



УДК 78.071.2 : 004.946

DOI 10.34064/khnum1-5409

**Ильенко М. М.**

ORCID 0000-0002-5924-4523

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

### **Проблема «virtus» в музикальном исполнительстве**

**АНОТАЦІЯ** ■ **Ильенко М. М. Проблема «virtus» у музичному виконавстві.** Статтю присвячено розгляду феномену віртуозності (лат. *Virtus* – доблість, талант) у музичному виконавстві. Зазначено, що цей феномен і дослідницькі підходи до нього складають цілу галузь у сучасному виконавському музикознавстві, що активно розвивається в останні два-три десятиліття як за кордоном, так і в Україні. У дослідженні підкреслено тісний зв'язок виконавської віртуозності з іншими явищами і категоріями, що мають відношення до даної проблеми. В першу чергу – це мислення музиканта-інтерпретатора, що виступає в ролі справжнього співавтора музичного твору, а також його стиль, «стильна гра» (за Л. Гаккелем), в якій реалізується виразність (експресія) музики як головна якість її семантики в плані впливу на слухачів. У статті простежено етапи становлення виконавського мистецтва, тісно пов'язані з еволюцією музичного мислення, виділено інструментарій, який ставав провідним у ту чи іншу історичну добу або період, що в сукупності й зумовлює наукову оригінальність запропонованого дослідження. ■ **Ключові слова:** *музичне мислення, виконання музики, феномен virtus, музика як гра, етапи еволюції виконавського мистецтва.*

**АННОТАЦИЯ** ■ **Ильенко М. М. Проблема «virtus» в музыкальном исполнительстве.** Статья посвящена рассмотрению феномена виртуозности (лат. *Virtus* – доблесть, талант) в музыкальном исполнительстве. Отмечено, что данный феномен и исследовательские подходы к нему составляют целую область в современном исполнительском музикознании, активно развивающемся в последние два-три десятилетия как за рубежом,



так и в Украине. В исследовании подчеркнута тесная связь исполнительской виртуозности с другими явлениями и категориями, имеющими отношение к рассматриваемой проблеме. В первую очередь – это мышление музыканта-интерпретатора, выступающего в роли подлинного соавтора музыкального произведения, а также его стиль, «стильная игра» (по Л. Гаккелю), в которой реализуется выразительность (экспрессия) музыки как главное качество её семантики в плане воздействия на слушателей. В статье прослежены этапы становления исполнительского искусства, тесно связанные с эволюцией музыкального мышления, выделен инструментарий, который становился ведущим в те или иные исторические эпохи и периоды, что в совокупности и обуславливает научную оригинальность предлагаемого исследования.

■ **Ключевые слова:** *музыкальное мышление, исполнение музыки, феномен virtus, музыка как игра, этапы эволюции исполнительского искусства.*

**ABSTRACT ■ Iliencko M. M. The «virtus» problem in musical performing.**

■ The article is devoted to consideration of a virtuosity phenomenon (from Latin *virtus* – virtue, talent) in musical performing. It is stated that this phenomenon and research approaches to it compose an entire musical area in today's performing musicology which has been actively developing during the last two or three decades both abroad and in Ukraine. The given research underlines strong connection of a performing virtuosity with other phenomena and categories dealing with the problem under consideration. First of all, it is thinking of a musician-interpreter acting as an authentic co-author of a piece of music as well as his/her style, the so-called “stylish performance” (according to L. Gakkel), which employs music expression as the main feature of its semantics from the point of affecting audience. The article observes stages of formation of performing art, which are closely related to the evolution of musical thinking, and distinguishes instruments that were taking the lead at different historical periods. Therefore, all these factors together stipulate scientific originality of the suggested research.

It is noted that traditionally the concept of “virtuosity” in performing art, as a rule, reflects only one aspect of artistic process – the technical one which is connected with professional skills of a musician. As if behind the scenes there remains a philosophical and aesthetic background of virtuosity leading to praxeology – the science about forms of human activity. From this perspective,



“activity” is linked to “freedom” and makes up a dialectical pair with it. In other words, the freer a performer is, the higher level of his “mastery of doing” (according to T. Cherednichenko) is, and the more widely he understands the category of *virtus*, which came to Baroque music from the theatrical theory of affects.

It was during this time that the “class” of professional virtuoso performers was formed, which makes Baroque “concert style” basically different from the Renaissance one in which the performers – choristers and orchestra members – were “anonymous”. Each performing school – epochal, national, regional, authorial – develops its own performing standards, determined by the peculiarities of musical thinking under different historical or “geographical” conditions. As a result of these processes, paradigmatic attitudes of musical thinking emerge in the form of its social communicative and artistic determinants, generating one or another type of musical culture, including its performing aspect.

It is proved that musical performing was most influenced by evolution of semantic ideas which serve as a basis for epochal stylistic systems: 1) in Antiquity there prevailed an “idea of a number” which dealt directly with cosmological *harmonia mundi* (the leading instruments were plucked string ones – lyre, cithara as well as aulos; 2) in the Middle Ages influenced by the ideas of Antiquity the Christian idea of Divine Universe was prevailing, and performing culture-bearers were anonymous choristers performing Gregorian chants and their first adaptations; 3) Renaissance period with its idea of humanization of art puts a focus on the image of a virtuoso creator that combines the roles of a performer and a composer (the leading instruments here are organ and clavier in combination with voices and bowed string instruments); 4) Baroque period with its cult of theory of affects is notable for the image of a virtuoso performer that combined in-depth knowledge and high-class technique (the range of instrumental timbres was being expanded significantly – up to the usage of most instruments of then-orchestra with the focus on bowed string instruments as well as some brass ones – flute, trumpet, oboe); 5) Classicism which replaced Baroque clearly differentiated composers and performers giving a strong preference to the first ones (there could be observed a variety of performance specializations from the point of instruments: traditional bowed string instruments and a clavier were enriched with both woodwinds and brass winds).

In the era of Romanticism, there can be observed a new synthesis of composer’s and performer’s intentions in the creation and representation of



musical compositions of various genres and forms, compliant with the Baroque era to some extent. The style of “creative virtuosos” was formed, and it replaced the style of “playing creators” (according to N. Zhaivoronok), which constitutes the main (epochal) division in the formation and evolution of the *virtus* phenomenon in music: it becomes universal and can reveal itself in three versions – composer’s, performing, and mixed. The latter one includes two styles, distinguished by the emphasis on the components – *composer*-performer or *performer*-composer style (according to V. Tkachenko).

As for music of the most recent period (XX – the beginning of XXI century) with its stylistic pluralism, it does not feature complicated intertwining of all variants of the phenomenon *virtus* that needs to be dealt with separately in terms of individual styles – composer’s and performer’s as well as their combination.

■ **Key words:** *musical thinking, musical performing, virtus phenomenon, music as performance, evolution stages of performing art.*

**Постановка проблеми.** В современной музыкологии одним из актуальных направлений является исследование вопросов исполнительского искусства. Ключевой категорией здесь выступает «виртуозность», смысл которой в разные эпохи понимался по-разному. В данной статье систематизированы основные подходы к рассмотрению феномена *virtus* в его историческом бытии, определяемом этапами эволюции музыкального мышления от Античности до наших дней.

**Связь с научными и практическими задачами.** В теоретическом аспекте проблема *virtus* в музыкальном искусстве разработана далеко не достаточно. Поэтому предложенная в данной статье систематизация помогает методологически обосновать данный вопрос, связать его с исследованиями в области музыкальных стилей и жанров, выполняемых в контексте исполнительства. В практическом плане предлагаемая статья может быть полезной как для учебной работы (курс лекций по истории музыкального исполнительства), так и для собственно исполнительства, поскольку представления о виртуозности всегда входили и входят в арсенал художественных задач музыкантов-интерпретаторов.

**Анализ последних исследований и публикаций.** В «исполнительском» музыкознании проблема виртуозности всегда была од-



ной из центральных, но подходы к ней оказывались, как правило, сугубо технологическими. Исключение здесь составляют работы Л. Гаккеля [2], В. Холоповой [12], В. Шаповаловой [16], Н. Жуковой [6] и В. Ткаченко [9], где содержатся подходы к раскрытию проблем эстетики виртуозной игры как особого рода музыкальной деятельности. Вместе с тем, теоретические установки в изучении данной проблемы достаточно редко связываются с инструментарием, его исторической эволюцией, что и составляет ключевую задачу предлагаемого исследования.

**Цель статьи** – выявить и систематизировать теоретические основы изучения проблемы *virtus* в музыкальном исполнительстве.

**Изложение основного материала исследования.** Виртуозность, понимаемая в аспекте музыкального исполнительства, предполагает, прежде всего, совершенное владение инструментом, то есть умение на нём играть. В свою очередь, «умение» – одна из составляющих процесса человеческой деятельности, промежуточная между «знаниями» и «навыками». Триада «знания – умения – навыки» в комплексе охватывает и виртуозность как художественно-эстетический феномен, но в подходе к нему как бы с технологической стороны. Между тем, «технология» виртуозности связана с общеэстетическими и логико-философскими понятиями «свобода» и «деятельность».

На своем базовом (фундаментальном) уровне деятельность человека несвободна – «она зависит от потребности и от материала, к которому прилагается» [15, с. 79]. Речь идёт о существовании «готовых форм деятельности», выступающих в виде общедоступных навыков, которые, в свою очередь, представляют «средний культурный уровень того или иного умения», а «уметь что-то – значит перевести необходимость в измерение развиваемых способностей» [там же]. В исполнительском искусстве категория «способность» означает целый комплекс природных и приобретенных данных, свойственных личности, осваивающей предмет своей деятельности, – инструмент или голос как «орудие», «орган» музыкального мышления.

Уже в рамках первичного уровня соотношение свободы и деятельности складывается «индивидуальная искусность делания, которая предстаёт продолжением и превышением готовых форм деятель-



ности» [15, с. 80]. В исполнительском искусстве это означает формирование категории «мастерство», которое отличается качеством неповторимости, индивидуальности, то есть прямо относится к стилю музыканта.

Механизм формирования неповторимого мастерства состоит в том, что «причины деятельности (а они покоятся в сфере необходимости) превращаются в цели (а цели – область свободы)»; на этом уровне деятельность детерминирует сама себя, в результате чего открывается «самоценный мир творчества» [там же], в известной мере автономизированный от породивших его причин.

Исполнительство, понимаемое как творчество в пределах заданного материала, представленного в нотном тексте произведения, внешне выступает как «искусность делания», мастерство воспроизведения музыкальной формы. Однако на уровне творчества всегда возникает аспект создания нового, того, что в произведении, взятом для исполнения, полностью не зафиксировано, а предоставлено воле исполнителя и содержится в «средствах исполнительского центра» (по В. Холоповой [12, с. 227]). Образуется особый этап деятельности исполнителя-виртуоза, характеризуемый как «продолжение-превышение общеобязательного профессионального умения», на основе чего возникает феномен «оригинальной законосообразности», которая в исполнительстве «вырастает из технических норм, но не сводится к ним» [15, с. 80].

Сочетание «законосообразности» и «оригинальности» определяет сущность исполнительской деятельности, базирующейся на определенных правилах и нормах, установленных в той или иной исполнительской школе. Школы исполнительского профиля возникают, в свою очередь, на основе соотношения традиции, выступающей как «законосообразность», и индивидуально-характерных черт конкретной личности, где концентрируется «оригинальность».

«Класс» профессионалов-исполнителей исторически формировался по законам эволюции музыкального мышления и отражал основные этапы его развития. В каждой исполнительской школе – эпохальной, национальной, региональной, авторской – складывается своя «исполнительская модель» (по Ж. Дедусенко [4]), определяемая



особенностями музыкального мышления, действующими в тех или иных исторических или «географических» условиях. Поэтому этапы развития исполнительского искусства всегда согласуются с парадигмальными установками музыкального мышления и его социо-коммуникативными детерминантами.

Подчеркнём при этом, что музыкальное мышление двойственно по своей природе: с одной стороны, оно представляет собой «сознание слуха» или «слуховое сознание» (по Т. Чередниченко [14, с. 40]); с другой стороны, оно выступает как «вербализованная часть осознания музыкального произведения» (по И. Пясковскому [7, с. 46]), что относится и к исполнительству. В самом крупном плане последнее развивалось на основе эволюции смысловых идей, лежащих в основе эпохальных стилевых систем.

Так, в Античности утверждалась «числовая символика музыкального искусства» [там же], что напрямую объяснялось происхождением музыки как «отблеска» космической *harmonia mundi*. Создатели музыки – исполнители-импровизаторы – руководствовались этой идеей, заботясь о совершенстве музыкальных конструкций, которые включали и устройство бытовавших тогда музыкальных инструментов, из которых основными были духовой авлос и струнно-щипковая кифара (лира).

Идеи Античности определяли и музыкальное мышление в эпоху Средневековья, но постулат о космическом происхождении музыки переосмысливался в нём на основе христианского учения о Вселенском Универсуме. Фигура исполнителя-творца здесь уходит «в тень», уступая место анонимным певцам-хористам, строго выполняющим предписанные каноны исполнения церковных песнопений.

В эпоху Ренессанса, когда в музыкальном мышлении начинает господствовать идея гуманизма, в исполнительстве происходит выделение из анонимной среды личности виртуоза-творца, заявившего о себе в полном объёме в эпоху Барокко. Эта эпоха в области музыкального мышления декларировала идеи теории аффектов и музыкальной риторики, что отразилось на исполнительстве, критерием которого становится выразительная, эмоционально наполненная игра, воссоздающая тончайшие оттенки человеческой речи – (нем. *Sprechendes Spiel*);



«... эта волна принесла с собой также сугубо инструментальную музыку. Солист освободился от ансамблевой анонимности, присвоив себе новый монологический звуковой язык, и начал “высказываться” исключительно с помощью звуков» (по Н. Харнонкурту [10, с. 95]).

Одновременно на смену «импровизаторско-письменному дуализму» (по М. Сапонову [8]) приходит интерпретация композиторского текста, в результате чего к началу эпохи Классицизма искусство исполнения музыки становится искусством её интерпретации, трактуемой, как «... степень понимания художественного произведения, особенностей его освоения, восприятия и эстетической оценки конкретным творцом-интерпретатором»; в этом процессе «... выявляется сложная внутренняя структура интерпретации: художественная (музыкальная) и интерпретация реципиента» (по Н. Жуковой [6, с. 6]).

Следует отметить, что процесс автономизации исполнительства как особого рода музыкально-творческой деятельности был начат с давних времен. Это выражалось, в частности, в процедурах описания и толкования эстетических явлений, объединяемых общим понятием герменевтики, выступающей сегодня в сочетании с семантикой и теорией содержания (по В. Холоповой [13]).

Дальнейшая «профилизация» музыкального мышления осуществляется через виды коммуникации в асафьевской триаде «композитор – исполнитель – слушатель» [1]. Во всех составляющих этой триады музыкального мышления выявляется одна общая черта: это – мышление интонационное, реализуемое через слух, но слух «мыслящий». Сравнивая категориальные уровни мышления как человеческой способности познавать мир, искусство и самого себя, Б. Асафьев отмечал: «Первое, что обычно полагают – это что мысль может быть высказана только словом. Второе, что в музыке – содержание само по себе, а все элементы, составляющие музыку, сами по себе»; «из них на основе неизменных правил и технических руководств образуются “некие формы” <...> и в формы вносится содержание»; «такое, дошедшее до абсурда, “разделение труда” и смысловых связей в музыкальном искусстве влияет и на отношение к музыке людей» [там же, с. 273].

Это означает, что смысловые связи в музыкальном произведении раскрываются на уровне его содержания и формы, которые не есть



нечто отдельное, а образуют целостное единство, охватываемое мыслью исполнителя-интерпретатора и доносимое в этом виде до слушателя. Исполнитель – реципиент и творец одновременно – находится в центре музыкальной коммуникации, как бы между композитором и слушателем, выступая и как квалифицированный слушатель произведения, и как его соавтор.

Исполнительство всегда, во все времена было отражением слушательского восприятия через музыкальное мышление, а, следовательно, основные этапы развития исполнительства должны совпадать с периодами становления последнего. Однако исполнительство, а тем более – инструментальное, развивалось и по собственным имманентным законам, существуя в культурной среде тех или иных музыкальных эпох, периодов, стран и регионов.

Автономное инструментальное исполнительство вызревало в контексте мировых музыкально-исторических процессов и с разной мерой отчётливости и значимости проявлялось в практике общественного музицирования. Первый этап в формировании музыкально-исполнительской культуры был связан с Античностью, где она была как бы вмонтирована в синкретическое действо, имевшее ритуальный или развлекательно-игровой характер (по Й. Хейзинге [11, с. 222]).

Синкретизм в античном исполнительстве касался и неотделимости музыки от поэзии, танца и даже гимнастических упражнений, а также тесной спаянности вокального и инструментального начал. Инструментальная музыка как таковая почти не культивировалась, а основными видами музыкально-исполнительской практики были хоровое пение (с магадизацией в октаву), сольное пение (мелодекламация) поэтических текстов под аккомпанемент кифары (лиры) и других подобных инструментов, а также авлетика как первый образец инструментального солирования.

Тип исполнителя-инструменталиста тогда ещё не был выявлен. Обычно в одном лице совмещались профессии поэта, композитора, исполнителя-певца и исполнителя-инструменталиста. Отношение к «чистой» инструментальной музыке, было, в принципе, отрицательным, поскольку считалось, что музыка без участия поэтического слова не может в полной мере донести до слушателя необходимое со-



держание, под которым понимался почти исключительно вербальный текст. Музыканты (мимы) мыслились как актёры, умеющие играть на музыкальных инструментах, что преодолевалось достаточно медленно в историческом плане.

Тем не менее, уже в рамках Античности возникают первые образцы сольной и ансамблевой музыки, исполняемой виртуозами-инструменталистами, формируются соответствующие школы, из которых наиболее древней считается школа, основанная поэтессой Сафо на острове Лесбос. Согласно преданию, Сафо впервые внедрила игру смычком на струнных хордофонах типа лиры или кифары, о чем речь идёт в трактате Л. Моцарта [17].

Широко практиковались также соревнования-конкурсы, публичные концерты виртуозов – певцов и инструменталистов. Что касается духового исполнительства, то, помимо сольной авлетики, оно было представлено военными оркестрами. Сольная практика проникала и в постановки трагедий и комедий в виде специальных вставок голоса или авлоса (по Н. Жайворонок [5, с. 6]). Музицирование становится признаком «хорошего тона» в аристократической среде, что в незначительной степени способствовало привлечению в Рим лучших музыкантов из других стран и регионов [там же].

Новым этапом в становлении европейской исполнительской культуры был христианский период. Несмотря на то, что главной функцией музыки в Средневековье считалось прославление Бога, ей отводилась специальная роль эмоционального воздействия на верующих, посещающих храм. Христианская религия создала церковную музыку как неотъемлемую составляющую богослужбного чина. Её основой были напевы-манодии, представленные в антифонии папы Григория I, исполнявшиеся мужским хором в унисон или октаву. С развитием певческой культуры такие напевы стали «расцветаться», украшаться, варьироваться, соединяться сначала гетерофонно, а затем полифонически.

Монодическая культура хорового пения в процессе бытования как бы обростала юбилеями (орнаментальной импровизацией), что оказало влияние и на формирование инструментальной музыки, непосредственно связанной с вокальной и даже представляющей со-



бой ее вариант – интабуляцию (от лат. *Tabulatura* – донотный способ записи музыки для струнных инструментов). Интабулировались даже фрагменты из популярных месс эпохи Ренессанса (по Д. Голдобину [3, с. 8]), что сыграло значительную роль в развитии аматорского исполнительства (вместе с внедрением нотопечатания).

Расцвет инструментального исполнительства, его автономизация, а также персонификация в лице музыкантов-виртуозов, приходится на эпоху Барокко, в которой в сложном сплаве были представлены традиции ренессансной практики и новые веяния, связанные с гомофонным письмом. Новое искусство, вышедшее из недр Средневековья, знаменовало своими идеями и новый этап в развитии музыкального исполнительства. Его основой стало: 1) продолжение ренессансной практики вокально-хорового музицирования; 2) формирование жанров светской инструментальной музыки, в основном, струнно-щипковой; 3) расцвет самостоятельной сферы светской музыки, в которой инструментальные жанры стали культивироваться как приоритетные; 4) создание и распространение нотной литературы для таких популярных тогда инструментов, как лютня, виола, скрипка, орган, клавесин; 5) окончательное формирование инструментального стиля (*stilus symfonicus*) в его разных вариантах – оркестровом, ансамблевом, сольном; 6) формирование оперы, а вместе с ней – новых субъектов музыкально-исполнительской деятельности – певца-солиста, дирижёра, артистов хора и оркестра.

Характерной особенностью музицирования в период утверждения нового стиля был постепенный выход исполнителя из «тени» композиторского творчества. Анонимные хористы, исполнявшие мессы и мотеты великих полифонистов, музыканты-инструменталисты, участвовавшие в «концертах в церкви» и литургических драмах, постепенно сменяются творческими «персонами», тип которых был представлен чаще всего как совмещение композитора и исполнителя в одном лице.

Первоосновой такой практики была органная музыка Ренессанса. Клавишные аэрофоны – органы – совмещали духовую кантилену и технику виртуозной быстрой игры, идущую от моторики как атрибута струнно-щипкового и струнно-смычкового исполнительства.



Одновременно орган обретает статус инструмента-оркестра, на котором возможна виртуозная игра одним исполнителем многоголосной музыки – прямая имитация хора и оркестра. В органной, а затем клавишинной музыке раннего Возрождения формируется тип музыканта, определяемый как «жанровый исполнитель» – носитель новой светской исполнительской культуры, основой которой было совпадение «объективно-типового» и «индивидуально-личностного» [5, с. 7].

Тогда же впервые актуализируется понятие смешанного – композиторско-исполнительского или исполнительско-композиторского (по В. Ткаченко [9, с. 6]) стиля. Подобные стилевые «гибриды» – характерная особенность развития европейского инструментализма. Особенно явно это проявлялось в эпохи Барокко и Романтизма, где исполнительство либо ещё не «автономизировалось» (Барокко), либо, наоборот, ставилось во главу угла в рамках нового концертного стиля *brilliant* (Романтизм).

При этом, если в музыке для таких инструментов, как орган, скрипка, клавесин, фортепьяно, флейта, композиторское творчество долгое время превалировало (*композиторско-исполнительский* стиль), то приобретение сольно-концертного статуса большинством медных духовых инструментов осуществлялось под эгидой исполнительства (*исполнительско-композиторский* стиль). Это отражено через выделение в истории европейской музыки периода «Барокко – Романтизм» двух эпох – «играющих творцов» и «творящих виртуозов» (по Н. Жайворонок [5]).

Несмотря на условность такого подразделения, в нем фиксируются основные моменты в соотношении этих двух музыкальных профессий. В первом случае речь идёт о композиторах, знающих ресурсы используемых инструментов и умеющих на них играть с разной степенью виртуозности. Во втором случае имеются в виду исполнители, специализирующиеся как композиторы на сочинении музыки для какого-либо одного инструмента, чаще всего для того, которым они сами виртуозно владеют.

Отметим, что каждый вид инструментального искусства имел в своём распоряжении и тех, и других, то есть композиторов, не владеющих виртуозно каким-либо одним инструментом, и исполните-



лей, ограничивавших себя в композиторской работе лишь тем инструментом, на котором они сами виртуозно играли. Следует не забывать также о существовании «чистых» композиторских и исполнительских стилей, хотя различные варианты их совмещения наблюдаются практически всегда.

**Выводы из данного исследования.** Предпринятый в статье историко-теоретический экскурс позволил выделить и систематизировать основы изучения феномена *virtus* в исполнительском искусстве. Отмечено, что именно исполнительство было первоосновой аффектных характеристик, возникающих в связи с восприятием и оценкой музыкальных произведений, на чем и основывалась сама идея виртуозности, понимаемой не только как высшая степень технического мастерства, но и как экспрессивная игра, выступающая синонимом образности.

Доказано, что соединение высших достижений в технике игры и её эмоционально-содержательной стороны составляло содержание феномена *virtus* в аспекте музыкального мышления в таких его эпохальных репрезентациях, как Античность, Средневековья, Ренессанс, Барокко, Классицизм, Романтизм, Новейшее время. В статье очерчены особенности философии и эстетики, а также «технологии» виртуозной игры в каждой из этих эпох с выделением ведущего инструментария. Выделено также соотношение композиторского и исполнительского начал в инструментальном музицировании, отмечена особая роль композиторско-исполнительского (исполнительско-композиторского) стиля в формировании исторических, национальных и авторских исполнительских школ.

**Перспективы дальнейших исследований** заявленной в данной статье темы видятся в её конкретизации на уровне отдельных инструментально-видовых стилей и их субъектов – композиторов и исполнителей. Это поможет уточнению содержания феномена *virtus* в системе «музыкант – инструмент – произведение», в которой все составляющие должны в итоге подчиняться рассматриваемой музыкально-эстетической категории.



### ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. (1971) *Музыкальная форма как процесс*. Кн. 1 и 2. 2-е изд. Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние.
2. Гаккель Л. (1988) О стильной игре: (из наблюдения над интерпретацией фортепианных пьес Прокофьева). *Исполнителю, педагогу, слушателю: статьи, рецензии*. Ленинград, 75–81.
3. Голдобин Д. Ю. (2008) *Интабуляция вокальной полифонии в инструментальной музыке Возрождения и раннего Барокко*. (автореф. дис. канд. искусствоведения). Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва.
4. Дедусенко Ж. В. (2002) *Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції*. (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. І. П. Чайковського. Київ.
5. Жайворонок Н. Б. (2006) *Музичне виконавство як феномен музичної культури*. (автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Київський національний університет культури і мистецтв. Київ.
6. Жукова Н. А. (2013) *Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект*. (автореф. дис. канд. філософських наук). Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ.
7. Пясковський І. (2000) Феноменологія музичного мислення. *Науковий вісник національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 7, 46–56.
8. Сапонов М. А. (1982) *Искусство импровизации : Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке Средних веков и Возрождения*. Москва : Музыка.
9. Ткаченко В. (2013) *Универсалізм та специфіка музичного мислення в стилях гітарної творчості 1880-1990 років*. (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
10. Харнонкурт Н. (2002) *Музыка як мова звуків*. Суми : Собор.
11. Хейзинга Й. (2011) *Ното ludes. Человек играющий / сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова*. Санкт-Петербург. : Изд-во Ивана Лимбаха.
12. Холопова В. Н. (2014) *Музыка как вид искусства : [в 2-х ч.] : учеб. пособие для студ. вузов искусств и культуры*. Санкт-Петербург. : Планета музыки.



13. Холопова В. Н. (2014) Теории музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходство и различия. Відновлено з [http://jornal-otmroo.ru/sites/jornal-otmroo.ru/files/Kholopova%20V.N.\\_2014\\_1.pdf](http://jornal-otmroo.ru/sites/jornal-otmroo.ru/files/Kholopova%20V.N._2014_1.pdf)
14. Чередниченко Т. (1992) Идеи Ю. Н. Холопова. *Laudamus* : к 60-ти летию Ю. Н. Холопова : сб. ст. / [отв. ред. В. С. Ценова]. Москва, 40–48.
15. Чередниченко Т. (1992) Ценностный анализ музыки и поэтический текст. *Laudamus* : к 60-летию Ю. Н. Холопова : сб. ст. / [отв. ред. В. С. Ценова]. Москва, 79–86.
16. Шаповалова Л. (2010) Как возможно когнитивное музыкознание? *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 29, 549–565.
17. Mozart L. (1951) *A treatise on the fundamental principles of violin playing*. Oxford University : Translated by Editha Knocker.

#### REFERENCES

1. Asafev B. V. (1971) *Muzykalnaya forma kak protsess* [*Musical form as a process*]. Kn. 1 i 2. 2-e izd. Leningrad : Muzyka. Leningr. otd-nie [in Russian].
2. Gakkel L (1988) О стилной игре: (из наблюдения над интерпретацией фортепианных пьес Прокофьева) [On the stylish game: (from observation of the interpretation of Prokofiev's piano pieces)]. *Ispolnitelyu, pedagogu, slushatelyu: stati, retsenzii*. Leningrad, 75–81 [in Russian].
3. Goldobin D. Yu. (2008) *Intabulyatsiya vokalnoy polifonii v instrumentalnoy muzyke Vozrozhdeniya i rannego Barokko* [The vocabulary of vocal polyphony in instrumental music of the Renaissance and Early Baroque]. (Avtoref. dis. kand. iskusstvovedeniya). Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo. Moscow [in Russian].
4. Dedusenko Zh. V. (2002) *Vykonavska pianistychna shkola yak rid kulturnoi tradytsii*. [*Performing piano school as a genus of cultural tradition*]. (Avtoref. dys. kand. mystetstvovnavstva). Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. I. P. Chaikovskoho). Kiev [in Ukrainian].
5. Zhayvoronok N. B. (2006) *Muzichne vikonavstvo yak fenomen muzichnoyi kulturi* [*Musical performance as a phenomenon of musical culture*]. (Avtoref.



- dys. kand. mystetstvoznavstva). Kyivskiy natsionalnyi universytet kultury i mystetstv. Kiev [in Ukrainian].
6. Zhukova N. A. (2013) *Interpretatsiya yak komponent muzichnoyi tvorchosti: estetichniy aspekt [Interpretation as a component of musical creativity: an aesthetic aspect]*. (Avtoref. dys. kand. filosofskykh nauk). Kyivskiy natsionalnyi un-t im. Tarasa Shevchenka. Kiev [in Ukrainian].
  7. Piaskovskiy I. (2000) *Fenomenolohiia muzychnoho myslennia [Phenomenology of musical thinking]*. *Naukovyi visnyk natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*. Kiev, 7, 46–56 [in Ukrainian].
  8. Saponov M. A. (1982) *Iskusstvo improvizatsii : Improvizatsionnyie vidyi tvorchestva v zapadnoevropeyskoy muzyike srednih vekov i Vozrozhdeniya [The Art of Improvisation: Improvisational Types of Creativity in Western European Music of the Middle Ages and the Renaissance]*. Moscow : Muzyika [in Russian].
  9. Tkachenko V. (2013) *Unyversalizm ta spetsyfika muzychnoho myslennia v styliakh hitarnoi tvorchosti 1880–1990 rokiv [Universalism and the specifics of musical thinking in the guitar-style styles of 1880–1990]*. (Avtoref. dys. kand. mystetstvoznavstva). Kharkivskiy natsionalnyi universytet mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv [In Ukrainian].
  10. Kharnonkurt N. (2002) *Muzyika yak mova zvukiv [Music as the language of sounds]*. Sumy : Sobor [in Ukrainian].
  11. Heyzinga Y (2011) *Homo ludus. Chelovek igrayuschiy [Man playing]* / sost., predisl. i per. s niderl. D. V. Silvestrova. St. Petersburg : Izd-vo Ivana Limbaha [in Russian].
  12. Holopova V. N. (2014) *Muzyika kak vid iskusstva [Music as an art form]* : v 2-h ch. : ucheb. posobie dlya stud. vuzov iskusstv i kulturyi. St. Petersburg : Planeta muzyiki [in Russian].
  13. Holopova V. N. (2014) *Teorii muzyikalnogo sodержaniya, muzyikalnoy germetiki, muzyikalnoy semantiki: shodstvo i razlichiya [Theories of musical content, musical hermeneutics, musical semantics: similarities and differences]*. Retrieved from [http://jornal-otmroo.ru/sites/jornal-otmroo.ru/files/Kholopova%20V.N.\\_2014\\_1.pdf](http://jornal-otmroo.ru/sites/jornal-otmroo.ru/files/Kholopova%20V.N._2014_1.pdf) [in Russian].
  14. Cherednichenko T. (1992) *Idei Yu. N. Holopova [Ideas Yu. N. Kholopova]*. *Laudamus : k 60-ti letiyu Yu. N. Holopova : sb. st. / otv. red. V. S. Tsenova*. Moscow, 40–48 [in Russian].



15. Cherednichenko T. (1992) Tsennostnyiy analiz muzyiki i poeticheskiy tekst [*Value analysis of music and poetic text*]. *Laudamus : k 60-ti letiyu Yu. N. Holopova : sb. st. / otv. red. V. S. Tsenov*. Moscow, 79–86 [in Russian].
16. Shapovalova L. (2010) Kak vozmozhno kognitivnoe muzyikoznanie? [*How is cognitive musicology possible*] *Problemy vzaemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity : zb. nauk. st. / Kharkiv. derzh. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho*. Харків, 29, 549–565 [in Russian].
17. Mozart L. (1951) *A theatise on the fundamental principles of violin plaiyng*. Oxford Universiti : Translated by Editha Knocker.

Стаття надійшла до редакції 10.06.2019 р.