

УДК 780.616.432.091:785.7](045)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/58-2-11>

Ірина ПОЛЬСЬКА,

orcid.org/0000-0003-3546-5900

*доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри теорії та історії музики
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) timchpolsk@gmail.com*

ФЕНОМЕН АНСАМБЛЕВОЇ ДІАЛОГІЗАЦІЇ В СОЛЬНОМУ МУЗИЧНОМУ ВИКОНАВСТВІ

Стаття присвячена проблемам втілення ансамблевості та діалогічності у сольному музичному виконавстві. Висвітлюється специфіка музичного виконавства як особливої жанрової сфери. Підкреслюється значення комунікаційного чинника у музичному виконавстві. Визначаються особливості діалогу в музичному мистецтві.

Мета статті – розкрити механізми та процеси ансамблевої діалогізації сольного музичного виконавства та визначити притаманні йому ансамблеві властивості. Основними методами дослідження є феноменологічний, системний та компаративний.

Виявляється феноменологічна, комунікативна та психофізіологічна специфіка сольного музичного виконавства. Визначаються принципові відмінності між сольним виконавством та ансамблевим і колективним виконавством, а також ознаки схожості між цими видами. Досліджуються особливості реалізації ансамблевого діалогу у сольному виконавстві.

Аналізуються анатомо-психофізіологічні механізми, що детермінують ансамблеві властивості сольного виконавства. Розкриваються соціально-психологічні детермінанти ансамблевості та діалогічності (діалогізації) сольного виконавства. Сольне виконавство визначається як своєрідний мікроансамбль.

Визначається, що саме фортепіанне сольне виконавство має найвищий рівень внутрішньої ансамблевої діалогізації. Характеризуються органологічні, анатомо-фізіологічні та комунікативно-рольові детермінанти такої діалогізації. Висвітлюється роль темброво-регістрової семантизації у персоніфікації виконавських ролей рук та здійсненні психологічної ідентифікації. Визначається взаємозв'язок ансамблевої діалогізації сольного фортепіанного виконавства з реальною персоніфікацією ансамблевих партій Primo і Secondo у чотириручній фортепіанній дуеті. У висновках визначено найважливіші загальні результати та наукові перспективи дослідження.

Ключові слова: музичне мистецтво, сольне музичне виконавство, діалог, ансамбль, фортепіанне виконавство, персоніфікація, жанр.

Irina POLSKA,

orcid.org/0000-0003-3546-5900

*Habilitated Doctor of Art Criticism, Professor,
Professor at the Department of Theory and History of Music
Kharkiv State Academy of Culture
(Kharkiv, Ukraine) timchpolsk@gmail.com*

THE PHENOMENON OF ENSEMBLE DIALOGIZATION IN SOLO MUSICAL PERFORMANCE

The article is devoted to the problems of the implementation of ensemble and dialogicity in solo musical performance. The specifics of musical performance as a special genre area are highlighted. The importance of the communication factor in musical performance is emphasized. The peculiarities of dialogue in musical art are determined.

The aim of the article is to reveal the mechanisms of ensemble dialogization of a solo musical performance and to determine its inherent ensemble properties. The main methods of research are phenomenological, systematic and comparative.

The phenomenological, communicative and psychophysiological specifics of solo musical performance is revealed. The fundamental differences between solo performance and the ensemble and collective performance are determined, as well as signs of similarity between these types. The features of the implementation of the ensemble dialogue in solo performance are studied.

The anatomical and psychophysiological mechanisms that determine the ensemble properties of solo performance are analyzed. The socio-psychological determinants of ensemble and dialogicity (dialogization) of solo performance are revealed. Solo performance is defined as a kind of micro-ensemble.

It is determined that exactly the piano solo performance has the highest level of internal ensemble dialogization. Organological, anatomical-physiological and communicative-role determinants of such dialogization are characterized.

The role of timbre-register semanticization in the personification of executive roles of hands and implementation of psychological identification is highlighted. The relationship between the ensemble dialogization of a solo piano performance and the real personification of the ensemble parts Primo and Secondo in a four-hand Piano Duet is determined. The most important general results and scientific perspectives of the research are defined in the conclusions.

Key words: musical art, solo musical performance, dialogue, ensemble, piano performance, personification, genre.

Постановка проблеми. Музичне виконавство є специфічною жанровою сферою музичного мистецтва, у якій яскраво виявляються характерні ознаки виконавських жанрів – неподільна єдність процесів творчості та виконання, унікальність конкретного акту виконання, його необоротність за часом, наявність спеціальної постаті виконавця. Основними видами музичного виконавства є виконавство сольне, ансамблеве та колективне. Існує низка об'єктивних іманентних властивостей, що є загальними для функціонування усіх типів музичного виконавства. Найважливіше місце серед них посідає чинник комунікативності. Музика є насамперед мистецтвом спілкування. Відповідним чином, вона є діалогічною за самою своєю природою, бо саме діалог, взаємодія є основою спілкування. При цьому рівні діалогічності жанрів музичного виконавства помітно розрізняються один від одного.

Найвищий ступень діалогічності мають ансамблеві та концертні жанри, що базуються на складній ансамблевій взаємодії. Феномен ансамблю апріорно, за визначенням, має передумовою присутність у якомусь цілому кількох елементів, що корелюють проміж собою. Саме процес взаємодії людей шляхом спільного музичного виконання є змістом ансамблевого виконавства.

Ознаки ансамблевості й діалогічності певною мірою притаманні й сольному музичному виконавству. Втім, питання діалогізації сольного виконавства дотепер є недостатньо вивченими в музичній науці. Саме цим зумовлені актуальність і наукова новизна пропонованої статті.

Мета статті – розкрити механізми ансамблевої діалогізації сольного музичного виконавства і визначити притаманні йому ансамблеві властивості.

Методологічною основою статті є концепція діалогу в культурі і мистецтві та концепція загальної ансамблевості музичного виконавства, висунута авторкою в її наукових працях. Основними методами дослідження є феноменологічний, системний та компаративний.

Аналіз досліджень. У сучасному музикознавстві, передусім вітчизняному, загалом є мало досліджень, спеціально присвячених специфіці сольного виконавства як такого або особливостям втілення в ньому рис ансамблевості та діалогічності. Так, серед публікацій українських авторів,

присвячених окремим аспектам сольного виконавства, згадаємо, зокрема, монографію В. Громченка «Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика)» (Громченко, 2020), статті І. Форманюк «Музично-інструментальне соло: від давніх фольклорних проявів до барокових форм» (Форманюк, 2018) та І. Снедкова й Л. Снедкової «Етапи розвитку та типологічні ознаки сольного виконавства харківської баянної школи» (Снедков, Снедкова, 2021), тощо.

Однак, проблематика, пов'язана з ансамблевою діалогізацією сольного фортепіанного виконавства, досі є маловивченою в українській музичній науці, де вона репрезентована переважно розвідками авторки цієї статті (Польська, 2000; Польська, 2001; Польська, 2003; Польська, 2018).

Виклад основного матеріалу. Сольне виконавство репрезентує собою художній феномен індивідуального, самостійного, одноособового виконання музики (інструментального або вокального) лише одним музикантом. Сольне виконавство є найоднозначнішим з точки зору системи комунікативних зв'язків у порівнянні з іншими видами виконавства.

Особливостями сольного виконавства є: 1) участь у процесі виконання лише однієї особи; 2) індивідуально-особистісний характер виконання; 3) переважання монологічного типу комунікативності.

Принципова різниця між сольним виконавством, з одного боку, та ансамблевым та колективним, з іншого, базується на основі філософської антиномії «Я» та «не-Я», що визначає суть внутрішньожанрових комунікативних процесів. Сольне виконання відбиває виключно виконавське «Я» даного музиканта. В інших видах виконавської комунікації «Я» кожного учасника вступає до складної взаємодії із «Я» інших учасників («не-Я» по відношенню до нього). Наслідком цього стає виникнення спільного для усієї групи виконавців ансамблевого чи колективного «Я».

Одночасно також існує певна схожість між сольним та колективним видами виконавства. Вона є зумовленою насамперед наявністю єдиної домінуючої «звукотворчої волі» (термін К. Мартінсена) (Martienssen, 1930), єдиної художньої установки,

що виникає як у виконавця-соліста, так і у диригента (керівника музичного колективу). Це є особливо характерним для авторитарного типу диригування, коли колектив оркестру (хору) виконує функції, частково схожі на функції рук сольного виконавця-інструменталіста, що вони втілюють його творчий задум у реальне звучання музики.

Виходячи з авторської концепції загальної ансамблевості музичного виконавства (від мікроансамблю сольного виконавства до макроансамблю оркестрового та концертного виконавства), нами було доведено гіпотезу про внутрішню діалогічність сольного музичного виконавства та здійснення у ньому ансамблевої моделі. У сольному музичному виконавстві ця ансамблева модель виступає у прихованому, завуальованому вигляді, тож цей різновид виконавства можна визначити як **мікроансамбль**. У найвідвертішій формі характер цієї ансамблевої моделі викривається у сольній фортепіанній грі.

Розглянемо докладніше об'єктивні передумови та механізми дії діалогічної ансамблевої моделі в сфері сольного виконавства.

Вже сама анатомо-психофізіологічна специфіка людського організму створює об'єктивні передумови для «діалогізації» його функціонування. Парною є робота рук та ніг людини, її очей та вух, півкуль головного мозку. Механізм людського сприйняття, за даними психофізіології, є значною мірою заснованим на дії так званого «бінарного ефекту», «який виникає в процесі взаємодії парних однойменних рецепторів (обох очей, обох вух і т.д.)» (Ананьєв, 1961: 7). Наявність бінарних ефектів виявлено «у різних галузях психофізіології, охоплюючи настільки різні модальності відчуттів, як зір та нюх, слух та кінестезію» (Ананьєв, 1961: 7). Вона відбивається у тому числі у «кінестезії рук, а також тактильної чутливості обох половин тіла» (Ананьєв, 1961: 7). Сучасною психофізіологією встановлено, що бінарні ефекти обумовлені «парною роботою великих півкуль головного мозку» (Ананьєв, 1961: 8), при цьому «у роботі будь-якого аналізатора з парними рецепторами проявляється функціональна нерівність між однойменними рецепторами» (Ананьєв, 1961: 9). Дане явище отримало назву «функціональної асиметрії» (Ананьєв, 1961: 9). В наслідку дії бінарних ефектів та функціональної асиметрії сприйняття набуває об'ємності, стереоскопічності. Це стосується багатьох різних явищ – бінокулярності зору, бінауральності слуху, дірінічності нюху, бімануальності дотику.

Зазначені психофізіологічні явища детермінують багато які з музично-виконавських процесів.

Особливо суттєвою щодо вивчення психофізіологічних передумов музичного виконавства є наявність подібних явищ «в галузі кінестезії робочих рухів та опорно-рухового апарату, де воно має назву правшества та лівшества» (Ананьєв, 1961: 9). Є. Назайкінський, визначаючи існування психофізіологічної специфіки функціонування обох рук, їхньої спеціалізації, підкреслює, що «артисти лялькового театру могли б дати яскравіші характеристики “акторських” можливостей правої та лівої руки. <...> Але у музикантів-виконавців є й власні спостереження, а фортепіанна література фактично зафіксувала музично-мистецьку спеціалізацію рук у всій її внутрішній складності та суперечливості. Піаністична техніка вимагає поєднання двох “несумісних” речей – рівноправності та індивідуальної характеристичності рук. І тому й іншому сприяють об'єктивні умови мануального сценічного простору клавішних інструментів – простору, одночасно вирівняного та гомогенного та водночас викривленого за фізично-просторовими властивостями» (Назайкінський, 1982: 229). Надзвичайно важливим є той факт, що у процесі взаємодії однойменних парних рецепторів виникає якісно нове цілісне сприйняття. Як визначає психофізіолог академік Б. Ананьєв, «наприклад, бінокулярне поле зору не є простою сумою величин обох монокулярних полів зору. Бінокулярне сприйняття <...> утворюється з нерівних і часом дуже суперечливих показань оптичних та м'язових приладів обох очей» (Ананьєв, 1961: 9). Таким же стереоскопічним є і ансамблеве ціле музичного виконання.

Сольне музичне виконавство на перший погляд здається монологічним. Однак за зовнішньою монологічністю виконавського процесу приховується **внутрішній діалог**, який відбувається на рівні психіки та моторики самого виконавця. Цей внутрішній діалог значною мірою зумовлений діями різноманітних бінарних ефектів, про які йшла мова раніше, здатностями щодо узагальнення шляхом екстраполяції властивостей цілого на його частину, а також явищами персоніфікації та ідентифікації. Елементи подібного «внутрішнього діалогу» спостерігаються практично в усіх формах сольного музичного виконавства. Найважливішим компонентом його є відносна самостійність ігрових ролей та, відповідно, виконавських партій правої та лівої руки. Функціонально-типологічна різниця між ними виникає у процесі гри на струнно-смичкових інструментах (моторно-технічна активність лівої руки в умовах позиційних переміщень по грифу та пластичність ведення смичку правою рукою), на струнно-ципкових, духових інструментах. Навіть у вокаль-

ному виконавстві існує момент принципової диференціації (здебільше дихотомічної) проміж регістрів співацького голосу (Стахевич, 1997). При цьому, однак, вокальні партії та партії струнних та духових інструментів зберігають певної моністичності у суто музичному, темброво-фонічному відношенні.

Ансамблеве начало у сольнім музичнім виконавстві виявляє себе не лише на функціонально-ролевому, але й на змістовно-смысловому рівні. Характерною рисою ансамблевого мислення, яка відбивається у сольнім виконавстві, здається *імітація діалогу* у монологічних формах висловлювань – музичних, театральних тощо.

Відомий режисер та дослідник психологічних засад театального мистецтва П. Єршов у своїй книзі «Технологія акторського мистецтва» вказував: «Змістом монологу (як і предметом обмірковування) може бути те, що має відбутися, або уявний діалог» (Єршов, 1959: 222). Він підкреслював, що при цьому «монолог, звернений у зал для глядачів, не є монолог у власному розумінні слова. Такий монолог характеризується не логікою зосередженого думки, а логікою розповідання одночасно багатьом партнерам» (Єршов, 1959: 223).

Логіка «розповідання партнерам», виконавська адресність є характерною також і для музичних сценічних монологів. Ця адресність розуміє під собою спілкування, діалог (нехай навіть із таким «німим» партнером, що не приймає безпосередньої участі у грі, яким є глядач або слухач). Мабуть, єдиною дійсно монологічною формою музичного висловлювання є сольне музикування «задля себе», але навіть тут можна виявити елементи внутрішньої діалогічності, якщо розглядати виконання як таке, що є певною мірою адресованим виконавцем самому собі як слухачеві та можливому «співбесідникові».

Процес ансамблевої діалогізації механізму сольного виконавства найрельєфніше відбивається у сфері **фортепіанної гри**. Принциповою основою фортепіанного виконавства, за визначенням, є чинник одноособовості індивідуального виконання музики даним піаністом. У процесі цього виконання приймають участь обидві руки музиканта, які виконують різні ігрові функції та грають різні виконавські партії. Саме через виникнення внаслідок такої ігрової взаємодії рук діалогічної моделі спілкування та через персоніфікацію учасників цієї взаємодії фортепіанне виконання набуває ансамблевого характеру.

Цьому ж сприяє дія зазначених бінарних ефектів у сфері кінестезії правої та лівої руки, їхня певна функціональна асиметрія та відносна функціональна симетрія, що її піаністи отримують

в результаті тривалого професійного розвитку та яка допомагає встановленню практичної рівноправності партій обох рук, а також темброво-фонічні властивості тих регістрів фортепіано, у яких переважно відбувається виконавське «життя» кожної з них.

Механізм взаємозв'язку темброво-регістрових особливостей звучання голосів або інструментів з їхньою функціонально-ролевою взаємодією, ідентифікації даних тембрів із певними типами характерів і образів досліджується у наукових розвідках Р. Фермана (Fährmann, 1960), Є. Назайкінського (Назайкінський, 1972; Назайкінський, 1982) та ін. Німецький музиколог Рудольф Ферман «відносить тембр до найбільш постійних (габітуальних або портретних) якостей, найменш схильних до “екзогенних” впливів» (Назайкінський, 1972: 286). Є. Назайкінський відзначає, що «здатність передавати інформацію про фізичні властивості об'єкта посилюється у життєвій практиці завдяки багаторазовим зіставленням звукових вражень із зоровими. Тембр в результаті починає асоціюватися безпосередньо з інструментом або людиною, стає ніби заступником – “репрезентантом” звукового об'єкта, його знаком, символом» (Назайкінський, 1972: 287). Він особливо підкреслює: «Репрезентативна функція тембру широко використовується в оркестровій практиці. Особливо чітко проявляється характеристичність тембру у програмних творах, але вона суттєва й у непрограмній музиці. З цієї точки зору музичні інструменти, наприклад, у симфонічному оркестрі, можна порівняти з акторами, кожен з яких має свій амплу: тембр кожного інструменту, досить індивідуальний, є базою для створення цілого кола образів» (Назайкінський, 1972: 287).

Виникненню прихованого ансамблевого діалогу сприяють також органологічні особливості фортепіано та специфіка гри на цьому інструменті. Кожна з обох рук піаніста виконує свою окрему партію. Традиційно до сфери діяльності правої руки відносяться високі регістри фортепіано, а до сфери діяльності лівої руки – низькі. Регістровий контраст часто підкреслюється функціональним контрастом (особливо при виконанні музики, яка написана у гомофонно-гармонічній фактурі) між мелодією та басом, мелодією та акомпанементом, рельєфом та фоном. У поліфонічній фактурі кількість голосів, що їх виконує кожна з рук піаніста, і особливо загальна кількість голосів може значно перевищувати кількість виконавських партій рук.

Відносна закріпленість, стабільність темброво-регістрових характеристик ігрової діяльності правої та лівої руки дозволяє здійснити ототожнювання їхніх ролей із семантичними

властивостями відповідних регістрів інструменту та саме їхню **персоніфікацію** як таку. Процес персоніфікації виконавських ролей кожної руки виявляється можливим завдяки ототожненню їхніх темброво-регістрових характеристик із мовними тембрами людських голосів. Семантичний контраст між обома партіями, які уособлюють образ того чи іншого регістру, доповнює процес змалювання контрастних «персонажів» музичної дії індивідуально-особистісними рисами, притаманними темброві, що призводить до спроможності кращого узнавання кожного з «учасників».

Стабілізація ігрових функцій рук, індивідуалізація їхніх виконавських ролей у сполученні із образно-психологічними особливостями сприйняття різних тембрів та регістрів, їхня персоніфікація є основними детермінантами здійснення психічного процесу **«ідентифікації»** (термін З. Фрейда) (Фрейд, 1998) – ототожнювання себе із кимось або ж із чимось, свого роду «входження в роль іншої людини», «перевтілення». Внаслідок цього відбувається ідентифікація ігрових ролей кожної з рук виконавця із персоніфікованими тембрами та регістрами, а також із персоніфікованими образними сферами мелодії й басу, мелодії й акомпанементу, із портретністю тематичного рельєфу та пейзажністю або жанровістю фона. Усі ці асоціації також сприяють посиленню процесу діалогізації сольного виконавства.

Отже, у сольнім фортепіаннім виконавстві принцип «один виконавець – одна партія», який є вірним на рівні сольного виконання в цілому (один учасник – один задум – одне втілення), потребує певної корекції на рівні системи внутрішньої взаємодії між партіями правої та лівої руки – «один виконавець – дві партії». Ще більшої корекції потребує щодо фортепіанної гри принцип «один виконавець – один голос» (особливо це стосується поліфонічної фактури). Піаніст-соліст немов імітує своєю грою ансамблеве, навіть оркестрове виконання, діючи в умовах системи «один виконавець – декілька голосів». При цьому кожна партія, кожен голос всередині єдиного сольного виконання має неповторні індивідуальні риси, що створює враження сумісної узгодженої участі у грі декількох (двох та більш) «музикантів», – тобто створює враження ансамблевості.

Усе вищезазначене дозволяє зробити висновок про те, що ролеве функціонування правої та лівої

рук у сольному музичному виконавстві (перш за все – фортепіанному) багато в чому є схожим на ролеве функціонування виконавців-партнерів у музичному ансамблі. Тож, сольному фортепіанному виконавству загалом значною мірою притаманні риси ансамблевості, узгодженої сумісності, діалогічності.

Цими ж якостями позначена й така специфічна форма фортепіанного виконавства, як мономануальне виконавство (за допомогою лише однієї руки – лівої чи правої), основним принципом котрого є імітування бімануального (дворучного) виконавства як певного цілого, проєцирування ансамблевих властивостей останнього на його частину – партію тієї однієї руки, що грає.

Зазначимо також, що логічним наслідком а) бінарності анатомо-фізіологічної природи людини; б) темброво-регістрової персоніфікації; в) психологічної ідентифікації ролей обох рук музиканта-виконавця із певними семантичними образами та «персонажами»; г) внутрішнього ансамблевого діалогу між партіями правої та лівої рук піаніста – стає, зокрема, реальна персоніфікація ансамблевих партій *Primo* і *Secondo* у чотириручним фортепіаннім дуеті (Польська, 2018).

Висновки. Найважливішою загальною властивістю музичного виконавства є ансамблевість, діалогічність, що виявляється на двох рівнях – внутрішньому (бінарність самого процесу гри) та зовнішньому (діалог із партнерами, зі слухачами, з композитором – шляхом інтерпретації твору).

Внутрішній рівень ансамблевого діалогу у сольнім виконавстві зумовлений анатомо-психофізичними особливостями людського організму (дією бінарних процесів, функціональної асиметрії), зовнішній – імітацією діалогу у монологічних формах висловлювань, механізмами темброво-регістрової персоніфікації, образно-психологічної ідентифікації.

Риси внутрішньої ансамблевої діалогізації сольного виконавства найяскравіше відбиваються у формах фортепіанної гри (у тому числі – мономануальних). Реальним втіленням внутрішньої діалогічності сольного фортепіанного виконавства є чотириручний фортепіанний дует.

Подальше вивчення специфіки та механізмів ансамблевої діалогізації сольного виконавства є перспективним для наступних досліджень в галузі теорії музичного виконавства та теорії ансамблю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ананьев Б.Г. Системный механизм восприятия пространства и парная работа полушарий головного мозга. Проблемы восприятия пространства и пространственных представлений. Москва : Изд-во АПН РСФСР, 1961. С. 5-10.

2. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика). Київ – Дніпро: ЛІРА, 2020. 304 с.
3. Ершов П. М. Технология актерского искусства. Москва : ВТО, 1959. 308 с.
4. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
5. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 384 с.
6. Польская И. Камерный ансамбль : история, теория, эстетика. Харьков : ХГАК, 2001. 396 с.
7. Польская И. Камерный ансамбль: теоретико-культурологические аспекты: дис.... доктора искусствоведения: 17.00.03 «Музыкальное искусство». НМАУ им. П. И. Чайковского. Киев, 2003. 435 с.
8. Польська І. Система фортепіанного виконавства: жанрова специфіка та типологія. Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 51. С. 188-194.
9. Польська І. І. Сольне виконавство в музиці як форма прихованого ансамблю. Теоретичні та практичні питання культурології. Запоріжжя : ЗДУ, 2000. Вип. 3. С. 105-114.
10. Польська І. І. Фортепіанний дует у системі фортепіанного ансамблю: жанрово-типологічні аспекти. Культура України. Харків : ХДАК, 2018. Вип. 61. С. 167-178.
12. Стахевич О. Г. Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. 272 с.
13. Форманюк І. В. Музично-інструментальне соло: від давніх фольклорних проявів до барокових форм. Музичне мистецтво і культура. Вип. 27, кн. 2. Одеса : ОНМА, 2018. С. 272-287.
14. Фройд Зігмунд. Вступ до психоаналізу. Київ : Основи, 1998. 709 с.
15. Fährmann R. Die Deutung des Sprechausdrucks. Bonn : Bouvier, 1960. 361 S.
16. Martienssen C. A. Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1930. 251 S.

REFERENCES

1. Ananyev, B. (1961). *Sistemnyy mekhanizm vospriyatiya prostranstva i parnaya rabota polushariy golovnogo mozga* [The systemic mechanism of space perception and the paired work of the cerebral hemispheres]. *Problemy vospriyatiya prostranstva i prostranstvennykh predstavleniy*. Moskva. Pp. 5-10. [in Russian]
2. Hromchenko, V. (2020). *Dukhove solo v yevropeys'kiy akademichniy kompozytors'kiy ta vykonavs'kiy tvorchosti XX – pochatku XXI st. (tendentsiyi rozvytku, spetsyfyka, systematyka)*. [Wind solo in European academic compositional and performing works of the 20th – early 21st centuries (development trends, specificity, systematics)]. Kyiv – Dnipro. 304 p. [in Ukrainian]
3. Yershov, P. (1959). *Tekhnologiya akterskogo iskusstva* [The Technology of the Acting Art]. Moskva. 308 p. [in Russian]
4. Nazaykinskiy, Ye. (1982) *Logika muzykal'noy kompozitsii* [The logic of musical composition]. Moskva. 319 p. [in Russian]
5. Nazaykinskiy, Ye. (1972) *O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya* [On the psychology of musical perception] Moskva. 384 c. [in Russian]
6. Polskaya, I. (2001) *Kamernyi ansambl: istoriya, teoriya, estetika* [The Chamber Ensemble: History, Theory, Aesthetics: Kharkiv. 396 p. [in Russian]
7. Polskaya, I. (2003) *Kamernyi ansambl: teoretiko-kulturologicheskiye aspekty* [Chamber Ensemble: theoretical and culturological aspects] (Hab. Dr.), Kyiv, NMAU imeni P. I. Chaikovskoho. 435 p. [in Russian]
8. Polska, I. (2022) *Systema fortepiannoho vykonavstva: zhanrova spetsyfyka ta typolohiya* [System of the Piano Performing Art: Genre Specifics and Typology]. *Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk*. Drohobych. Vyp. 51. Pp. 188-194. [in Ukrainian]
9. Polska, I. (2000) *Sol'ne vykonavstvo v muzytsi yak forma prykhovanoho ansamblyu* [Solo performance in music as a form of hidden ensemble]. *Teoretychni ta praktychni pytannya kul'turolohiyi*. Zaporizhzhya. Vyp. 3. Pp. 105-114. [in Ukrainian]
10. Polska, I. (2018). *Fortepianni duet u systemi fortepiannoho ansamblyu: zhanrovo-typologichni aspekty* [The piano duet in the system of piano ensemble: genre-typological aspects]. *Kultura Ukrayiny*. Vyp. 61. Kharkiv. Pp. 167-178. [in Ukrainian]
11. Snyedkov I., Snyedkova L. (2021). *Etapy rozvytku ta typolohichni oznaky sol'noho vykonavstva kharkivskoyi bayannoyi shkoly*. [Stages of development and typological features of solo performance of the Kharkiv button accordion (bayan) school]. *Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teoriyi i praktyky osvity*. Vyp. 59. Pp. 51-66. [in Ukrainian]
17. Stakhevych, O. (1997). *Vokal'ne mystetstvo Zakhidnoyi Yevropy: tvorchist', vykonavstvo, pedahohika*. [Vocal art of Western Europe: creativity, performance, pedagogy]. Kyiv. 272 p. [in Ukrainian]
18. Formanyuk, I. (2018) *Muzychno-instrumental'ne solo: vid davnykh fol'klornykh proyaviv do barokovykh form* [Musical-instrumental solo: from ancient folklore manifestations to baroque forms]. *Muzychno mystetstvo i kul'tura*. Vyp. 27, kn. 2. Odesa. Pp. 272-287. [in Ukrainian]
19. Freyd, Zigmund (1998). *Vstup do psykhoanalizu* [Introduction to psychoanalysis]. Kyiv. 709 p. [in Ukrainian]
20. Fährmann, R. *Die Deutung des Sprechausdrucks*. Bonn : Bouvier, 1960. 361 S. [in German]
21. Martienssen, C. A. *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens*. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1930. 251 S. [in German]