

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.018

УДК 781.68:780.616.432. 091](045)

А. Ю. Рум'янцева, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

allarum13@gmail.com

https://orcid.org//0000-0002-9627-1926

ВИРАЗНІСТЬ ЯК КАТЕГОРІЯ ФОРТЕПІАННО-ВИКОНАВСЬКОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

На основі системного аналізу феномену «виразність» у музичному і, зокрема фортепіанному, виконавстві виявлено сутність та структуру зазначеного явища. Визначено його компоненти, розкрито їх специфіку. Надамо авторське визначення поняття «виразність» у контексті фортепіанного виконавства. Зазначено, що його основу становлять взаємодоповнюючі та взаємовпливаючі компоненти системи виразних засобів: темпометроритм, мелодико-інтонаційні засоби, туше та педалізація, тембродинаміка. Доведено, що лише використання всіх компонентів системи виконавської виразності вможливує втілення емоційної програми та розкриття художнього змісту твору.

Ключові слова: *емоційна програма, виконавське мислення, виконавський тонус, виконавська виразність, темпометроритм, туше, тембродинаміка.*

А. Ю. Румянцева, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ВИРАЗИТЕЛЬНОСТЬ КАК КАТЕГОРИЯ ФОРТЕПИАННО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

На основании системного анализа феномена «выразительность» в музыкальном и, в частности фортепианном исполнительстве выявлены суть и структура обозначенного явления. Определены его компоненты, раскрыта их специфика. Предоставлено авторское определение понятия «выразительность» в контексте фортепианного исполнительства. Обозначено, что его основу составляют взаимодополняющие и взаимовлияющие компоненты системы средств выразительности: темпометроритм, мелодико-интонационные средства, туше и педализация, тембродинамика. Доказано, что только использование всех компонентов системы исполнительской выразительности дает возможность воплотить эмоциональную программу и раскрыть художественное содержание произведения.

Ключевые слова: *эмоциональная программа, исполнительское мышление, исполнительский тонус, исполнительская выразительность, темпометроритм, туше, тембродинамика.*

A. Yu. Rumyantseva, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

EXPRESSIVENESS AS A CATEGORY OF PIANO-PERFORMANCE MUSICOLOGY

The aim of the paper is to substantiate the author's definition of "expressiveness" in the context of piano art based on the system analysis of the "performer's expressiveness" phenomenon.

Research methodology. The article uses the fundamental, general scientific methods and the principles of scientific knowledge, in particular, dialectical, culturological ones, as well as the methods of objectivity, analysis and synthesis, deduction and induction, the methods of systemic, terminological and comparative analysis.

Results. Based on the systematic analysis of the "expressiveness" phenomenon in the musical, and particularly, in the piano performance, the essence and structure of the mentioned phenomenon have been discovered. Its components have been defined and the specific features have been developed. The paper suggests the author's definition of "expressiveness" phenomenon in the context of the piano performance. It has been noted that it is based on the mutually combining and influencing components of the means of expressiveness system: tempo metro-rhythm, melodic intonation means, carcass and pedalization, timbre dynamics. It has been proven that only cohesive use of all the components of the system of the performer's expressiveness makes it possible to show the emotional programme and display the artistic contents of the composition. It has been concluded that the expressiveness in the piano performance is a complex of individual piano tricks that, when using in the interpretation, helps unfold the emotional program and artistic content of the composition, as well as show the artistic thought of the composer most accurately.

Novelty. An attempt is made to present a systematic analysis of "expressiveness" phenomenon in the music performance art. The author's definition of "expressiveness" phenomenon is given in the context of the piano performance.

The practical significance. The information contained in the article can be used in the lectures of the piano classes, as well as in the courses of lectures in "Theory of Music" and "Music Interpretation".

Key words: *emotional program, performing thinking, performance tone, performance expressiveness, tempo metro-rhythm, carcass, timbre dynamics.*

Постановка проблеми. Основною метою будь-якого музиканта-виконавця є розкриття художньо-образного задуму композитора, що зумовлює необхідність детального опрацювання твору й упровадження тих засобів виразності, які найбільше сприятимуть проникливому й ефектному виконанню. Виразність — важлива проблема виконавського мистецтва, адже рівень володіння палітрою тих чи інших засобів виразності відрізняє інтерпретацію одного виконавця від іншого, визначає ступінь індивідуальної майстерності музиканта, впливає на

емоційний стан слухача. У царині фортепіанного мистецтва виразність характеризує рівень володіння інструментом і є одним з критеріїв оцінювання піанізму виконавця.

Роль виразності в процесі інтерпретації музичних творів величезна, що зумовлює зацікавленість музикознавців цим феноменом утім, незважаючи на численну наукову літературу, присвячену вивченню різних аспектів цього явища, нині бракує досліджень, у яких структуровані всі компоненти виконавської виразності. Значимість і недостатня вивченість такого явища, як виконавська виразність і зумовлює актуальність проблематики статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Багатогранність феномену «виконавська виразність» зумовлює численність контекстів його вивчення й різноманіття дефініцій. Кожен з аспектів дослідження зазначеного феномену є доцільним, оскільки тією чи іншою мірою сприяє розвитку виконавської майстерності.

Літературу, у якій репрезентуються різні підходи до вивчення виконавської виразності, можна класифікувати відповідно до вектора досліджень. Так, дисертаційне дослідження І. Андрієвського висвітлює засоби музичної виразності в скрипковому виконавстві; Ф. Валєєвої — розвиток артикуляційної майстерності музиканта-інструменталіста; різні аспекти формування виконавської виразності означені в статтях Ф. Валєєвої; науковий інтерес М. Давидова спрямований на виконавське мислення баяніста. Література з проблем фортепіанного виконавства висвітлює весь спектр проблем виразності. Фундаментальні праці О. Алексєєва, Л. Баренбойма, Є. Бодки, І. Браудо, Н. Голубовської, Г. Когана, Н. Корихалової, Б. Кременштейна, Є. Лібермана, Н. Любомудрової, С. Ляховицької, С. Майкапара, А. Малинковської, К. Мартінсена, Г. Нейгауза, Д. Рабиновича, С. Савшинського, Є. Тимакіна, М. Фейгіна, С. Фейнберга, Г. Ципіна та ін. стали основою сучасного фортепіанного виконавства.

Мета статті — надати авторське визначення поняття «виразність» у контексті фортепіанного мистецтва на основі системного аналізу феномену «виконавська виразність».

Виклад основного матеріалу дослідження. Проблема виразності завжди цікавили не лише музикознавців, а й фахівців у галузі філософії, психології, педагогіки. У філософській термінології «виразний» — подібний до значення слова «багатозначний» і тлумачиться як щось яскраве за своїми властивостями і зовнішнім виглядом (*Філософський енциклопедический словарь*, 1983, с. 52).

Виразність у психології — це насамперед емоційність, прояви темпераменту (*Краткий психологический словарь*, 1999, с. 45). Зазвичай

у психології виразність асоціюється з емоційним станом, виявом емоцій та почуттів, «експресією», тобто яскравим проявом почуттів, настроїв, думок.

Емоційна складова — основа і музичного виконавства, адже музика — найемоційніший вид мистецтва. У кожній музично-виконавській інтерпретації завжди втілюється величезний і складний спектр різних емоцій. Як зазначає С. Єгорова, у будь-яке музичне виконання обов'язково входить «емоційна зона інтерпретації» (Єгорова, 2013, с. 23) або «емоційний рівень реалізації авторського тексту» згідно з О. Алексеевим (Алексеев, 1961, с. 198). Зокрема в процесі гри на фортепіано виконавець неодмінно має усвідомити, відчутти і реалізувати емоції, що наявні в кожному конкретному музичному творі у вигляді емоційного змісту або емоційної програми, яку В. Ражников характеризує як «досить докладний і послідовний ланцюг емоцій та настроїв, що виникають у музиканта в процесі виконання музичного твору» (Ражников, 1994, с. 15). Для реалізації емоційної програми фортепіанного твору у виконавця є вся семантика музичного тексту, структурні та смислові компоненти, які необхідно осмислити, відчутти і виконати. Відтворення емоційного змісту музичного твору в процесі гри здійснюється через засоби музичної виразності (Ражников, 1994, с. 16).

Важливою характеристикою виразності у виконавстві, зокрема у фортепіанному, є здатність зовнішнього виражати внутрішнє, тобто спроможність художнього розкриття внутрішнього змісту твору. Це зумовлює необхідність наявності виконавця, котрий є найважливішою ланкою в процесі відтворення музичного твору, адже розшифровує і передає слухачеві всі нюанси музичного тексту. Жоден композитор не в змозі за допомогою знаків позначити всю безліч засобів виразності, які необхідно використати в процесі передачі внутрішнього змісту твору, оскільки в такому разі виконавець «був би настільки обмежений читанням усіх проставлених в нотах знаків, що мимоволі мав би втратити здатність до живої і безпосередньої вразливості, а отже, і її виразної передачі» (*Музыкальная энциклопедия*, 1974, с. 448–449).

Інструментами посилення виразності виконання можуть бути уповільнення і прискорення темпу, динамічні посилення й ослаблення, тонке нюансування, а також тембральні та колористичні ефекти, що досягаються за допомогою різних прийомів удару (фортепіано), штриха (скрипка), амбушура і дихання (духові інструменти, людський голос) та ін. Використання всього арсеналу прийомів відтворення нотного тексту надає грі виразності, а виконавець у цьому процесові є посередником між нотним текстом і слухачем.

Поняття «виразність» у музикознавстві трактується по-різному. Зокрема Ф. Валеева вважає її важливою складовою виконавської майстерності, яка, на думку дослідниці, є багатокомпонентною системою, що функціонує цілісно і гармонійно. Виразність виконання передбачає осмислене промовлене інтонування музичної тканини твору (Валеева, 2013, с. 122).

М. Давидов у зазначеному контексті наголошує на важливості виконавського мислення та виконавського тону. Автор трактує виконавське мислення як складне багаторівневе поняття, що містить асоціативність музичних уявлень з враженнями про немuzичний образний світ та слухове мислення, яке водночас поділяється на горизонтальне (уявне, внутрішнє, слухо-моторне, випереджаюче, те, що контролює) та багатоповерхинне (контроль компонентів фактури, акустики залу, у якому виконується твір та ін.). Виконавський тонус, згідно М. Давидовим, це — контрольований виконавцем процес модифікуючого емоційного переживання характеру звучання, адекватного розгортанню художньо-образної системи під час виконання музичного твору. Емоційний тонус виконавця і тонус реального звучання мають бути емоційно адекватними. На формування виконавського тону впливають: тембр, темпметроритм, динаміка, агогіка, артикуляція, усвідомлення драматургії музичного твору, а також звернення до асоціацій, театралізацій (Давыдов, 2013).

Багато дослідників відзначають, що поняття «виконавська виразність» багаторівневе, отже, для визначення його структури необхідно виявити й основні компоненти. Зокрема Ф. Валеева називає такі:

- наявність художньо-образного мислення;
- наявність інтерпретаторського мислення (здатності до переосмислення та власного трактування твору);
- контроль якості й образності звучання за допомогою комплексу різних і суто виконавських засобів.

Пояснюючи зміст цих компонентів, дослідниця підкреслює, що наявність художньо-образного мислення передбачає здатність виконавця уявляти художні образи у звуковій формі і навпаки, подумки, або навіть наочно, візуалізувати звуковий матеріал. «Можливість не просто копіювати, а по-своєму інтерпретувати побачене або почуте також є надзвичайно важливою в прагненні до розвитку виконавської виразності» (Валеева, 2013, с. 123). Адже саме це детермінує існування кардинально відмінних виконавських інтерпретацій одного і того самого твору. Особливо автор підкреслює необхідність у виконавському процесі контролю якості й образності звучання за допомогою комплексу виражальних і виконавських засобів. Зокрема мелодію, ритм, гармонію,

фактуру, поліфонію, форму, структуру й інші елементи музичної мови дослідниця вважає засобами художньої виразності композитора, а не виконавськими, хоча зазначені засоби безпосередньо впливають на формування образу. Оскільки мову музиканта-виконавця характеризують три властивості: тривалість (протяжність, темпоритм), сила (гучність) і тембр, до фортепіанних виконавських засобів, згідно з Ф. Валєєвою, належать: темп і його коливання; акцентуація й метроритмічні нюанси; динамічні, темброві зміни та педалізація; штрихи, артикуляція й туше; фразування, виразне інтонування тощо.

На відміну від Ф. Валєєвої, С. Єгорова не поділяє музично-виражальні засоби на виразні і виконавські, підтверджуючи їх тісний взаємозв'язок та взаємовплив. Дослідниця вважає, що до музично-виражальних засобів у фортепіанному виконавстві належать: сам матеріал творчості музиканта — звук і його градації; виконавське туше, за допомогою якого втілюються штрихові та артикуляційні особливості музики; ритмічний рисунок і динамічне нюансування; тембральні фарби, музичний рух, агогіка, паузи і цезури, педалізація та ін. Музикознавець підкреслює, що засоби музичної виразності завжди перебувають у стані взаємовпливу: вони взаємодоповнюють і взаємозаміняють один одного (Єгорова, 2013, с. 25).

Із цим твердженням не зовсім погоджується Є. Ліберман, котрий зазначає, що поняття «взаємозамінності» виконавських засобів не «передбачає повну заміну одних засобів іншими — не можна грати зовсім без звука, або без агогіки, або без штрихів тощо. Однак здебільшого висвітлення одних засобів емоційної виразності неминуче призводить до зменшення ролі інших, які стають малопомітними» (Ліберман, 1988, с. 198).

Незважаючи на ступінь взаємодоповнення і взаємовпливу, основні музично-виражальні засоби фортепіанного виконавства можна об'єднати в чотири масштабні блоки:

- темпометроритм — засоби виразності, які так чи інакше пов'язані зі швидкістю виконання;
- мелодико-інтонаційні — прийоми інтонування, фразування;
- туше і педалізація — засоби виразності, які безпосередньо впливають на манеру і прийоми звукодобування;
- тембродинаміка — сила й забарвлення звука.

Засоби виразності окремо не вирішують проблеми виразного виконання. Зокрема темпометроритм для піаністів — це насамперед відображення певної образної та жанрової сфер, адже більшість темпових позначень указують не на швидкість виконання, а на характер твору. С. Єгорова (2013) підкреслює, що для кожного музичного твору існує

певна темпова зона, у межах якої зміст твору й характер музики розкриваються найкращим чином. Темп виконання існує не сам по собі, він безпосередньо пов'язаний з гармонією, ладом, мелодикою, формою, фактурою твору. На темп впливає також ритмічна організація мелодії, зокрема групи дрібних нот, що утворюють той чи інший мелізм або з'єднання декількох мелізмів, потребують уповільнення темпу.

Одним з головних чинників виконавської виразності є фразування, тобто спосіб поєднання звуків, злиття їх в інтонації, фрази, речення, періоди. Об'єднання звуків у музичні фрази або членування фраз часто здійснюється за допомогою динамічних і тембрових змін, цезур, змін темпу. Зазвичай елементи структурної організації музичного твору — періоди, речення, фрази, мотиви — досить чітко відчуються на слух і легко виявляються візуально. Утім, зазвичай навіть проста структура вможливорює різні тлумачення фразування. Завдяки вмільому фразуванню музичне виконання твору уподібнюється до живої, природної, інтонаційно виразної мови. Саме тому вміння будувати виразну музичну фразу з метою розкриття художнього змісту твору — основа мистецтва музичної розповіді.

Осягнення інтонаційної сфери твору також є однією з фундаментальних засад процесу фортепіанного виконавства. Інтонацію в музиці визначають як емоційне музичне висловлювання, яке ґрунтується на слуховому досвіді та звукових і мовних асоціаціях виконавця. Інтонавання завжди пов'язане з логікою музичного мислення, свідомим відтворенням певних почуттів, емоцій, думок. Лише цілісне розуміння внутрішніх механізмів функціонування системи інтонавання може допомогти виконавцеві виразити себе через твори, котрі він виконує. Процес інтонавання часто асоціюють з артикуляцією, але тлумачать її не як систему ігрових прийомів зв'язування чи членування звуків, а як елемент системи засобів виразності музичної мови, синонім поняття «вимовляння».

Особливу роль у фортепіанному виконавстві відіграє специфіка звукодобування, а якість звука виконавця під час інтерпретації твору зумовлена специфікою дотику музиканта до клавіатури. У цьому разі емоції реалізуються за допомогою виконавського туше, яке Н. Перельманом визначив як «найтонкіший й сакральний у фортепіанній грі пристосувальний механізм» (Перельман, 2007, с. 93).

Згідно з Ф. Валєєвою, туше — це особиста манера дотику виконавця до інструмента, його взаємодія з клавіатурою, що впливає на силу, забарвлення, глибину, співучість, уривчастість музичного звука. Фортепіанний звук виконавця і туше одного піаніста завжди відрізняються від туше та виконавського звука іншого, адже емоційне

наповнення піаністичного звука і туше абсолютно індивідуальні. Звук фортепіано можна характеризувати як м'який, ніжний, соковитий, оксамитовий, благородний, співучий, щільний, жорсткий, вольовий.

У межах одного штриха і одного способу артикуляції на фортепіано можна досягти безлічі градацій та варіантів звучання, що трансформуються залежно від відчуття виконавцем звука, його забарвленості: «пальцеве» legato (кантилена романтичної епохи); «звукове» legato, виразне і злите legato (імітація співу, вокального belcanto); прозоре і гнучке legato (створення поетичних, «повітряних» образів); «пальцеве» staccato (чітке, швидке і легке звучання); staccato-leggiero, staccato-pizzicato (ілюзія струнного pizzicato); staccato-martellato (енергійне, різке і сильне уривчасте звучання) тощо. Н. Корихалова підкреслює нерозривний взаємозв'язок виразності і техніки: «Туше піаніста, його дотик до клавіатури фортепіано завжди містить не тільки художній, а й технічний аспект. Пошук необхідного звука для реалізації емоційного змісту конкретного музичного твору зумовлює застосування певних технічних прийомів гри» (Корихалова, 2006, с. 140).

Робота над різноманітним фортепіанним звуком під час розкриття емоційного змісту твору неодмінно пов'язана з тембром і динамікою, які також є найважливішими засобами виконавської музичної виразності. З цього приводу музикознавець М. Старчеус зазначає: «музиканти відтворюють деякі чуттєві характеристики тембру для надання певного емоційно-сміслового забарвлення звучанню», через що тембр проявляється як емоційно-образний характер музичного звука (Старчеус, 2003, с. 167). Музикознавець підкреслює, що характеристики тембральної забарвленості завжди містять емоційну складову і «являють собою метафори: зорові, світлоколірні (яскравий, світлий, темний, матовий, блискучий, сріблястий); слухові (глухий, різкий, скляний, металевий, дзвінкий); тактильні, смакові (соковитий, сухий, густий, рідкий, холодний, теплий, м'який, оксамитовий). Часто музиканти надають тембру і таких узагальнюючих характеристик: багатий, бідний, шляхетний, вульгарний, чарівний тощо» (Старчеус, 2003, с. 172). Особливу роль у збагаченні тембрального забарвлення фортепіанного звука відіграє імітація на фортепіано тембрів інших музичних інструментів і співоцьких голосів.

Виконавська реалізація емоційного змісту фортепіанного твору досягається і ефектами педального звучання. Педаль впливає на темброве забарвлення звука, усіляко збагачує, продовжує, змінює його.

Одним з найважливіших та найдієвіших засобів реалізації емоційного змісту музичного твору є динаміка, яка має значний емоційний

потенціал. Зокрема Є. Назайкинський підкреслює, що звукове втілення динаміки є багатозначним: *forte* і *piano* передають не тільки силові рівні звука і зіставлення полярних звучань, а *crescendo* і *diminuendo* — не тільки «збільшення сили звучання» і «поступове зменшення сили звука». Це і різноманітні взаємодії динаміки, і вільний перехід від одного звучання до іншого, і відповідність динамічних змін музично-виразним інтонаціям й мотивному поділу виконуваного твору. Крім того, кожному динамічному відтінку притаманні тонкі, надзвичайно чуйні внутрішні силові та смислові градації, причому відмінності між ступенями гучності не стільки кількісні, скільки якісні свідчать про характер звука (Назайкинський, 1972, с. 262).

С. Єгорова зазначає, що динаміка в музичному творі зумовлена змістом і формою художнього образу. Наприклад, якщо виконується коліскова, у якій художній образ відносно монотематичний, то і звучання буде достатньо одноплановим; якщо музика втілює душевні хвилювання, то і динамічне нюансування звуку буде яскраво контрастним — від найніжнішого *pianissimo* до найпотужнішого *fortissimo*.

Необхідною складовою виконавської виразності є і асоціативне слухове мислення, яке дозволяє під час розкриття художнього змісту музичного твору втілити ті прийоми, які не в змозі зобразити нотний текст.

Вибір темпу, динаміки, туше, артикуляції, фразування педалізації під час художнього відтворення музичного твору завжди зумовлений індивідуальними особливостями та технічною спроможністю піаніста, що спричиняє наявність різноманіття інтерпретацій.

Висновок. Отже, на основі вищевикладеного можна дійти висновку, що виразність у фортепіанному виконавстві — це комплекс індивідуальних взаємодоповнюючих піаністичних прийомів, використання яких під час інтерпретації дозволяє втілити емоційну програму і художньо-образний зміст твору, розкрити художній задум композитора якнайкраще. Виконавські засоби виразності умовно можна класифікувати на групи за принципом аспектів інтерпретації: туше і педалізація; інтонування, фразування, артикуляція; тембродинаміка; темпометроритм тощо. Лише комплексне використання всіх компонентів системи виконавської виразності вможливило втілення емоційної програми та розкриття художнього змісту твору.

Перспективи подальших досліджень зазначеної проблематики полягають у поглибленому вивченні малодосліджених засобів виконавської виразності у фортепіанній сфері.

Список посилань:

- Алексеев, А. (1961). *Методика обучения игре на фортепиано*. Москва: Музыка.
- Валеева, Ф. Х. (2013). Вопросы развития исполнительского мастерства музыканта-инструменталиста на этапе высшего профессионального образования. *Педагогическое мастерство, Материалы III международной научной конференции, июнь 2013 г.* (с. 122–124). Москва: Буки-Веди.
- Давыдов, Н. А. *Аспекты исполнительского мышления*. Взято из irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?...2
- Егорова, С. В. (2013). Исполнительская реализация эмоционального содержания фортепианного произведения: звуковой аспект. *В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. Сборник статей по материалам XXVIII международной научно-практической конференции*, 9, 22–32. Новосибирск: «СибАК».
- Корыхалова, Н. П. (2006). *За вторым роялем. Работа над музыкальным произведением в фортепианном классе*. Санкт-Петербург: Композитор.
- Краткий психологический словарь*. (1999). Л. А. Карпенко (Ред.-сост.). А. В. Петровский и М. Г. Ярошевский (Общ. ред.). Ростов-на Дону: «Феникс».
- Либерман, Е. Я. (1988). *Творческая работа пианиста с авторским текстом*. Москва: Музыка.
- Музыкальная энциклопедия*. (1974). (Т. 2.). Ю. В. Келдыш (Ред.). Москва.
- Назайкинский, Е. В. (1972). *О психологии музыкального восприятия*. Москва: Музыка.
- Нейгауз, Г. Г. (1988). *Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога*. Москва: Музыка.
- Перельман, Н. Е. (2007). *В классе рояля. Короткие рассуждения*. Москва: «Классика-XXI».
- Ражников, В. Г. (1994). *Диалоги о музыкальной педагогике*. Москва: ЦАПИ.
- Старчеус, М. С. (2003). *Слух музыканта*. Москва: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского.
- Философский энциклопедический словарь*. (1983). Москва: «Советская Энциклопедия».

References:

- Alekseyev, A. (1961). *Methods of teaching the piano*. Moscow: Myzuka. [In Russian].
- Valeyeva, F. H. (2013). Development issues of performing skills of a musician-instrumentalist at the stage of higher professional education. *Pedagogical Excellence, Materials of the 3rd International Scientific Conference, June 2013* (pp. 122-124). Moscow: Buki-Vedi. [In Russian].
- Davydov, N. A. *Aspects of Performing Thinking*. Retrieved from irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?...2. [In Russian].

- Yegorova, S. V. (2013). Performing the realization of the emotional content of the piano work: the sound aspect. In the world of science and art: issues on philology, art criticism and cultural studies. *Collection of articles on the materials of the 28th International Scientific and Practical Conference, 9, 22-32*. Novosibirsk: «SibAK». [In Russian].
- Korykhalova, N. P. (2006). *Behind the second grand piano. Work on a musical work in the piano class*. St. Petersburg: Kompozitor. [In Russian].
- A Brief Psychological Dictionary* (1999). L. A. Karpenko (Ed., Ed.) A. V. Petrovsky, M. G. Yaroshevsky (General Ed.). Rostov-on-Don: "Phoenix". [In Russian].
- Lieberman, E. Ya. (1988). *Creative work of the pianist with the author's text*. Moscow: Myzuka. [In Russian].
- The music encyclopedia* (1974). (Vol. 2). Yu. V. Keldysh (Ed.). Moscow. [In Russian].
- Nazaikinsky, E. V. (1972). *On the psychology of musical perception*. Moscow: Myzuka. [In Russian].
- Neuhaus, G. G. (1988). *On the art of piano playing: teacher's notes*. Moscow: Myzuka. [In Russian].
- Perelman, N. E. (2007). *In the classroom of the piano. Short reasoning*. Moscow: "Classics-XXI". [In Russian].
- Razhnikov, V. G. (1994). *Dialogues about music pedagogy*. Moscow: TsAPI. [In Russian].
- Starcheus, M. S. (2003). *Hearing musician*. Moscow: Moscow State Conservatory. P. I. Tchaikovsky. [In Russian].
- Philosophical Encyclopedic Dictionary*. (1983). Moscow: "Sovetskaya entsiklopediya." [In Russian].

Надійшла до редколегії 03.04.2018 р.