиля. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 37, 257–264.

60. Коробецька, С. (2005). Структура та змістові аспекти поняття «оркестровий стиль». *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 3(15), 47–54.

61. Коробецька, С. (2012). Про феномен оркестрового стилю композиторів Мангеймської школи. *Ставропігійські філософські студії*, 6, 19–33.

62. Коробецька, С. Ю. (2004). До питання про визначення поняття «оркестровий стиль». *Українське музикознавство*, 33, 191–201.

63. Коробецька, С. Ю. (2014). Оркестровий стиль «Бранденбурзьких концертів» І. С. Баха як зразок докласичного оркестрового стилю. *Розвиток інноваційних процесів у навчально-виховних закладах*, 119–131.

64. Котляревська, О. (1999). Методика аналізу варіативного потенціалу музичного твору. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 1, 23–27.

65. Котова, Л. М. (2000). *Емоційна стійкість як засіб формування інструментально-виконавської надійності у студентів музично-педагогічних факультетів*. Дис. канд. пед. наук. Мелітополь.

66. Коханик, І. (2001). Інтертекстуальність та проблема стильової єдності музичного твору. Текст музичного твору: практика і теорія. *Київське музикознавство*, 7, 90–95.

67. Коханик, І. (2002). До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть*, 9, 70–82.

68. Кравцов, Т. С. (1984). *Гармонія в системі інтонаційних зв'язків*. Київ: Музична Україна.

69. Куркова, І. (2018). *Взаємодія композиторського та виконавського стилів у процесі культурологічної комунікації С. Рахманінова та В. Горовиця: звукозапис як осередок творчого діалогу*. Дис. канд. мистецтвознавства. Київ.

70. Кучма, Н. А. (2021). *Втілення звукового образу фортепіано в циклах етюдів композиторів XIX – XX століть*. Дис. д-ра філософії. Харків.

71. Літовченко, О. (2021). Художній образ як синтез компонентів хореографічної вистави. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 38 (2), 41–46.

72. Ляудис, В. Я. (1976). *Память в процессе развития*. Москва: МГУ.

73. Ма Лінь (2021). Синергійність впливу конструктів емоційного інтелекту піаніста на його індивідуальний виконавський стиль. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2 (51), 91–105.

74. Ма Лінь (2022). Індивідуальний виконавський стиль піаніста в контексті теорії «ідентичності» Е. Еріксона. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4 (56–57), 140–153.

75. Ма Лінь (2023). Психолого-фізіологічні детермінанти формування та прояву індивідуального виконавського стилю піаніста. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2 (59), 99–115.

76. Макаренко, Г. Г. (2005). *Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри*. Київ: Факт.

77. Маркова, Е. Н. (1990). *Интонационность музыкального искусства: научное обоснование и проблемы педагогики*. Київ: Музична

Україна.

78. Матвеева, О. В. (2010). *Методика формування вокально-виконавської надійності у майбутніх учителів музики*. Дис. канд. пед. наук. Бердянськ.

79. Медведєва, А. (2018). Теоретичні концепції аналізу сценічного образу актора. *Молодь і ринок*, 12 (167), 77–81.

80. Медушевский, В. О. (1998). *Музыкальное произведение и его культурногенетическая основа*. Київ: Музична Україна.

81. Мильштейн, Я. И. (1983). *Вопросы теории и истории исполнительства*. Москва: Советский композитор.

82. Москаленко, В. Г. (1998). До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство*, 28, 48–53.

83. Москаленко, В. Г. (1999). *Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації*. Автореф. дис. д-ра мистецтвознавства.

84. Москаленко, В. Г. (2006). Об организации темпоритма в исполнениях Владимира Горовица. *Володимир Горовиць та проблеми виконавства ХХІ століття*, 99–108.

85. Москаленко, В. Г. (2018). Про індивідуально-стильові засади музичного авторства. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 123, 7–16.

86. Москаленко, В. Г. (1994). *Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа)*. Киев: Государственная консерватория имени П. И. Чайковского.

87. Мурга, О. Л. (2003). *Принцип виртуозности в русской художественной культуре второй половины XIX–XX в. и эволюции жанра русского романтического фортепианного концерта*. Дисс. канд. искусствоведения. Киев.

88. Нагай, Б. (2017). Сутність художнього образу в музичному мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 17, 93–100.

89. Наконечна, О. (2006). Сценічний образ очима синергетики.

*Аркадія: мистецтвознавчий та культурологічний журнал*, 4, 39–42.

90. Наконечна, О. (2008). Образ створений, образ втілений, образ сприйнятий. *Аркадія: мистецтвознавчий та культурологічний журнал*, 3 (21), 6–8.

91. Нейгауз, Г. Г. (1987). *Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога*. Москва: Музыка.

92. Николаевская, Ю. (2010). Метафизическое пространство современной интерпретологии. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 29, 36–50.

93. Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Ното Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть*: монографія. Харків: Факт.

94. Ніколаєвська, Ю. В. (2021). *Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ – початку ХХІ ст.)*. Автореф. дис. д-ра мистецтвознавства. Одеса.

95. Оболенська, М. М. (2017). *Фортепіанна творчість Луї В'єрна в аспекті ціннісної теорії стилю*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харків.

96. Опарик, Л. М. (2006). *Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання*. Дис. канд. мистецтвознавства. Львів.

97. Орлова, Т. (2002). Художній образ. *Філософський енциклопедичний словник*, 702–703.

98. Пан Хао (2023). Музично-сценічний образ як категорія оперно-виконавського мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 69 (3), 104–109.

99. Полусмяк, И. М. (1989). *Теоретические и методические аспекты музыковедческой интерпретации*. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Киев.

100. Пономаренко, Е. (2004). Жанрово-стилевые особенности украинского фортепианного концерта 1980х-1990х годов. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 38,

103–110.

101. Пясковский, И. (1987). *Логика музыкального мышления*. Київ: Музична Україна.

102. Рабинович, Д. А. (1979). *Исполнитель и стиль*. Москва: Советский композитор.

103. Ревенко, Н. (2003). Українська фортепіанна музика сучасності: до проблем тлумачення деяких творів авангардного напрямку 1990-х років. *Музичне мистецтво і культура*, 4(1), 112–121.

104. Рожок, В. І. (1994). *Стефан Турчак: диригент, митець, громадянин*. Харків: Харківська міська друкарня.

105. Роменець, В. (2001). *Психологія творчості*: посібник. 2-ге вид. Київ: Либідь.

106. Савицька, Н. (2007). Творчість і вік, або пізній період композиторської творчості як психоособистісний та віковий феномен. *Київське музикознавство*, 21, 72–88.

107. Савицька, Н. В. (2010). *Вікові аспекти композиторської життєтворчості*. Дис. д-ра мистецтвознавства. Київ.

108. Савчук, І. (2003). Екзистенціальна гра у тексті 24-х прелюдій для фортепіано Івана Карабиця. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 31, 125–135.

109. Савшинский, С. И. (1964). *Работа пианиста над музыкальным произведением*. Москва–Ленинград: Музыка.

110. Салій, В. (2013). Сутність художнього образу та особливості його прояву у музичному мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 5, 126–133.

111. Сидоренко, О. Ю. (2018). *Індивідуальний виконавський стиль в системі ансамблевого музикування (на прикладі камерної скрипкової сонати)*. Дис. канд. мистецтвознавства. Харків.

112. Сирятська, Т. О. (2008). *Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста*. Автореф. дис. канд.

мистецтвознавства. Харків.

113. Совва, Н. А. (2007). Формування творчої особистості композитора у світлі сучасних психологічних досліджень. *Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство*, 10–11, 164–169.

114. Сокол, О. (1996). *Стилістика музичного мовлення та термінологічні ремарки*. Автореф. дис. д-ра мистецтвознавства. Київ.

115. Степанова, О. Ю. (2018). *Піанізм лондонської та віденської фортепіанних шкіл: компаративний аналіз*. Дис. канд. мистецтвознавства. Суми.

116. Сухленко, И. (2012). Методика анализа индивидуального исполнительского стиля. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 37, 303–312.

117. Сухленко, И. Ю. (2007). О генеалогии исполнительского стиля. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 20, 362–373.

118. Сухленко, И. Ю. (2008). Стилиевые доминанты исполнительской концепции музыкального произведения. *Аспекти історичного музикознавства*, 11, 61–71.

119. Сухленко, И. Ю. (2015). Музыкальное произведение в концепции исполнителя: механизмы актуализации. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 116, 51–58.

120. Сухленко, І. (2011). *Виконавський стиль Володимира Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харків.

121. Таганов, О. (2006). *Особливості психологічного сприйняття звукового простору музичних творів*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київ.

122. Таранченко, Е. Б. (1987). Н. Лятошинский и Н. В. Лысенко (К проблеме типологии творческих индивидуальностей). *Борис Николаевич*

*Лятошинский, 33–42.*

123. Тимофеева, К. В. (2009). *Сравнительный анализ как метод интерпретологии (на примере фортепианного исполнительства)*. Дисс. канд. искусствоведения. Харьков.

124. Тишко, С. (1993). *Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков: исследование*. Киев: Муз-информ.

125. Ткач, Ю. С. (2018). Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера як предмет теоретичного дослідження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 359–366.

126. У Юйян (2023). *Фортепіанно-виконавська творчість як процес інтерпретації у світлі теорії художньої цілісності*. Дис. канд. мистецтвознавства. Одеса.

127. Умрихіна, О. (2019). Музичний образ як складова фортепіанного виконавства. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*, 15, 133–139.

128. Фекете, О. (2009). Структура концепціального мислення виконавця. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 24, 305–312.

129. Фекете, О. В. (2010). *Формування виконавської концепції музичного твору*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харків.

130. Харнонкурт, Н. (2002). *Музика як мова звуків: шлях до нового розуміння музики*. Суми: Собор.

131. Хуа Вей. (2017). *Формування творчого потенціалу майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано*. Автореф. дис. канд. пед. наук. Одеса.

132. Хуан Ханьцзе. (2019). *Формування готовності майбутніх учителів музики до сценічного партнерства засобами ансамблевого виконавства*. Автореф. дис. канд. пед. наук. Київ.

133. Цагарелли, Ю. А. (1989). *Психология музыкально-исполнительской деятельности*. Дисс. д-ра психол. наук. Казань.



134. Царева, Е. М. (1981). Стиль музыкальный. *Музыкальная энциклопедия*, Т. 5, 281–289.
135. Чаплигін, О. К. (1999). *Творчий потенціал людини: від становлення до реалізації (соціально-філософський аналіз)*. Харків: Основа.
136. Чекан, Ю. (2009). *Інтонаційний образ світу: монографія*. Київ: Логос.
137. Чепалов, О. (2020). *Хореологія: статті та лекції*. Київ: Ліра-К.
138. Чепелева, Н. В. (1998). Теоретичне обґрунтування моделі особистості практичного психолога. *Психологія: збірник наукових праць*, III, 35–41.
139. Чернявская, М. С. (2008). Три прелюдии и фуги для фортепианно ор.16 Клары Вик. *Проблеми взаємодії мистецтва педагогіки і практики освіти*, 22, 118–124.
140. Чернявська, М. С. (2003). Поетика і віртуозність Зігізмунда Тальберга (щодо проблеми: виконавський стиль як феномен музичного мистецтва). *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*, 24, 171–176.
141. Чжан Їфу. (2016). *Формування художньо-образного сприйняття у майбутніх учителів музики в процесі інструментально-виконавської підготовки*. Автореф. дис. канд. пед. наук. Київ.
142. Шаповалова, Л. (2006). Смысл как категория ценностной семантики музыки. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 60, 17–25
143. Шаповалова, Л. (2010). Исполнитель и время: логико-понятийный дискурс интерпретологии. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 90, 3–12.
144. Шаповалова, Л. В. (1984). *О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости*. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Киев.
145. Шаповалова, Л. В. (2014). Духовная реальность музыкального

произведения и методы ее познания. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти*, 40, 11–31.

146. Швець, Н. (2006). Пізній еволюційно-стильовий період композиторської творчості: спроба типології. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 59, 18–25.

147. Швець-Савицька, Н. (2005). Пізній композиторський стиль як цілісність вищого порядку. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 51, 31–38.

148. Шип, С. (1998). *Музична форма від звуку до стилю*: навчальний посібник. Київ: Заповіт.

149. Шип, С. (2001а). *Музыкальная речь и язык музыки*: монографія. Одеса: Издательство Одесской государственной консерватории имени А. В. Неждановой.

150. Шип, С. (2001б). Музыкальный звук как знак. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 88, 19–31.

151. Шукайло, В. Ф. (2017). *Шлях до майстерності піаніста*: навчальний посібник. Запоріжжя: Запорізький національний університет.

152. Шутьпяков, О. Ф. (1986). *Музыкально-исполнительская техника и художественный образ*. Ленинград: Музыка.

153. Юник, Д. & Юник, Т. (2023). Підготовленість концертної програми як детермінанта виконавської надійності музиканта-інтерпретатора у сценічній діяльності. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1 (58), 43–66.

154. Юник, Д. Г. (2009). *Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування*: монографія. Київ: ДАКККіМ.

155. Юник, Д. Г. (2022). Структурно-функціональна модель виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4 (56–57), 71–96.

156. Юник, Т. І. (1996). *Вдосконалення методики запам'ятовування*

музичного тексту як засіб розвитку виконавської майстерності студентів-піаністів. Дис. канд. пед. наук. Київ.

157. Якуб'як, Я. (1999). *Аналіз музичних творів (музичні форми):* підручник. Тернопіль: Астон.

158. Ян І. (2023). *Виконавська стабільність як основа концертно-сценічної діяльності піаністів.* Дис. д-ра філософії. Київ.

159. Aaker, D. A. (1996). *Building Strong Brands.* New York: Free Press.

160. Artemieva, V., Bezborodko, O., Ivannikov, T., Kokhanyk, I. & Redya, V. (2023). Chamber cantata in the work of Jean-Philippe Rameau (the stage of the formation of the composer). *Ad Alta: Journal of Interdisciplinary Research*, 13 (2), XXXVIII, 132–134.

161. Bard, P. (1928). A diencephalic mechanism for the expression of rage with special reference to the central nervous system. *American Journal of Psychology*, 84, 490–513.

162. Benson, B. (2009). *The improvisation of musical dialogue: a phenomenology of music.* United Kingdom: Cambridge University Press.

163. Bezborodko, O. (2022). Chinese National Piano Style in “Two Poem Classics of the Tang Dynasty” by Xu Zhenmin. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, LXVII, Special Issue 2, 21–32.

164. Busoni, F. (1907). *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst.* Berlin.

165. Cannon, W. B. (1927). *Bodily changes in pain, hunger, fear and rage. An account of recent researches into the function of emotional excitement.* Kindle edition. New York, London: D. Appleton & Company.

166. Cook, N. (2013). *Beyond the score: music as performance.* New York: Oxford University Press.

167. Darwin, C. R. (1872). *The expression of the emotions in man and animals.* London: John Murray.

168. Dovzhynets, I., Govorukhina, N., Kopeliuk, O., Ovchar, O. & Drach, I. (2022). Musical projects in Ukraine of the XXI century as trends in contemporary art. *Amazonia Investiga*, 11 (54), 256–263.

169. Dubal, D. (1994). *Evenings with Horowitz: a personal portrait*. New-York: Carol Publishing Group Ed.
170. Erikson, E. H. (1968). *Identity, youth and crisis*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.
171. Fischer, E. (1951). *Considérations sur la musique*. Paris: Editions du Coudrier.
172. Freud, S. (1943). *A general introduction to psychoanalysis*. New York: Garden City.
173. Galen (2020). *On temperaments. On non-uniform distemperment. The soul's traits depend on bodily temperament*. Bilingual edition. Translated by I. Johnston. Brighton: Harvard University Press.
174. Galton, F., 2004. *Inquiries into human faculty and its development*. [Book thief]. Available at: <<https://galton.org/books/human-faculty/text/galton-1883-human-faculty-v4.pdf>> [accessed 05 April 2024].
175. Gat, J. (1964). *A zongora tortenete*. Budapest: Zeneműkiadó Vállala.
176. Giesecking, W. & Leimer, K. (1972). *Piano technique*. New York: Dover Publications.
177. Goleman, D., 1998. *Working with emotional intelligence*. New York: Bantam Books.
178. Haller, A. (1755). *A dissertation on the sensible and irritable parts of animals*. London: Nourse.
179. Hippocrates (2015). *On the Sacred Disease*. Kindle Edition. Winesburg: The Perfect Library.
180. Husserl, E. (1970). *Logical Investigations*. Vol. 1. London, New York: Routledge & Kegan Paul Ltd.
181. Iergiiev, I., Severynova, M., Voskoboinikova, Y., Bondar, I. & Savenko, S. (2022). Author-artist: horizons of contemporary academic musical creativity. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 12 (1), Special Issue 25, 193–196.
182. Ivannikov, T. & Filatova, T. (2022). Specific sound production

techniques in academic guitar music. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, LXVII, Special Issue 2, 111–125.

183. James, W. (1890a). *The principles of psychology*. Vol. I. New York: Henry Holt & Company.

184. James, W. (1890b). *The principles of psychology*. Vol. II. New York: Henry Holt & Company.

185. Jung, C. G. (1972). *The Collected Works of C. G. Jung*, Vol. 7: Two Essays on Analytical Psychology. 2nd ed. New Jersey: Princeton University Press.

186. Kachmarchyk, V. & Kachmarchyk, N. (2021). J. G. Tromlitz's articulatory phonetics in flute sound formation. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, LXVI, Special Issue 2, 225–238.

187. Kachmarchyk, V. & Kachmarchyk, N. (2022). A “well-tempered flute” by T. Boehm – the final stage of its evolution and the standardization of its tuning system. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, LXVII, Special Issue 1, 49–62.

188. Kapferer, J. (2008). *The new strategic brand management*. 4th ed. London, Philadelphia: Fogan Page.

189. Kostelanetz, R. & Darby, J. (1996). *Classic essays on twentieth-century music*. New York: Wadsworth Publishing.

190. Lange, C. G. (1895). *The emotions*. Vol. 1. Baltimore: Williams & Wilkins Co.

191. Le Kang (2009). The Development of Chinese Piano Music. *Asian Culture and History*, 1(2), 18–33.

192. Martienssen, K. (1930). *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens*. Leipzig: Verlag Breitkopf & Härtel.

193. Mayer, J. D., & Salovey, P., 1997. What is emotional intelligence? In P. Salovey & D. J. Sluyter, ed. *Emotional development and emotional intelligence: Educational implications*. New York: Basic Books, pp.3–31.

194. Merlin, V. S. (1981). Problems in the integrated study of individual differences. *Soviet Psychology*, 20 (2), 49–72.

195. Moritz, B. T. (2002). *The music and thought of Friedrich Nietzsche*. Thesis. Doctor of music. Illinois.
196. Paivio, A. (1971). *Imagery and verbal processes*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
197. Plaskin, G. (1983). *Horowitz. A biography of Vladimir Horowitz*. London & Sydney: Macdonald & Co.
198. Qu Wang & Jia Haiyang (2023). The evolution of piano technique and its impact on modern Chinese piano development: a theoretical exploration. *Pacific International Journal*, 6 (3), 111–114.
199. Schonberg, H. C. (1992). *Horowitz: his life and music*. Sydney: Simon & Schuster.
200. Simonov, P. V. (1986). *The emotional brain: physiology, neuroanatomy, psychology, and emotion (emotions, personality, and psychotherapy)*. Translated by Marie J. Hall. New York: Springer.
201. Smith, J. A. & Ross, W. D., eds. (1912). *The Works of Aristotle translated into English*. Volume V: De Partibus Animalium; De Motu and De Incessu Animalium; De Generatione Animalium. Oxford: at the Clarendon Press.
202. Sumelius-Lindblom, E. (2019). The pianist's perception as a working and research method: encountering intertextual and phenomenological approaches in piano playing. *Art/Research International: a transdisciplinary journal*, 4 (1), p. 87.
203. Vashchenko, O., Kopeliuk, O., Sediuk, I., Bondar, I. & Kornisheva, T. (2022). Analysis of musical art trends in Ukraine in the 21st century. *Amazonia Investiga*, 11 (56), 142–149.
204. Watson, J. B. (1925). Experimental studies on the growth of the emotions. *Pedagogical Seminary*, 32, 328–348.
205. Yunyk, D., Yunyk, I., Yunyk, T., Burnazova, V., & Kotova, L. (2018). Memory of subjects of communication: the structural and functional components. *Journal of History Culture and Art Research*, 7(3), 469–479.

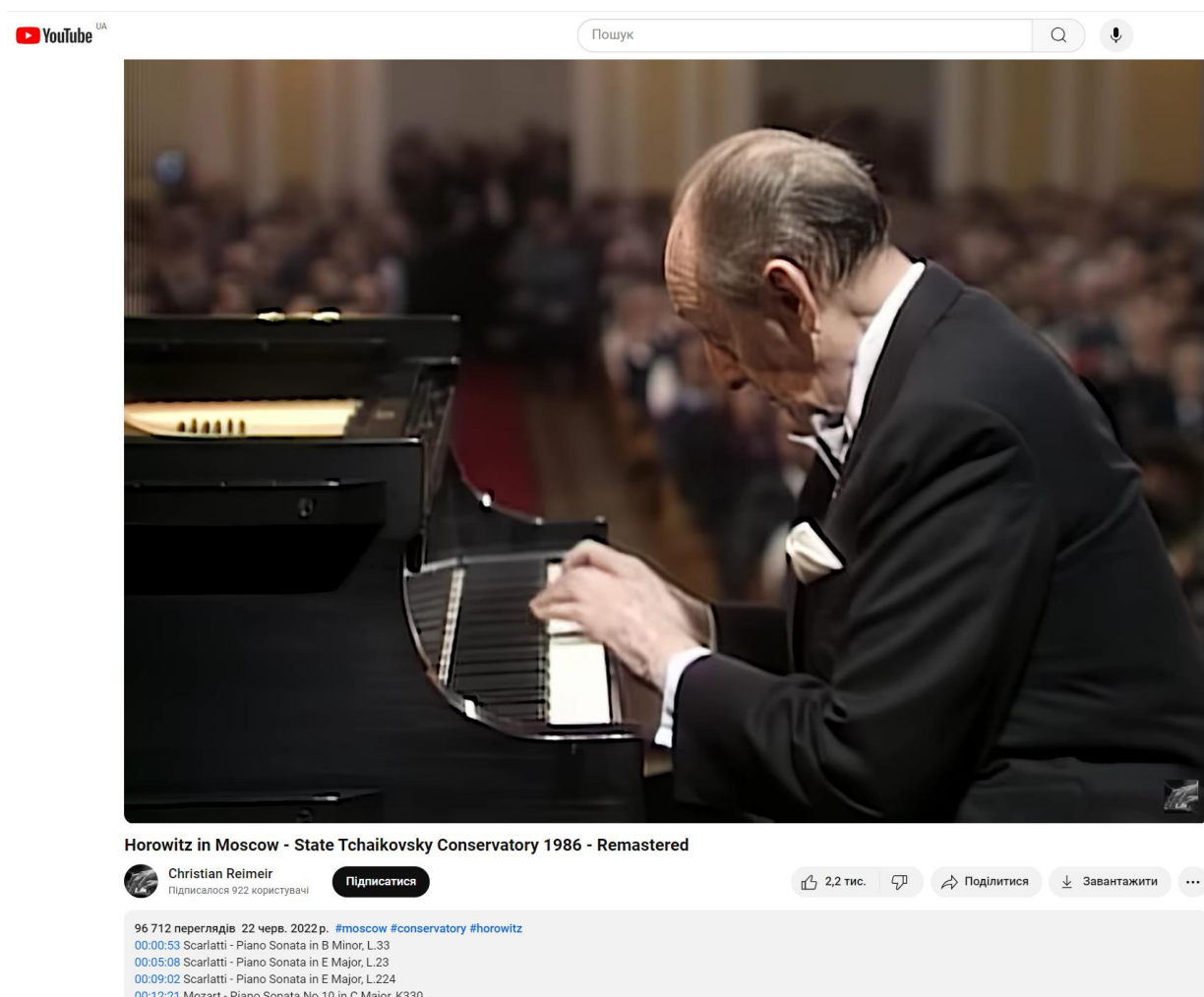
206. Zharkova, V., Ivannikov, T., Filatova, T., Zharkov, O. & Antonova, O. (2022). Choral music by Samuel Barber: genre and style aspects. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, LXVII, Special Issue 1, 63–77.

## ДОДАТКИ

### Додаток 1

Аудіо-відеозапис концертно-сценічної інтерпретації В. Горовцем  
Сонати В. Моцарта C-Dur (K.330)

(<https://www.youtube.com/watch?v=w3Thy8wIK8o>)



The image is a screenshot of a YouTube video player. At the top left is the YouTube logo with 'UA' next to it. To the right is a search bar with the text 'Пошук' and a search icon. Below the search bar is a large video frame showing a man in a dark suit playing a piano. The video title is 'Horowitz in Moscow - State Tchaikovsky Conservatory 1986 - Remastered'. Below the title is the channel name 'Christian Reimeir' with a 'Підписатися' button and 'Підписалося 922 користувачі'. To the right of the channel name are icons for likes (2,2 тис.), comments, shares, downloads, and a menu icon. Below the video frame is a list of timestamps and titles for the video's chapters: '00:00:53 Scarlatti - Piano Sonata in B Minor, L.33', '00:05:08 Scarlatti - Piano Sonata in E Major, L.23', '00:09:02 Scarlatti - Piano Sonata in E Major, L.224', and '00:12:21 Mozart - Piano Sonata No.10 in C Major, K330'.



Додаток 2

Нотний текст Сонати В. Моцарта С-Dur (K.330) (перша частина)

SONATA III.

Abbreviations, etc.: P.T., Principal Theme; S.T., Secondary Theme; Close, Coda, M.T., Middle Theme; Ep., Episode.

Abkürzungen: HS. bedeutet Hauptsatz, SS. Seitensatz, SchlS. Schlusssatz, Anh. Anhang, MS. Mittelsatz, ZS. Zwischensatz.

Allegro moderato. (♩ = 126.)

a) *easier: leichter:* *or oder*

d) *mp* (mezzo piano) rather soft, viz., between *p* and *mf*

d) *mp* (mezzo piano, ziemlich schwach) bedeutet einen Grad von Tonstärke, welcher zwischen *p* u. *mf* steht.

The image displays a page of piano sheet music, likely from a technical or study book, consisting of six systems of staves. Each system contains a grand staff (treble and bass clefs) with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte), with *mf* (mezzo-forte) and *fp* (forzando) also present. Crescendo markings (*cresc.*) are used to indicate increasing volume. Performance instructions such as "Close I. Schls.I.5" and "Close II. Schs.II.3" are included, along with specific fingering numbers (1-5) and articulation marks like accents and slurs. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. At the bottom of the page, three small musical examples labeled a), b), and c) are provided, showing specific fingering techniques for the right hand.

First system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with slurs and fingerings (1, 5, 4, 2). The lower staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and contains a bass line with fingerings (2, 1, 1, 4, 5, 2). The system concludes with a piano (*p*) dynamic.

Second system of the musical score. The upper staff shows a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) section. The lower staff also features a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic. The system ends with a piano (*p*) dynamic and a section labeled "Coda. Anh." with fingerings (5, 5, 2, 3).

Third system of the musical score. The upper staff has a forte (*f*) dynamic followed by a piano (*p*) section. The lower staff also has a forte (*f*) dynamic followed by a piano (*p*) section. The system concludes with a piano (*p*) dynamic.

Fourth system of the musical score, marked "M.T. MS.". The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and includes a section with fortissimo (*ff*) dynamics. The lower staff starts with a piano (*p*) dynamic and also features fortissimo (*ff*) dynamics. The system ends with a fortissimo (*ff*) dynamic.

Fifth system of the musical score. The upper staff has a fortissimo (*ff*) dynamic followed by a mezzo-forte (*mf*) section and a piano (*p*) section. The lower staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic. The system includes markings "a)" and "b)".

Sixth system of the musical score. The upper staff has a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) section. The lower staff also has a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) section. The system concludes with a piano (*p*) dynamic and the instruction "legato." and the number "23".

- a)
- b)
- c) like a. wie a.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 3, 2, 3, 2, 3, 2). Dynamics include *cresc.*, *f*, *p*, *pp*, and *cresc.*. The left hand provides a steady accompaniment.

Second system of the piano score. The right hand has slurs and fingerings (1, 3, 4, 3, 3, 2, 3, 2). Dynamics include *p* and *cre*. The left hand continues with accompaniment, including fingerings (3, 5, 5).

Third system of the piano score. The right hand has slurs and fingerings (2, 2, 2, 2, 1, 4, 2). Dynamics include *f* and *p*. The left hand has slurs and fingerings (2, 5, 5). The word *scen do.* is written above the right hand.

Fourth system of the piano score. The right hand has slurs and fingerings (3, 1, 1). Dynamics include *f*, *p*, *mf*, and *mfpp*. The left hand has slurs and fingerings (1, 5, 5). The words *P.T. HS* are written above the right hand.

Fifth system of the piano score. The right hand has slurs and fingerings (1, 2, 4, 1, 2, 4, 1, 2, 4). Dynamics include *p*, *pp*, and *mf*. The left hand has slurs and fingerings (1, 2, 4, 1, 2, 4).

Sixth system of the piano score. The right hand has slurs and fingerings (1, 1, 1). Dynamics include *pp* and *mf*. The left hand has slurs and fingerings (1, 1, 1).

a) Lettheappoggiatura f be as short as possible, without being indistinct. Strike it with the c in the accompaniment.

a) f mit c in der Begleitung zugleich anschlagen, möglichst kurz, aber ohne die Deutlichkeit zu beeinträchtigen.

Annotation b) showing a specific musical phrase with slurs and fingerings (1, 2, 4, 1, 2, 4).

First system of musical notation. Treble clef, piano (*p*) dynamic. The right hand features a complex, rapid sixteenth-note pattern. The bass clef has a few notes with a forte (*f*) dynamic.

Second system of musical notation. Treble clef, piano (*p*) dynamic. The right hand continues with rapid sixteenth-note patterns. The bass clef has a forte (*f*) dynamic. A section marked *pp* (pianissimo) begins in the second measure of the second system.

Third system of musical notation. Treble clef, mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand features a complex, rapid sixteenth-note pattern. The bass clef has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. A section marked *pp* (pianissimo) begins in the second measure of the third system.

Fourth system of musical notation. Treble clef, forte (*f*) dynamic. The right hand features a complex, rapid sixteenth-note pattern. The bass clef has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. A section marked *pp* (pianissimo) begins in the second measure of the fourth system.

Fifth system of musical notation. Treble clef, forte (*f*) dynamic. The right hand features a complex, rapid sixteenth-note pattern. The bass clef has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. A section marked *pp* (pianissimo) begins in the second measure of the fifth system.

Sixth system of musical notation. Treble clef, piano (*p*) dynamic. The right hand features a complex, rapid sixteenth-note pattern. The bass clef has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. A section marked *pp* (pianissimo) begins in the second measure of the sixth system. The system concludes with the instruction "Close I. Sch.S.I."

Close II.  
SchS.II.

*f* *p* *cresc.* *f* *mf*

*p* *cresc.* *cresc.* *f*

*p* *mf* *p*

*cresc.* *f* *p* *f* *p*

*f* *p* *cre*

*scendo.* *p* *fz* *fz* *p poco rallent.* *fp*

Coda.  
Anh.

### Додаток 3

Аудіо-відеозапис концертно-сценічної інтерпретації А. Добіною прелюдії №21 *B-dur* із циклу «24 прелюдії для фортепіано» І. Карабиця

(<https://www.youtube.com/watch?v=eQ-GA36cyIs>)



Пошук



Ivan Karabits (24 preludes) 19-20-21 Dobina



Olga Melnikova

Підписалося 1,06 тис. користувачів

Підписатися

18



Поділитися



Завантажити



Створити кліп



## Додаток 4

Нотний текст прелюдії №21 *B-dur*

із циклу «24 прелюдії для фортепіано» І. Карабиця

## XXI

Moderato

*f* ————— *p*

*f* ————— *p*



System 1: Treble clef contains a series of chords. Bass clef contains a triplet of eighth notes, followed by a triplet of quarter notes, and then a triplet of eighth notes. A *cresc.* marking is present above the first measure.

System 2: Treble clef contains a series of chords. Bass clef contains a melodic line with a slur. A dynamic marking  $f \rightarrow p$  is placed above the first measure, and a *cresc.* marking is placed above the second measure.

System 3: Treble clef contains a complex melodic line with slurs and accents. A *dis.* marking is above the first measure. Bass clef contains a melodic line with slurs. A dynamic marking *f* is placed above the first measure. There are also markings *s* with a dashed line and a '1' below them in the treble clef.

System 4: Treble clef contains a melodic line with a slur and a triplet of eighth notes. A dynamic marking *mf* is placed above the first measure. Bass clef contains a melodic line with a slur and a triplet of eighth notes.

This page of musical notation is divided into five systems, each containing a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system features a treble staff with chords and a bass staff with a triplet of eighth notes. The second system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a triplet of eighth notes. The third system has a treble staff with a complex melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The fourth system continues the complex melodic line in the treble staff and the accompaniment in the bass staff. The fifth system begins with a *pp* (pianissimo) dynamic marking and features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a triplet of eighth notes. The notation is detailed, with many accidentals and slurs throughout.

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes. The system concludes with a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of sixteenth notes in the left hand.

Second system of musical notation, marked with a piano (*p*) dynamic. It continues the melodic and bass lines from the first system.

Third system of musical notation, featuring a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of sixteenth notes in the left hand.

Fourth system of musical notation, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes.

Fifth system of musical notation, continuing the melodic and bass lines from the previous systems.

The image displays five systems of piano sheet music. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a dynamic marking of *f* and features a sixteenth-note scale in the bass clef, marked with a '6' below it. The second system starts with a *rit.* (ritardando) marking, followed by a *ff* (fortissimo) dynamic and a series of triplets in the treble clef. It then transitions to *a tempo* with a *f* dynamic. The third system includes a *cresc.* (crescendo) marking and more triplets. The fourth system is marked *più f* (pizzicato fortissimo) and features a dense texture of chords in the treble clef. The fifth system continues this dense chordal texture. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature.

This page of musical notation is divided into five systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'ff'.

- System 1:** The right hand features a series of chords and eighth notes, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. There are slurs and accents throughout.
- System 2:** The right hand continues with chords and eighth notes. The left hand features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a slur over several measures.
- System 3:** The right hand has a series of chords and eighth notes. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes with slurs.
- System 4:** The right hand continues with chords and eighth notes. The left hand features a series of eighth notes with slurs.
- System 5:** The right hand has a series of chords and eighth notes. The left hand features a series of eighth notes with slurs. The system concludes with a double bar line and a dynamic marking of *ff* (fortissimo).

## Додаток 5

Аудіо-відеозапис концертно-сценічної інтерпретації  
О. Копелюком та І. Седюком *Allegro a-moll* D.947 Ф. Шуберта

(<https://www.youtube.com/watch?v=DrXEWjepCTA>)



Пошук



**Schubert. Allegro a-moll (И. Седюк, О. Копелюк)**



**Greg Hansburg**

Підписалося 1,3 тис. користувачів

Підписатися

10



Поділитися



Завантажити



Створити кліп



158 переглядів Прем'єра була 5 серп. 2022 р.  
F. Schubert. Allegro in A minor, Op. Posth. 144, D.947 'Lebensstürme'  
Исполняют:  
Игорь Седюк  
Олег Копелюк  
Вечер Шубертовского общества  
Малый зал Харьковского университета искусств.  
26.02.2017.

## Додаток 6-А

Фрагмент нотного тексту *Allegro a-moll* Ф. Шуберта

(тт. 1-36) – друга партія

*Allegro ma non troppo*      *Secondo*

The musical score is written for two staves (treble and bass clefs) and consists of six systems of music. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and includes the tempo marking *Allegro ma non troppo* and the section marking *Secondo*. The second system starts at measure 8 and features a piano (*p*) dynamic. The third system begins at measure 21. The fourth system includes a *cresc.* (crescendo) marking. The fifth system starts at measure 32 and includes a piano (*p*) dynamic. The sixth system concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic. The score contains various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

## Додаток 6-Б

Фрагмент нотного тексту *Allegro a-moll* Ф. Шуберта

(тт. 1-36) – перша партія

*Allegro ma non troppo*      *Primo*

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a measure rest of 8 measures, followed by a series of chords and a melodic line in the right hand. The second system continues with similar textures, including a piano (*p*) dynamic marking. The third system features more complex melodic lines with slurs and accents. The fourth system includes a *cresc.* (crescendo) marking and a piano (*p*) dynamic. The fifth system concludes with a *ff* (fortissimo) dynamic marking and a final measure rest of 8 measures.



## ДОДАТОК 7

### Відомості про апробацію результатів дослідження

#### Публікації:

1. Ма Лінь. Синергійність впливу конструктів емоційного інтелекту піаніста на його індивідуальний виконавський стиль // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : Видавництво НМАУ імені П. І. Чайковського, 2021. Т. 2. Вип. 51. С. 91–105. DOI: 10.31318/2414-052X.2(51).2021.239395

2. Ма Лінь. Індивідуальний виконавський стиль піаніста в контексті теорії «ідентичності» Е. Еріксона // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : Видавництво НМАУ імені П. І. Чайковського, 2022. Т. 3–4. Вип. 56–57. С. 140–153. DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(56-57).2022.278225

3. Ма Лінь. Психолого-фізіологічні детермінанти формування та прояву індивідуального виконавського стилю піаніста // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : Видавництво НМАУ імені П. І. Чайковського, 2023. Т. 2. Вип. 59. С. 99–115. DOI: 10.31318/2414-052X.2(59).2023.295422

#### Праці апробаційного характеру:

4. Ma Lin. Stylistic adequacy in a pianist's performance // Actual trends of modern scientific research: the 3rd International scientific and practical conference, (13–15 September 2020, Munich). Munich: MDPC Publishing. – P. 150–152.

5. Ма Лінь. Сценічний образ піаніста та специфіка його формування // Сучасна мистецька освіта: матеріали V Міжнар. наук.-практ. читань пам'яті академіка Анатолія Авдієвського, (3–5 березня 2021 р., Київ). Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2021. – С. 238–241.

6. Ма Лінь. Темперамент піаніста як детермінанта прояву його індивідуального виконавського стилю у процесі сценічної діяльності //

Академік Олег Семенович Тимошенко : педагог, науковець, громадський діяч : Всеукр. наук.-практ. конф., (5 грудня 2022 р., Київ). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. – С. 66–69.

#### **Участь у конференціях:**

1. Ма Лінь. Стильова адекватність у виконавській діяльності піаніста // Actual trends of modern scientific research: the 3rd International scientific and practical conference (September 13–15 2020, Munich);

2. Ма Лінь. Сценічний образ піаніста та специфіка його формування // V Міжнародні науково-практичні читання пам'яті академіка Анатолія Авдієвського (3–5 березня 2021 р., Київ);

3. Ма Лінь. Індивідуальний виконавський стиль піаніста: специфіка його формування в умовах сучасності // Всеукраїнська науково-практична інтернет-конференція «Траєкторія розвитку життєвих перспектив особистості в умовах сучасного освітнього простору» (30 листопада 2021 р., Бердянськ);

4. Ма Лінь. Формування індивідуального виконавського стилю піаніста у процесі фахової підготовки // II Всеукраїнська науково-практична конференція «Мистецтво та мистецька освіта в сучасному соціокультурному просторі» (17–18 листопада 2022 р., Бердянськ).