

**НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КОРАБЛЕБУДУВАННЯ
ІМЕНІ АДМІРАЛА МАКАРОВА
НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ ІНСТИТУТ ІМЕНІ
В.О.СУХОМЛИНСЬКОГО
Кафедра музичного мистецтва**

Освітній рівень: Магістр
Освітня програма: Музичне мистецтво
Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри

 Оксана СТРИХАР

«15» грудня 2025 року

**ЗАВДАННЯ
НА ДОСЛІДНИЦЬКУ ЧАСТИНУ ДО ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ
Пересічанської Анжели Іванівни**

Тема роботи: **Формування художнього образу у фортепіанних творах композиторів різних епох: виконавський аспект.**

Керівник роботи **Ревенко Наталя Валеріївна, кандидат мистецтвознавства, доцент.**

затверджені наказом закладу вищої освіти від «26» листопада 2025 року №1338-УЧ

2. Строк подання студентом роботи: 10.12.2025 р.

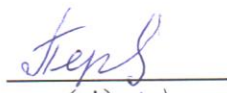
3. Вихідні дані до роботи: фахова література, довідники з мистецтва, матеріали конференцій, репозитарій університету

2. Дата видачі завдання: 20.09.2024 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів творчого проєкту	Строк виконання етапів роботи	Примітка
1	Ознайомлення з науковою та методичною літературою з предмета й об'єкта дослідження	Жовтень 2024	Виконано
2	Складання розгорнутого плану дослідницької частини та ознайомлення з ним керівника творчого проєкту	Жовтень 2024	Виконано
3	Написання підрозділу 1.1. розділу 1. Сутність поняття «художній образ» в науковій літературі	Грудень 2024	Виконано
4	Написання підрозділу 1.2. розділу 1. Художні образи в музичному мистецтві як відображення естетичних та духовних орієнтирів певної епохи	Лютий 2025	Виконано
5	Написання підрозділу 2.1. розділу 2. Етапи роботи над створенням художнього образу у практиці музикантів виконавців	Травень 2025	Виконано
6	Написання підрозділу 2.2 розділу 2. Формування художнього образу в творах композиторів різних епох	Вересень 2025	Виконано
7	Написання загальних висновків до роботи	Жовтень 2025	Виконано
8	Оформлення дослідницької частини проєкту	Листопад 2025	Виконано
9	Передача дослідницької частини проєкту рецензенту для рецензування	Листопад 2025	Виконано
10	Передача дослідницької частини проєкту керівникові для написання відгуку	Листопад 2025	Виконано
11	Передзахист захист дослідницької частини проєкту	Грудень 2025	Виконано
12	Публічна демонстрація творчого проєкту	18.12.2025	Виконано

Студент


(підпис)

Анжела ПЕРЕСІЧАНСЬКА

Керівник роботи


(підпис)

Наталя РЕВЕНКО

**Міністерство освіти і науки України
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КОРАБЛЕБУДУВАННЯ
ІМЕНІ АДМІРАЛА МАКАРОВА
НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ ІНСТИТУТ
ІМЕНІ В.О. СУХОМЛИНСЬКОГО**

Кафедра музичного мистецтва

Музичне мистецтво

025 Музичне мистецтво

Пояснювальна записка до творчого проєкту

**На здобуття ступеня вищої освіти «магістр»
на тему: Формування художнього образу у фортепіанних творах
композиторів різних епох: виконавський аспект**

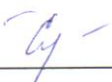
студентки Пересічанської Анжели Іванівни

**Науковий керівник: Ревенко Наталя Валеріївна
Кандидат мистецтвознавства, доцент**

**Рецензент: Васильєва Лариса Леонідівна
Кандидат мистецтвознавства, доцент**

Допущено до захисту « 8 » грудня 2025 р.

Завідувач кафедри д.п.н., професор

 **Оксана СТРИХАР**

Миколаїв – 2025 рік

АНОТАЦІЯ

Пересічанська А.І. Формування художнього образу у фортепіанних творах композиторів різних епох: виконавський аспект. Кваліфікаційна робота зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво» освітньої програми «Музичне мистецтво». Миколаїв: НУК ім. адмірала Макарова, 2025. 50 сторінок.

Мета дослідження полягає у вивченні специфіки формування художнього образу у фортепіанних творах композиторів різних епох. Висвітлено підходи до трактування художнього образу та його роль у музичному мистецтві протягом основних етапів розвитку музичної культури. Представлено етапи роботи виконавця над створенням художнього образу, а також особливості виконавської інтерпретації фортепіанних творів різних епох.

Ключові слова: художній образ, виконавський аспект, стильові особливості епохи, виконавська інтерпретація, етапи формування художнього образу.

ANNOTATION

Peresichanska A.I. Formation of the Artistic Image in Piano Works of Composers of Different Epochs: Performer's Aspect. Qualification work in specialty 025 "Musical Art", educational program "Musical Art". Mykolaiv: Admiral Makarov National University of Shipbuilding, 2025. 51 pages.

The purpose of the research is to study the specifics of forming an artistic image in piano works of composers from different epochs. The approaches to understanding the artistic image and its significance in musical art throughout the main stages of musical culture are highlighted. The stages of shaping an artistic image by a performer and the features of performance interpretation of piano works from different epochs are presented.

Keywords: artistic image, performance aspect, stylistic features of the epoch, performer's interpretation, stages of artistic image formation

ЗМІСТ

Вступ	6
Розділ 1. Художній образ як категорія мистецтва.....	8
1.1. Сутність поняття «художній образ» в науковій літературі.....	8
1.2. Художні образи в музичному мистецтві як відображення естетичних та духовних орієнтирів певної епохи	16
Висновки до розділу 1.....	21
Розділ 2. Формування художнього образу в процесі вивчення творів композиторів різних епох	24
2.1. Етапи роботи над створенням художнього образу у практиці музикантів-виконавців.....	24
2.2. Формування художнього образу в творах композиторів різних епох.....	30
Висновки до розділу 2.....	42
Висновки	45
Список використаних джерел	48

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Формування художнього образу у фортепіанних творах є однією з ключових проблем у професійній підготовці музикантів, адже саме вміння передати художній задум композитора визначає якість виконання та сприйняття твору слухачем.

В умовах сучасної мистецької освіти особливого значення набуває не лише технічна підготовка, а й розвиток виконавської виразності, музичного мислення та інтерпретаційних навичок. Складність творів різних епох потребує від музиканта глибокого розуміння стилю, композиційних засобів і виконавських стратегій.

Об'єкт дослідження – процес формування художнього образу у фортепіанних творах композиторів різних епох.

Предмет дослідження – художній образ фортепіанного твору (виконавські прийоми та засоби виразності, що сприяють відтворенню художнього образу).

Мета творчого проєкту – висвітлити, теоретично обґрунтувати специфіку формування художнього образу у фортепіанних творах композиторів різних епох та визначити ефективні методи його відтворення під час (фортепіанного) виконання.

Відповідно до мети визначено такі завдання:

1 – Проаналізувати сутність поняття «художній образ» у філософській, психологічній, музикознавчій та педагогічній літературі.

2 – Розкрити особливості формування художніх образів у музичному мистецтві різних історичних епох та з'ясувати їх стильові й естетичні характеристики.

3 – Висвітлити етапи роботи над створенням художнього образу в практиці музикантів-виконавців.

4 – Дослідити специфіку формування художнього образу у творах композиторів різних епох та проаналізувати виконавську інтерпретацію

вибраних творів із програми творчого проєкту.

Теоретична основа – праці вітчизняних і зарубіжних дослідників, які висвітлюють проблеми музичної інтерпретації, виконавської діяльності та засобів виразності. Значний внесок у розробку теми зробили: І. Гончаренко, О. Саннікова, Ю. Литвинова, А. Бандура, Д. Кенні, Р. Сміт, Л. Фестінгер, Ч. Спілбергер.

Методи дослідження:

теоретичні – вивчення та аналіз музикознавчої, методичної та філософсько естетичної літератури; систематизація і узагальнення наукових даних;

емпіричні – аналіз виконавських інтерпретацій творів, спостереження за процесом підготовки до виконання, консультації з викладачами та обговорення виконань зі студентами.

Практичне значення дослідження полягає у можливості застосування результатів роботи для вдосконалення методики навчання фортепіанної майстерності, розвитку виконавської виразності та ефективного відтворення художнього образу у творах різних епох.

Структура та обсяг дослідження. Дослідницька частина творчого проєкту складається зі вступу, двох розділів, в кожному з яких по два підрозділи, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи 49 сторінок. Список використаних джерел включає 17 найменувань.

РОЗДІЛ 1.

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ ЯК КАТЕГОРІЯ МИСТЕЦТВА

1.1. Сутність поняття художній образ в науковій літературі

Художній образ, як одна з фундаментальних категорій мистецтвознавства та естетики, має глибокі філософські корені. Його розуміння формувалося впродовж тисячоліть, від античності до сучасної європейської думки, і тісно пов'язане із концепціями пізнання, естетики і творчості. Уже в античній філософії закладено основу розуміння образності як способу відображення дійсності у мистецтві. Платон у «Державі» визначав мистецтво як наслідування світу ідей, стверджуючи, що художні образи є «тінями реальності», що дозволяють пізнавати істину через символічне та емоційне відображення [9]. Цей підхід підкреслює подвійний характер образу: він одночасно відтворює зовнішній світ і формує внутрішній, суб'єктивний досвід сприйняття.

Аристотель, у «Поетиці», розширює поняття художнього образу, трактуючи мистецтво як наслідування можливого і подібного. Він підкреслює, що мистецтво формує емоційну реакцію слухача чи глядача, організовує переживання катарсису та структурує досвід естетичного сприйняття. Особливе значення Аристотель надає універсальним закономірностям людської природи, які реалізуються через художні образи, показуючи, що вони не є простим відтворенням зовнішньої реальності, а інтегрують раціональні й емоційні аспекти сприйняття [1, с. 25–40].

У XIX–XX століттях концепція художнього образу значно розширюється та набуває багатовимірного тлумачення. У цей період формується уявлення про образ як про синтез емоційного, раціонального та інтуїтивного у мистецькому сприйнятті. Особливої уваги набуває ідея єдності форми й змісту, що підкреслює нерозривність зовнішнього художнього вислову та внутрішнього смислового наповнення твору. Образ розглядається не лише як естетичне відображення, але і як спосіб духовного пізнання, у якому сприйняття мистецтва стає процесом занурення у смислову глибину твору та емоційне

співпереживання авторській ідеї.

Такий підхід дозволяє трактувати художній образ як інтегральну форму мислення, у якій поєднуються інтелектуальна рефлексія, внутрішнє переживання та чуттєво-естетична реакція слухача чи виконавця.

У світовій естетичній думці початку XX століття дедалі чіткіше формується уявлення про художній образ як про результат інтуїтивного мислення та творчого переживання. У центр уваги висувається не лише структура твору, а й внутрішній акт естетичного осягнення, який поєднує раціональне усвідомлення та індивідуальний емоційний досвід. Образ постає як унікальна форма художнього пізнання, що не зводиться до логічної моделі чи раціональної схеми, а вбирає у себе чуттєво-особистісну реакцію творця і слухача.

Таким чином, художній образ розглядається як особлива форма мислення, де зміст і форма не існують окремо, а утворюють єдине естетично-сміслову ціле. Саме цей підхід визначає образ як носій інтелектуальної і водночас емоційної інформації, завдяки чому мистецтво здатне відкривати нові сенси, недоступні раціональному пізнанню.

І. Кант у «Критиці здатності судження» зосереджується на автономії художнього образу в контексті естетичного досвіду. Він підкреслює, що образ забезпечує одночасне переживання інтелектуальних і емоційних процесів. Естетична автономія дозволяє слухачеві або глядачеві взаємодіяти з твором на рівні сприйняття, не обмежуючись лише зовнішньою реальністю або утилітарним значенням об'єкта [5].

Г.-Г. Гадамер, представник сучасної герменевтики, акцентує, що художній образ є «подією істини», яка відкривається через процес розуміння. З його точки зору, образ не копіює об'єктивну реальність, а створює нову смислову площину, де зміст і форма постають у взаємодії інтерпретатора і твору. Цей підхід підкреслює, що художній образ формується у процесі взаємодії суб'єкта і об'єкта мистецтва, стаючи середовищем для осмислення культурного та емоційного досвіду [3].

Таким чином, філософський аспект художнього образу охоплює: по-перше, історичну еволюцію поняття від наслідування світу ідей у Платона до автономного, інтегративного досвіду Г.-Г. Гадамера; по-друге, поєднання форми та змісту, де художній образ виступає як посередник між зовнішньою реальністю і внутрішнім світом сприйняття; по-третє, інтеграцію емоційного та когнітивного досвіду, що забезпечує глибоке розуміння і переживання твору. Ці концепції створюють теоретичну базу для подальшого розгляду художнього образу в психології, музикознавстві та педагогіці.

Філософські уявлення про художній образ також накладають відбиток на методику навчання музики. Адже розуміння того, що образ не зводиться лише до нотного тексту, а включає емоційно-сміслові взаємозв'язки, дозволяє викладачеві формувати у студента цілісне сприйняття твору, де аналіз, інтерпретація та переживання інтегруються в єдиний процес. Зокрема, філософські концепції Х.-Г. Гадамера стимулюють підхід, коли виконавець не лише відтворює технічний текст, а й усвідомлює смислову структуру образу, його внутрішню логіку і емоційний зміст [3].

Філософський аспект формування художнього образу у фортепіанній практиці також включає історичне усвідомлення стилю і жанру. Наприклад, при виконанні творів Бароко студент сприймає образ як поєднання контрапункту та ритмічної структури, тоді як у класицизмі акцент робиться на чіткій формі, симетрії та тематичній логіці. У романтизмі – на емоційності, контрастах, індивідуальній експресії. Філософські концепції дають підставу пояснювати студенту, чому ті чи інші музичні рішення створюють образ, який відповідає культурному і емоційному контексту.

Таким чином, філософський аспект художнього образу формує теоретичну базу для його розуміння як інтегрального явища, що поєднує смисл, форму, емоцію та культурний контекст, і слугує основою для подальшого аналізу психологічних, музикознавчих і педагогічних аспектів.

З точки зору психології мистецтва, художній образ розглядається як результат інтеграції чуттєвого досвіду, когнітивних процесів і емоційних

реакцій індивіда. Цей підхід дозволяє зрозуміти, як образ формується у свідомості слухача та виконавця і як він впливає на емоційне та інтелектуальне сприйняття музики. Р. Арнхейм у праці «Art and Visual Perception» підкреслював, що художній образ є «організацією сприйняття», де взаємодія форми, структури та змісту формує цілісне естетичне переживання [12, с. 22]. Він зазначав, що будь-який образ у мистецтві, включно з музикальним, є результатом активного мислення сприймаючого, а не пасивного сприйняття.

Л. Мейер у «Emotion and Meaning in Music» акцентував, що музичний образ формується як «емоційне впорядкування очікувань», тобто через взаємодію структурної логіки твору та емоційного реагування слухача [17, с. 33]. Л. Мейер пояснює, що у процесі сприйняття музики слухач активно передбачає розвиток музичних фраз, гармонійні зміни та ритмічні варіації, а порушення цих очікувань викликає емоційну реакцію, що формує внутрішній музичний образ.

Роль метафоричного мислення у формуванні художнього образу підкреслюють М. Джонсон та Д. Лейкофф. Вони доводять, що образність мислення структурно визначає сприйняття мистецьких творів, а метафори дозволяють слухачеві або виконавцю інтерпретувати абстрактні музичні події через конкретні когнітивні схеми [16, с. 75]. Це особливо важливо у фортепіанному мистецтві, де взаємодія тембру, динаміки, ритму та мелодії створює багаторівневий образ, який необхідно опанувати як виконавцю, так і слухачеві.

Г. Гарднер у «Frames of Mind» визначає музичний образ як складну когнітивно-емоційну модель, що інтегрує слухове сприйняття, пам'ять та емоційні оцінки [3, с. 102]. Він підкреслює, що формування внутрішнього музичного образу у виконавця залежить від розвитку множинних інтелектуальних здібностей, зокрема музичного, емоційного та просторового інтелектів.

У контексті музичної педагогіки психологічний аспект художнього образу тісно пов'язаний із розвитком музичної уяви, асоціативного мислення та

внутрішнього слуху. Н. Кашкадамова зазначає, що у фортепіанному мистецтві художній образ формується через поєднання музичного тексту та творчої інтерпретації виконавця, де внутрішнє відчуття твору стає основою для виразного виконання [6, с. 52]. Важливим є розвиток асоціативного мислення, яке дозволяє студенту створювати образи, що співвідносяться з різними культурними, емоційними та психологічними контекстами музичного твору.

Таким чином, психологічний аспект художнього образу у фортепіанному мистецтві показує, що цей феномен є не лише естетичним, але й когнітивним та емоційним процесом. Формування внутрішнього музичного образу забезпечує глибоке переживання твору, розвиток музичної інтуїції та здатність до інтерпретації, що є ключовим у професійній підготовці піаніста. Психологічний підхід підкреслює, що сприйняття і створення образу – це активний процес, який поєднує емоційні, когнітивні та сенсорні механізми

У музичному мистецтві художній образ є результатом взаємодії музичної форми, ритму, гармонії, інтонації, тембру та інших елементів музичного твору. Він виступає як багатопланова структура, яка поєднує історичний контекст, авторський задум і сприйняття слухача.

К. Дальгауз у праці «*Esthetics of Music*» підкреслював, що музичний образ є історично зумовленою смисловою структурою, яка проявляється через стиль, жанр та форму твору [13, с. 48]. К. Дальгауз наголошував, що розуміння музичного образу неможливе без врахування історико-стилістичних особливостей композиції, бо саме вони визначають характер і внутрішню логіку твору.

Д. Джонсон у книзі «*Who Needs Classical Music?*» підкреслює роль часу та послідовності музичних подій у формуванні образу. Він зазначає, що музичний образ розкривається через послідовність інтелектуальних і емоційних подій, що відбуваються під час сприйняття твору [15, с. 134]. Таким чином, музичний образ не є статичною формою, а динамічним процесом, що формується у свідомості слухача та виконавця.

В українській музикознавчій літературі дослідження художнього образу

активно проводили О. Козаренко та Т. Булат підкреслювали, що музичний образ залежить від стилю та історичних традицій і формується через аналіз музичного тексту та його інтерпретацію виконавцем [7, 2011, с. 67]. Т. Булат зазначала, що форма, ритм, інтонація та тембр виступають носіями художнього смислу, а процес їх опанування та інтерпретації є основою професійної підготовки піаніста [2, с. 89].

Особливу увагу приділено фортепіанному мистецтву, де художній образ формується через поєднання музичного тексту та творчої інтерпретації виконавця. Наприклад, у виконанні фортепіанних творів Ф. Шопена або Й.С. Баха художній образ включає: характерні ритмічні патерни, особливості фразування, інтонаційні акценти та темброві нюанси [6, 2013, с. 72]. Виконавець, розкриваючи образ, враховує авторський задум, стиль епохи та власну емоційну реакцію.

Підхід до формування музичного образу тісно пов'язаний із педагогічними методиками. І. Драч підкреслює, що формування художнього образу у навчальному процесі передбачає поєднання аналізу музичного твору, розкриття його стилю та жанру, а також розвиток виконавської уяви і чуттєвого переживання [4, с. 44]. С. Павлишин додає, що основним завданням викладача є навчити студента відчувати внутрішню логіку твору та створювати власний образ, що відповідає авторському задуму та емоційній структурі композиції [8, с. 56].

О. Ростовська розглядає художній образ як центральний компонент музичного мислення виконавця, що формується через поєднання аналітичного підходу до партитури та емоційного проживання твору [10, с. 39]. Вона зазначає, що розвиток внутрішнього музичного слуху та асоціативного мислення дозволяє студенту створювати повноцінний художній образ, який стає основою інтерпретації. Н. Кашкадамова додає, що виконавець має враховувати особливості стилю композитора, епохи та музичної мови твору, щоб створити автентичний та виразний образ [6, с. 78].

Сучасні методики формування художнього образу передбачають

розвиток творчої уяви та інтерпретаційних навичок. В. Салій пропонує студентам створювати власні асоціативні образи твору, співвідносячи музичний текст із різними культурними і психологічними контекстами [11, с. 91]. Це дозволяє розвивати музичну інтуїцію, креативність та здатність до глибокого музичного переживання.

Таким чином, музикознавчий аспект художнього образу у фортепіанному мистецтві підкреслює його багатовимірну природу, де поєднуються історико-стилістичні особливості твору, аналітичний підхід, емоційне переживання та інтерпретаційна свобода виконавця. Художній образ постає як динамічна структура, що формується через взаємодію тексту, виконавця і слухача, і стає центральним елементом музичної педагогіки та музикознавчого аналізу.

Виконавський аспект художнього образу є ключовим у музичній педагогіці, оскільки формування внутрішнього музичного образу у студента визначає глибину музичного переживання та якість інтерпретації твору.

Українські педагоги та музикознавці виділяють декілька основних компонентів цього процесу: аналіз музичного твору, розвиток уяви, асоціативного мислення, музичного слуху та емоційної чуттєвості.

І. Драч підкреслює, що «формування художнього образу у навчальному процесі передбачає поєднання аналізу музичного твору, розкриття його стилю та жанру, а також розвиток виконавської уяви і чуттєвого переживання» [4, с. 44]. У своїй методиці вона наголошує на важливості детального опрацювання музичного тексту, включно з ритмічними, гармонічними та мелодичними структурами, щоб студент міг самостійно формувати образ та розуміти логіку твору.

С. Павлишин розширює педагогічний підхід, вказуючи, що основне завдання викладача – навчити студента «відчувати внутрішню логіку твору та створювати власний образ, що відповідає авторському задуму, стилю епохи та емоційній структурі композиції» [8, с. 56]. Такий підхід передбачає поєднання аналітичного та емоційного підходу, де студент не лише розуміє технічну сторону твору, а й усвідомлює його емоційний та смисловий контекст.

О. Ростовська визначає художній образ як «центральный компонент музичного мислення виконавця, що формується через поєднання аналітичного підходу до партитури та емоційного проживання музичного твору» [10, с. 39]. Вона наголошує на розвитку внутрішнього музичного слуху та асоціативного мислення, що дозволяє студенту створювати повноцінний образ і відтворювати його під час виконання.

Н. Кашкадамова додає, що виконавець має враховувати «особливості стилю композитора, епохи та музичної мови твору, щоб створити автентичний і виразний художній образ» [6, с. 78]. Вона рекомендує використовувати тематичний аналіз твору, порівняння різних інтерпретацій та розвиток асоціативної уяви, що дозволяє студенту поєднувати авторський задум із власним музичним баченням.

В. Салій пропонує методику, за якою студентам рекомендується створювати власні асоціативні образи твору, співвідносячи музичний текст із культурними та психологічними контекстами [11, с. 91]. Це дозволяє розвивати музичну інтуїцію, креативність та здатність до глибокого музичного переживання, що є ключовим для індивідуальної інтерпретації твору.

У педагогічних працях також підкреслюється важливість комплексного підходу: поєднання технічного опрацювання твору (виконавська майстерність), історико-стилістичного аналізу та розвитку уяви та емоційного сприйняття. Такий підхід забезпечує формування цілісного художнього образу, який стає основою музичного переживання та інтерпретації.

Особливу увагу приділено практичним прикладам роботи з фортепіанними творами різних епох. Викладачі рекомендують студентам:

- створювати образ на основі структурних особливостей твору (тема, гармонія, ритм, форма);
- співвідносити музичний текст із історичними та культурними контекстами;
- використовувати асоціативне мислення для розвитку уяви і власного емоційного сприйняття;

- практикувати різні інтерпретації одного твору для формування багатовимірного образу;
- поєднувати аналітичні навички з емоційним переживанням для досягнення автентичності виконання.

Таким чином, педагогічний аспект художнього образу у фортепіанному мистецтві демонструє, що цей феномен формується не лише через технічну підготовку, а й через емоційне, асоціативне та когнітивне осмислення музичного твору, що є основою високоякісної інтерпретації та розвитку.

1.2. Художні образи в музичному мистецтві як відображення естетичних та духовних орієнтирів певної епохи

Поняття художнього образу у музичному мистецтві формується у взаємозв'язку з конкретним історичним і культурним контекстом, який визначає світоглядні ідеали, естетичні пріоритети та духовні орієнтири певної епохи. Музика ніколи не існує ізольовано: вона є чутливим інструментом відображення суспільних процесів, внутрішнього стану людини, характеру естетики часу та панівного типу художнього мислення. О. Козаренко підкреслює, що «музичний твір є віддзеркаленням способу мислення своєї доби, через який проявляються культурні й духовні моделі епохи» [7]. Тому художній образ постає не лише як продукт індивідуального авторського бачення, а як явище, що входить до складної системи історичних і культурних взаємозв'язків.

Формування художнього образу у фортепіанній музиці залежить від низки чинників: стилю епохи, типових жанрових норм, інтонаційних моделей, гармонічної мови, ритмічних структур, фактурних особливостей та естетичних вимог часу. Т. Булат слушно зазначає, що «інтерпретація художнього образу можлива лише на основі глибокого розуміння стильових закономірностей і духовних орієнтирів епохи» [2]. Отже, художній образ — це складне культурне утворення, що відображає спосіб відчувати, переживати й мислити, притаманний певному історичному періоду.

Епоха бароко (початок XVII – середина XVIII століття) характеризується масштабністю світоглядних змін, зростанням ролі релігійної символіки, ускладненням структури мистецтва та зміною художньої мови.

Найважливішою естетичною категорією бароко стала риторика, яка визначала принципи формування музичного образу. Музика бароко прагнула до узагальнення, символічності та вираження афектів, які були основою емоційного змісту твору. І. Драч зазначає, що «бароковий художній образ є знаковою конструкцією, спрямованою на передачу узагальненого емоційного стану» [4].

Бароко створює власну концепцію музичної виразності – це естетика контрастів, драматичної динаміки, складного духовного символізму. У музичних структурах домінують риторичні фігури: *anabasis* (рух угору, символ піднесення), *catabasis* (рух униз, символ скорботи), *passus duriusculus* (хроматичний хід, що виражає страждання), *interrogatio* (інтонація питання), *exclamatio* (вигук емоційної напруги).

Завдяки цим засобам барокова музика створює образи, які не мають побутового характеру; вони підносяться до рівня узагальнених духовних станів. Художні образи бароко можна поділити на кілька тематичних груп:

- образи духовно-містичного характеру (багато творів Й.С. Баха, зокрема хоральні прелюдії та фуги);
- образи величі, могутності, драматичної сили, характерні для токату, фантазій, прелюдій;
- образи світської витонченості, пов'язані з танцювальними формами сюїти;
- алегоричні образи, у яких музика стає символом духовного переживання.

У «клавірній (клавесинній) музиці бароко» художній образ формується через поліфонічний розвиток, чітку логіку голосоведення та риторичну інтонаційність. Н. Кашкадамова зазначає: «у Й.С. Баха образність невіддільна від поліфонічної структури, що є смисловим центром твору» [6].

Наприклад, у Прелюдиях і фугах з Добре темперованого клавіру

Й.С. Баха:

- прелюдії створюють образи внутрішньої зосередженості, гармонійної впорядкованості;
- фуги — образи напруженого інтелектуального руху, духовної сили, завершеності.

Виконавцеві важливо враховувати типову для бароко стриманість динаміки, тяжіння до артикуляційної чіткості, риторичну логіку фразування та стилістичні особливості інструментів епохи. Крім того, бароко стало епохою формування музичної символіки. Для слухача художній образ стає розшифровкою духовного змісту, а для виконавця — способом відтворення риторичних структур.

Розуміння цих елементів дозволяє інтерпретаторові наблизитися до внутрішньої логіки барокового образу, який поєднує раціональність форми і глибину духовного переживання.

Класицизм утвердив іншу систему естетичних цінностей: гармонію, симетрію, ясність, емоційну врівноваженість. Музика класицизму відображає ідеали просвітницького гуманізму, у центрі якого стоїть образ гармонійно розвиненої людини. С. Павлишин зазначає: «класичний образ прагне до внутрішньої міри та структурної впорядкованості» [8].

У музиці класицизму художні образи здебільшого мають:

- ясну логіку розвитку,
- пропорційність,
- урівноваженість тем,
- стриману емоційність,
- прозору фактуру,
- мелодичну ясність.

У фортепіанній музиці Моцарта домінують світлі, граційні, благородні образи, що виражають ідею природної краси. Його сонати вирізняються чистотою мелодії, симетрією побудов, легкістю фактури.

У Й. Гайдна з'являються жартівливі, ігрові, пасторальні образи, у яких

підкреслено оптимістичне світосприймання.

Ранній Л. Бетховен поєднує класицистичну логіку з героїчними образами, що передають драматизм становлення особистості.

О. Ростовська наголошує: «інтерпретація класичного твору передбачає чистоту звуку, структурну ясність і дотримання природного фразування» [10].

Для формування художнього образу в межах класицизму виконавцю слід зосередитись на:

- точній передачі форми;
- контрастному, але помірному динамізмі;
- ясній артикуляції;
- природності метроритму;
- стриманій, інтелігентній емоційності.

Образи епохи класицизму не передбачають крайньої експресії — вони ґрунтуються на раціональній красі, рівновазі та стилістичній благородності.

Романтизм приніс у музику нову концепцію художнього образу: образ як внутрішній світ особистості, сповнений пристрасті, драматизму, контрастів і мрійливості. В. Салій підкреслює: «романтичний образ — це внутрішній монолог митця, що розкриває індивідуальне переживання» [11].

Образність романтизму характеризується:

- домінуванням емоційності;
- прагненням до індивідуальної свободи;
- наявністю романтичного героя — самотнього, бунтівного, ідеалістичного;
- протиставленням реального і ідеального світу;
- поєднанням психологізму і фантазії;
- виразною суб'єктивністю;
- використанням контрастів і динамічних зіткнень.

У фортепіанній музиці Ф. Шопена художній образ формується через співучу мелодику, хроматичні гармонічні ходи, пластичне *rubato*, динамічну палітру. Ноктюрни створюють образи ніжної лірики, смутку, медитативної задумливості; прелюдії — концентровані психологічні стани.

У Ф. Ліста образність набуває масштабності, драматичної сили, філософської глибини. Його музика формує образи боротьби, надлюдської волі, трагічної напруги.

У Р. Шумана переважають образи внутрішньої роздвоєності, фантазійності, складних психологічних станів, що втілено у циклі «Карнавал», «Крейслеріана».

Фортепіанна музика романтизму вимагає від виконавця:

- гнучкого фразування;
- чутливості до динамічних відтінків;
- внутрішнього емоційного залучення;
- індивідуальності у побудові образу;
- технічної свободи.

Романтизм розширив межі музичного образу, зробивши його глибоко особистісним, психологічним та емоційно багатим.

Модернізм (кінець XIX – середина XX ст.) радикально змінив уявлення про художній образ, перенісши акцент із традиційної емоційності на структуру, колористику, концептуальність. М. Джонсон зазначає: «модерністський образ відкриває нові смисли через саму звукову організацію» [15].

Основні напрями модерністської образності:

Імпресіонізм

- образ як атмосфера, настрої, світловий ефект;
- модальна гармонія, м'яка ритміка;
- колористичні тембри;
- звук як «тонкий мазок».

Експресіонізм

- загострена напруга, тривожність, внутрішній розлад;
- атональність як спосіб вираження психологічного стану.

Неокласицизм

- образи минулих епох, переосмислені з сучасної точки зору;
- іронічність, стилізація, інтелектуальна гра.

Авангард

- звук як структура;
- образ як результат концепту, а не емоції.

Х.-Г. Гадамер слушно зазначає: «образ у мистецтві ХХ століття розкривається як подія смислу, що розгортається в самому звучанні» [3].

Модернізм розширив палітру фортепіанної образності: з'явилися нові типи фактури, експериментальні техніки, поліритмія, сонористика, алеаторика.

Сучасна музика характеризується полістилізмом, відсутністю єдиної домінантної естетики. Розширюється спектр художніх образів: від медитативних і аскетичних до концептуальних та електронних.

Основні тенденції:

- мінімалізм — образ як процес, повторювані структури;
- постмодернізм — цитатність, стилізація, іронічність;
- нова духовність — медитативні, аскетичні образи
- електронна музика — образи нового тембрового простору.

Г. Гарднер зазначає: «сучасна музика розширює межі образного мислення, формуючи нові когнітивні та емоційні структури» [14].

Фортепіанна музика сучасності вимагає універсальності виконавця, здатності розуміти різні стилі, працювати з тембровими ефектами та концептуальною природою образу.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Аналіз поняття художнього образу як однієї з ключових категорій мистецтвознавства засвідчує його складну, багаторівневу та міждисциплінарну природу. Філософські концепції демонструють, що уявлення про художній образ формувалися впродовж багатьох століть, від античних трактувань Платона та Аристотеля до глибинних інтерпретацій Г.В.Ф. Гегель, І. Кант, Б. Кроче, Х.-Г. Гадамера. У цих підходах художній образ постає не лише як відображення реальності, а як спосіб пізнання, духовного осягнення світу й

створення нового смислового простору, у якому поєднані раціональні та емоційні компоненти. Філософський дискурс показує, що образ не є простою копією зовнішнього світу, а являє собою складну інтеграцію ідеї, форми, відчуття та індивідуального досвіду.

Психологічний підхід до художнього образу зосереджує увагу на механізмах його формування у свідомості виконавця та слухача. У працях

Р. Арнхейм, Л. Мейєр, М. Джонсон і Дж. Лейкофф, Г. Гарднер підкреслено, що художній образ є результатом взаємодії чуттєвого сприйняття, емоційних реакцій, пам'яті, очікування та асоціативного мислення. Музичний образ формується завдяки здатності слухача прогнозувати розвиток музичного матеріалу, реагувати на відхилення від очікуваного та будувати внутрішні метафоричні структури. Таким чином, образ постає як активний психологічний конструкт, що інтегрує сенсорні та когнітивні процеси та забезпечує глибоке емоційне переживання твору.

Музикознавчий аспект художнього образу розкриває його як результат взаємодії музичної форми, ритму, гармонії, фактури, інтонації та тембру. Дослідження К. Дальгауз, Дж. Джонсон, О. Козаренко, Т. Булат підкреслюють, що художній образ є смисловим утворенням, яке розгортається в часі та визначається історико-стильовими закономірностями відповідної епохи. У кожному історичному періоді образність формується за власними принципами: бароко використовує риторику та систему афектів, класицизм — гармонійність та структурну рівновагу, романтизм — психологічну насиченість і суб'єктивність, модернізм — темброві й гармонічні новації, сучасна музика — полістилізм і гнучке переосмислення традицій. Це дозволяє трактувати музичний образ як динамічну форму, у якій композиційні засоби набувають смислової та емоційної виразності.

Педагогічний аспект формування художнього образу є особливо важливим у фортепіанному мистецтві. І. Драч, С. Павлишин, О. Ростовська, Н. Кашкадамова, В. Салій підкреслюють, що художній образ формується в результаті поєднання аналітичного розбору музичного тексту, розвитку

внутрішнього слуху, асоціативного мислення, творчої уяви та емоційної чуттєвості. Навчальний процес ґрунтується на усвідомленні стилю та жанру твору, пізнанні логіки музичної мови, розумінні авторського задуму та поступовому переході від технічного опанування до емоційного проживання. Важливим є цілісний підхід, коли виконавець поєднує знання про структуру і стиль твору із здатністю створювати внутрішній образ, що стає основою для інтерпретації.

Проведене дослідження показало, що художній образ у музичному мистецтві є інтегративним явищем, у якому поєднуються філософські, психологічні, музикознавчі та педагогічні аспекти. Його формування охоплює як об'єктивний аналіз музичного тексту, так і суб'єктивне художнє переживання, що забезпечує глибину інтерпретації та смислову цілісність виконання. Художній образ постає як ключовий компонент музичного мислення, що визначає якість виконавської діяльності та рівень естетичного сприйняття музики.

РОЗДІЛ 2.

ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

В ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ТВОРІВ КОМПОЗИТОРІВ РІЗНИХ ЕПОХ

2.1. Етапи роботи над створенням художнього образу у практиці музикантів виконавців

Формування художнього образу у процесі роботи над музичним твором є складною інтегрованою діяльністю, що поєднує аналітичні, технічні, інтелектуальні, емоційні та інтерпретаційні процеси. У своїй суті ця робота постає як поступове розкриття смислу твору — від первинного сприйняття до сценічного втілення. Т. Булат підкреслює, що «формування художнього образу вимагає послідовного занурення у стилістичні, структурні та емоційні пласти музики» [2]. Отже, робота виконавця повинна бути не випадковою, а системною - побудованою поетапно, кожен із яких поглиблює розуміння як тексту, так і внутрішнього змісту твору.

І. Драч слушно зазначає, що «етапність у роботі над музичним твором забезпечує логічність і усвідомленість формування художнього образу» [4]. Саме тому академічна виконавська школа традиційно виокремлює шість ключових етапів: первинне ознайомлення, аналітичний аналіз, формування внутрішнього образу, технічне опрацювання, інтерпретаційний синтез і сценічне втілення.

Перший етап роботи над твором має надзвичайно важливе значення, оскільки на ньому народжується первинний емоційний і стилістичний орієнтир, який згодом визначатиме всі наступні кроки виконавця. С. Павлишин наголошує, що «перше знайомство з твором повинно бути спрямованим на усвідомлення його загального настрою, енергії та стилю» [8].

На цьому етапі виконавець:

- програв твір у цілому або окремими частинами у повільному темпі;
- формує початкове інтуїтивне відчуття образу;
- визначає стильову належність:

- бароко, класицизм, романтизм, модернізм чи сучасність;
- ідентифікує жанр твору (соната, ноктюрн, прелюдія, токато, етюд, фантазія тощо);
- фіксує перші емоційні реакції.

За словами Н. Кашкадамової, «первинне емоційне враження є фундаментом майбутньої інтерпретаційної концепції» [6].

Саме у момент першого знайомства виконавець визначає загальний характер твору — наприклад, чи є він контемплативним (споглядальним), драматичним, іронічним, внутрішньо зосередженим, світлим, уривчастим або розповідним. Це початкове уявлення згодом стане «ядром» образу.

Первинне ознайомлення також передбачає збір інформації про композитора, його стиль, епоху, особливості творчої мови. Як підкреслює О. Козаренко, «розуміння контексту є невід’ємною складовою формування художнього образу» [7].

Таким чином, перший етап створює загальну картину, у якій стиль, настрої, жанрова природа та емоційний тон твору інтегруються у первинний образ-передчуття.

Аналітичний етап: структура, гармонія, інтонації, стиль

Другий етап роботи є найбільш раціональним і спрямований на розкриття внутрішньої логіки музичного твору. Р. Мейєр зазначає: «аналіз музики — це осмислення структурних очікувань, що формують емоційну реакцію слухача» [17]. Саме аналітичне опрацювання дозволяє виконавцеві побачити твір не як хаотичну послідовність нот, а як цілісну систему смислів.

Аналітичний етап включає:

Структурний аналіз

Визначаються:

- форма твору (сонатна, варіаційна, рондо, цикл мініатюр);
- поділ на періоди та фрази;
- кульмінаційні зони і точки логічної концентрації;

- принципи розвитку: контрастний, варіаційний, поліфонічний, секвенційний.

У класичних сонатах важливо розпізнати функції експозиції, розробки, репризи; у романтичній мініатюрі — динаміку емоційної хвилі; у модерністській музиці — структурну логіку звукоколеристики.

Гармонічний і тональний аналіз

Гармонія є одним із ключових носіїв образу. Виконавець визначає:

- основну тональність та тональні плани;
- характерні гармонічні звороти;
- хроматизацію, модальні елементи, колористичні гармонії;
- моменти гармонічного напруження та звільнення.

У музиці імпресіонізму (К. Дебюссі, М. Равель) гармонія — основа образної атмосфери; у класицизмі — логіка тональних співвідношень; у романтизмі — джерело психологічного драматизму.

Ритмічний аналіз

Ритм і метр створюють рух і внутрішній пульс. Виконавець аналізує:

- тип руху (плавний, хвилеподібний, танцювальний, маршовий);
- синкопи, зміщення акцентів, метричні трансформації;
- ритмічні формули, що несуть образне навантаження.

У бароко ритм часто має символічний характер; у модернізмі — стає носієм експресії.

Мелодико-інтонаційний аналіз

Інтонація — «мовлення» музики. Р. Арнхейм наголошує, що «образ постає з організації сприйняття, центральною одиницею якого є інтонація» [12].

Аналіз інтонацій включає:

- мотиви і лейтінтонації;
- інтонаційні жести (вигук, питання, благання, ствердження);
- мелодичні лінії та їхнє «емоційне спрямування».

Стилістичний аналіз

Виконавець визначає:

- артикуляційні норми епохи;
- типову динаміку;
- характер фактури;
- темброві моделі.

За словами Г.-Г. Гадамера, «розуміння твору можливе лише у межах його традиції» [3].

Аналітичний етап створює інтелектуальну карту твору, яка стане підґрунтям для формування внутрішнього художнього образу.

Етап формування внутрішнього художнього образу

На цьому етапі виконавець переносить результати аналізу у сферу уяви, емоції та внутрішнього слуху. Саме тут народжується особистісна образна концепція, яка визначає всю подальшу інтерпретацію. І. Драч слушно зауважує: «емоційно-образне переживання є необхідною умовою інтерпретації» [4].

Цей етап включає:

Розвиток уяви і асоціативного мислення

Виконавець формує:

- зорові образи (пейзажі, світлові стани, просторові метафори);
- емоційні стани (спокій, напруження, мрійливість, внутрішня боротьба);
- психологічні характеристики (герой, сповідь, монолог, діалог).

У ноктюрнах Ф. Шопена це можуть бути образи нічної лірики; у токатах сучасних композиторів — образи руху, урбаністичного простору.

Робота внутрішнього слуху

Виконавець:

- «програє» твір внутрішньо;
- відчуває динаміку, фразування, тембри;
- створює модель «звучання у свідомості».

О. Ростовська зазначає, що «внутрішній слух є основою побудови образної концепції виконавця» [10].

Формування концептуального ядра образу

Виконавець відповідає собі на ключові питання:

- про що цей твір?
- яка його головна емоція?
- яка внутрішня драматургія?
- які «світлі» і «темні» зони образу?

Це етап, на якому народжується внутрішній образ-ідея, що стане основою інтерпретації.

Технічне і звукове опрацювання як засіб реалізації образу

На четвертому етапі художній образ набуває звукової форми. Технічна робота не є самоціллю — вона служить способом втілення змісту. Як зазначає С. Павлишин, «техніка повинна підкорятися художній ідеї» [8].

Фразування

Визначаються:

- лінії напруги і розрядження;
- дихальні паузи;
- логічні переходи.

Артикуляція

Обирається:

- legato / non legato / portato;
- характер атаки звука;
- ступінь артикуляційної чіткості.

Динаміка і агогіка

Формується:

- динамічна структура твору;
- кульмінаційні хвилі;
- rubato (особливо в романтизмі).

Педаль

Педалізація створює:

- простір;
- м'якість фактури;
- темброву глибину.

У музиці бароко педаль мінімальна; у романтизмі — одна з основних складових образу; у модернізмі — застосовується обережно, з урахуванням фактури.

Технічне опрацювання складних місць

Включає:

- повільне програвання;
- розкладання фактури на голоси;
- роботу окремими руками;
- повторення ритмічних моделей.

Техніка стає «матерією» образу — тембром, динамікою, рухом.

Інтерпретаційний синтез: створення цілісної концепції виконання

П'ятий етап — це об'єднання всіх попередніх складників у єдину артистичну концепцію. За словами Г.-Г. Гадамера, «справжнє розуміння мистецтва — це синтез, який поєднує знання і переживання» [3].

Основні завдання:

- побудувати драматургічну лінію твору;
- визначити головні смислові акценти;
- узгодити темп, динаміку, фразування з концепцією образу;
- підкреслити індивідуальність виконавського бачення.

Н. Кашкадамова уточнює: «інтерпретація повинна бути одночасно стильово коректною і творчо індивідуальною» [6].

Це етап, коли виконавець створює власну версію твору, зберігаючи повагу до тексту та авторського задуму.

Сценічне втілення: завершення і водночас продовження формування образу

Останній етап — сценічне виконання — є моментом, у якому художній образ отримує фінальну форму. І. Драч називає сцену «місцем істинного втілення образу» [4].

Сценічна реалізація включає:

- адаптацію до інструмента і акустики;

- збереження концентрації і внутрішнього емоційного стану;
- взаємодію зі слухачами;
- імпровізаційну гнучкість (корекція темпу, нюансів залежно від моменту).

Арнхейм зазначає: «образ живе лише у взаємодії між виконавцем і слухачем» [12].

Після виступу важливо провести рефлексію:

- що вдалося передати?
- які моменти потребують уточнення?
- чи відповідає виконання внутрішній концепції?

Таким чином, сценічний рівень не завершує роботу над образом — він відкриває новий цикл поглиблення інтерпретації.

Загальна логіка етапів як умова формування художнього образу

Кожен етап роботи над твором не існує окремо — вони утворюють єдину систему формування художнього образу. Первинне враження задає емоційний вектор; аналіз дає раціональне розуміння; внутрішній образ формує емоційно-образну модель; технічне опрацювання перетворює її у звук; інтерпретаційний синтез структурує ідею; сценічне виконання оживлює її у взаємодії зі слухачем.

Як підсумовує Г. Гарднер, «виконавське мистецтво — це синтез інтелекту, емоції, уяви та техніки» [14].

2.2. Формування художнього образу в творах композиторів різних епох

Формування художнього образу у виконавській практиці передбачає складний процес осмислення музичного твору через призму історичного стилю, композиційних засобів, жанрових ознак, фактурної організації та індивідуального виконавського досвіду. На відміну від суто технічної або аналітичної роботи, формування художнього образу є комплексним завданням, яке включає інтелектуальну, емоційну, слухову та інтерпретаційну діяльність музиканта.

У музиці різних епох художній образ формується по-різному. Барокова

естетика ґрунтується на риторичних фігурах і афектах; класицизм формує образ через структурну ясність, рівновагу й логічність; романтизм — через експресію, індивідуальність та внутрішню драматургію; сучасна українська музика — через поєднання фольклорних інтонацій, орнаментальності та модерних композиційних методів. Ансамблева музика додає ще один рівень — взаємодію між виконавцями, що впливає на колективне формування образу.

У цьому підрозділі розглядаються твори, включені до програми творчого проєкту: Прелюдія і fuga c-moll Й. С. Баха, Соната E-dur Й. Гайдна, Етюд C-dur Ф. Ліста, «Гуцульська писанка» О. Білаша, а також ансамблеві твори В. Птушкіна й Й. Брамса. Це дає змогу прослідкувати, як різні історичні та стилістичні контексти впливають на формування художнього образу та яким чином виконавець інтерпретує кожен із них

Формування художнього образу в музиці бароко

Й. С. Бах — Прелюдія і fuga c-moll, BWV 847 ДТК, т. I

Прелюдія має моторний, напружений характер, оснований на безперервному русі шістнадцятих нот. Це динамічний, цілеспрямований, майже „тривожний“ потік енергії, який створює образ внутрішньої зібраності, стриманої драматичності й напруги. Гармонічні опори, ритмічна пульсація та постійний розвиток фактури формують відчуття поступового «накручування» емоційного стану, що є характерним для бахівської барокової драматургії в мінорних тональностях. Виконавські засоби формування образу: чітке, пружне non legato / legatissimo відповідно до поліфонічної логіки; рівний, але наповнений енергією темп; обережна педаль; підкреслення гармонічних опор через динамічні мікрорельєфи; прозора артикуляція, чіткість кожного звука. Образ цієї прелюдії — напруга, рух і внутрішня дисципліна.

Fuga c-moll — образ суворої логіки, напруженого розвитку та драматичної риторики

Fuga — тривога, напруга та драматизм. Тема з характерним ритмічним зламом (півтона) звучить як вольове, зібране, драматично забарвлене висловлювання. Взаємодія голосів створює напружену поліфонічну тканину,

що рухається до кульмінацій через імітації, проведення теми та щільний контрапункт. Це не «очищення» чи «споглядання», а інтелектуальна боротьба, внутрішня драма, зосереджений пошук.

Виконавські засоби: виразне формування теми кожним голосом; балансування між голосами без втрати тематичної чіткості; динамічний розвиток відповідно до логіки наростань; строга, риторично виправдана артикуляція; відчуття «крокування» теми крізь фактуру. Фуга постає як структурована внутрішня драма, у якій голоси ведуть напружений діалог.

Виконавські рекомендації. Прелюдію доцільно виконувати в єдиному моторному русі шістнадцятих, із рівним темпом та прозорою артикуляцією. Звук — рівний, зібраний, без надмірного педалювання; динаміка розвивається поступово, не стрибкоподібно. Фразування будується довгими лініями — без подрібнення рухової хвилі, з опорою на гармонічні точки.

При виконанні Фуги варто попередньо пропрацювати голоси окремо, а потім поєднувати у багатоголосну тканину. Динаміка — стримана, кульмінації зростають через щільність фактури, а не через силу звуку. Артикуляція — чітка, рівна, ритмічно виражена; темп — стабільний, агогіка мінімальна.

Основна ідея інтерпретації — внутрішня напруга, дисципліна та поліфонічна прозорість, без зайвої емоційної гіперболізації.

Формування художнього образу в класицизмі. Й. Гайдн — Соната E-dur, Hob. XVI:31.

Класицизм утверджує музичне мислення, засноване на рівновазі, логіці та гармонії. Музика Й. Гайдна поєднує ясність структури й інтелектуальність з природною світлістю звучання.

Соната належить до зрілого класицизму Й. Гайдна, де чіткість структури поєднана з емоційною стриманістю та інтелектуальним розвитком мотивів. Й. Гайдн формує образ через логіку, симетрію фраз, прозорість фактури, гру світла й рухливої моторики.

У Сонаті E-dur Hob. XVI:31 художній образ формується через прозорість фактури, тематичну контрастність та чітку тричастинну будову, що є

характерним для зрілого класицизму.

I частина. Форма: сонатне алегро (експозиція — розробка — реприза)

Соната починається впевненим акордом E-dur у правій руці, який задає яскравий імпульс і створює ефект відкритості. Головна партія — рухлива, граційна. Далі — шістнадцяткові фігурації, які формують рухливий інтонаційний жест, «потік енергії». Побічна партія — ліричніша, пластичніша за інтонаційним характером, зі схильністю до плавного legato, але залишається в межах світлого, врівноваженого класичного стилю.

Розробка демонструє класичну «інтелектуальну гру» — модулювання, мотивний розвиток, діалог голосів, ускладнення гармонії. Драма не вибухає різко, а зростає логічно й органічно.

Основні принципи розвитку:

- ✓ послідовне роздрібнення початкового мотиву
- ✓ імітаційні переклички голосів
- ✓ секвенційні підйоми і спуски
- ✓ модулювання

У розробці з'являється більше напруження через:

- збільшення хроматики
- зміни фактури (густіша)
- динамічне накопичення

Але стиль незмінно класичний.

У репризі повертається ясність та світлий характер початку — музична думка замикається симетрично та врівноважено.

Головна тема звучить майже без змін .

Побічна тепер теж — вирівнювання образу.

Кода невелика, акуратна, без драматичного вибуху.

Враження — завершеність, ясність, внутрішній порядок

Виконавські рекомендації:

- темп — активний, але не швидший

- легке non-legato — прозорість звучання
- стримана педаль — тільки для опорних моментів
- якість артикуляції
- динаміка — живе, але без агресивних контрастів
- чітке фразування, логічні кульмінації

Узагальнений висновок:

Соната E-dur Hob. XVI:31 — це втілення світлого класичного мислення, де немає емоційної драми, але є вишукана гра інтелекту, рівновага.

Й. Гайдн веде нас не до вибуху пристрастей, а до ясного вивіреного завершення — образу внутрішнього порядку, гармонії та просвітленості.

Формування художнього образу в романтизмі. Ф. Ліст — Юнацький етюд C-dur, S.136, №1 (із циклу «Étude en douze exercices», S.136)

Юнацькі етюди Ліста — це музика юності, свіжості, відкритої енергії, у якій техніка жива і рухлива. Ф. Ліст тут — не титан романтизму, а молодий мислитель, який ще не руйнує межі, а лише торкається їх, ніби перевіряючи, чи витримають вони його натиск у майбутньому.

Етюд C-dur починається світло, майже прозоро — як прозоре клавірне звучання, у якому немає драматичної ваги, але є блиск, рух і відчуття внутрішнього піднесення.

Фактура етюдів будується на рівномірних пасажах і гамоподібних рухах, які, з одного боку, формують технічний виклик для виконавця, а з іншого — створюють образ легкості, бігу, польоту пальців. Цей рух прозорий, немов швидкий подих, у ньому немає ваги — є лише чиста енергія.

Тут ще немає пізнішого ліствянського грому, розривів, вибухів — але є передчуття. Є прямолінійність, яку можна відчутти як ранню, неогранену силу. Мелодизм етюдів не прихований — він формується всередині техніки, у фігураціях, у ритмічному русі. Ф. Ліст не співає темою — він прокладає шлях для майбутнього співу, і це робить етюд цінним: ми чуємо романтизм ще в стадії становлення.

Виконавський підхід вимагає рівності, якості й прозорості звуку — гамові

рухи мають литися, але не розмиватися. Артикуляція повинна бути легка, зібрана, пальці — еластичні, не жорсткі. Не допускається важкий звук — цю музику не можна «тиснути», її треба освітлювати. Динаміка тут народжується природно від рельєфу фігурацій — *crescendo* і *diminuendo* повинні дихати, але не перевантажувати течію музики.

Педаль застосовується дуже дозовано — для легкого забарвлення гармонічних опор, а не для злиття пасажів.

Юнацький етюд C-dur — це початок дороги. Це Ф. Ліст, який ще не кричить, а пробує голос. Це романтичний імпульс, що ще не вибухнув, але вже світиться.

Фактурний та технічний аспект.

Фактура етюду — переважно пасажна, праворуч домінує горизонтальний рух гамоподібного типу, у лівій руці — опорний гармонічний каркас. Важливо забезпечити рівність звучання шістнадцяткових груп, відсутність акцентів на переходах між позиціями руки. Виконавське завдання полягає у вирівнюванні удару пальця, формуванні «легкого доторку» та контролі над динамікою. Техніка — не демонстрація сили, а спосіб утримати легкість і безперервність потоку.

У цьому етюді — зерно майбутньої величі, юна енергія, що скоро стане вогнем. Образ твору — світло, рух, становлення, політ. Це не трагізм і не надрич, а віра в можливість, у шлях, у силу, яка прийде..

Етюд C-dur не вимагає від виконавця драматизму — він вимагає чистоти. Це музика росту, кроку вперед, музика, що відкриває шлях, а не підсумовує його.

Якщо Й.С. Бах — це дисципліна думки, Й. Гайдн — гармонія ясної форми, то Ф. Ліст у цьому етюді — це народження волі, енергії та польоту.

Формування художнього образу в сучасній українській музиці. О. Білаш — «Гуцульська писанка» f-moll

«Гуцульська писанка» — мініатюра, але не дрібна й не декоративна. Це музика, що народжується з традиції, з тихого голосу Карпат, з пульсу народної

землі. Білаш не імітує фольклор — він перекладає його на мову фортепіано, і завдяки цьому твір набуває особливої енергії: внутрішньої, гірської, округлої, як орнамент на писанці. Тональність f-moll задає легку тінь, сумовитий відтінок пам'яті, але цей смуток не пригнічує — він світлий, теплий, як голос сопілки, що звучить над долиною на світанку.

Мелодика твору проста й орнаментальна водночас, у ній відчувається гуцульський ладовий тембр, що тяжіє до мінорної м'якості з модальними відтінками. Це не європейська салонність — це пластика народної пісні, яка тулиться до серця й водночас здійснюється дугою, ніби орнамент промальовується на яйці вивіреною рукою. Мелодія не кричить — вона дихає, і її сила саме у внутрішній теплоті, а не в афекті.

Гармонічно твір не перевантажений: О. Білаш будує музику на ясних тональних опорах, дозволяючи слухачеві почути дерево, землю, дихання повітря. Але в цій простоті — майстерність: гармонія не статична, вона рухається хвилевими відтінками, мов світло ковзає по візерунку писанки. В окремих місцях мінор темнішає — але не для трагедії, а для глибини. Внутрішній образ — не плач і не журба, а тремтлива пам'ять, що світиться зсередини.

Виконавське завдання — зробити звук теплим. Не різким, не сухим — округлим, щоб мелодія відчувалася як жива народна інтонація, а не академічний етюд. Штрих має бути близьким до співу: legato природне, з м'яким зв'язком між звуками. Педаль — тонка, дихальна, лише для теплої змішаної барви, але не для затуманення фактури. Динаміка — без різких контрастів, радше хвильова, як лінії орнаменту, що повторюються й варіюються.

Це твір про пам'ять, про тишу Карпат, про тепло рук майстрині, яка малює писанку, тримаючи в собі покоління традицій. Образ «Гуцульської писанки» — не декоративний предмет, а концентрована душа народу, перетворена на звук. У ній є стриманий смуток, ясний, чистий, як ранній туман у горах; є гордість і тихий вогонь — не палаючий, а тліючий, той, що гріє. Це

музика внутрішньої глибини, не зовнішньої демонстративності. Мало нот — багато змісту.

Техніка виконання як носій образу. Основним способом звуковедення є кантілена з м'яким legato та мінімальною атакою.

Бажано використовувати напівпедаль або змінну педалізацію, щоб уникнути «розмиття» фактури. Динаміка хвильова, з природним диханням фрази. Ритм легкий, із невеликими агогічними коливаннями, що імітують живу інтонацію народного співу.

Формування художнього образу в ансамблевій музиці сучасного композитора.

Формування художнього образу в ансамблевій музиці — В. Птушкін «Піднесене та земне» Es-dur. Ансамблева музика формує художній образ не тільки через інтерпретацію кожного виконавця окремо, а й через взаємодію партнерів, їхню єдину емоційну траєкторію та спільний простір звучання.

Твір В. Птушкіна «Піднесене та земне» Es-dur за своєю змістовою концепцією перегукується із фінальною сценою п'єси Г. Горіна «Королівські ігри», у якій розкрито реальні історичні події, пов'язані з особистістю короля Якова. Основу драматургії становить протиставлення двох життєвих полюсів — величі державної влади та вразливої людської природи, сили і внутрішньої крихкості, духовного піднесення й матеріальної тілесності. Саме ця контрастність зумовлює художню концепцію твору: образ «піднесеного» втілюється у світлому, спрямованому вгору звучанні, натомість «земний» пласт постає рухомим, енергійним, теплим за тембром. Вони не протистоять одне одному, а взаємодіють і доповнюють, створюючи цілісний художній простір.

Твір спирається на образний контраст, у якому зустрічаються два полюси — величне, майже духовно піднесене звучання та земне, тепле й пластичне. Саме протиставлення цих сфер формує драматургічний центр твору.

«Піднесене» відчувається у світлому тембрі, плавності кантілени, рівному диханні фрази, м'якості динаміки та відтінках прозорого legato. «Земне» натомість виражене рухливішою ритмікою, чіткішою артикуляцією

(non legato, portato), теплішими тембрами та більш моторним характером. Ці два образи не конфліктують, а співіснують і взаємно освітлюють один одного, створюючи діалог двох станів — духовного і життєвого.

Фактурно музична тканина побудована на взаємодії різних регістрових шарів: верхній — світлий, спрямований угору, асоційований із піднесенням; середній та нижній — густіший, тепліший, близький до «земної» природи образу. Мелодичні лінії взаємно передаються між партіями, створюючи відчуття переключки та взаємної підтримки, а не суперництва. Ансамблеве звучання тримається на єдиному темповому диханні, узгодженій динаміці та спільній артикуляційній логіці — образ виникає у співучасті, а не в домінуванні однієї партії.

Драматургія рухається від внутрішньої рівноваги до емоційного піднесення: «піднесене» дарує прозорість і простір, а «земне» — теплоту й рух. У момент зближення цих двох площин формується кульмінація — не через гучність, а через об'єднання двох світів в одному висловлюванні.

Психологічно виконання веде до цілісного образу, у якому духовність і людська тілесність врівноважені, доповнюють одна одну та створюють глибину інтерпретації.

Формування художнього образу в ансамблевій музиці епохи романтизму

Й. Брамс «Венгеський танець № 2» d-moll

Ансамблеві твори Й. Брамса спираються на романтичну естетику, у якій фольклорне джерело перетворюється на символічний художній образ. Венгеські танці — один із найвідоміших прикладів романтизованої народної стилізації. У другому танці поєднуються стримана, емоційність, національна мелодика та вибухова танцювальна стихія.

Фольклорні інтонаційні ознаки як основа образу

Основою художнього образу є стилізація угорського чардаша.

У більш повільній частині чується:

- стриманий смуток;
- внутрішня гордість;

- широкі мелодичні інтонації;
- гнучке *rubato*;
- м'яка, задумлива динаміка.

У швидкій частині проявляється:

- танцювальна пристрасність;
- гострі ритмічні акценти;
- імпульсивні синкопи;
- рухливість і вогонь;
- раптові кульмінаційні піднесення.

Ансамблевий аспект: єдність емоційного дихання

Щоб створити цілісний образ, виконавці мають:

- синхронізувати фразування;
- узгодити *rubato*;
- створити єдину динамічну хвилю;
- тримати баланс партій;
- формувати спільні кульмінаційні точки.

У більш повільній частині це вимагає тонкої уваги до найменших темпових відхилень, у швидкій — чіткої ритмічної взаємодії.

Динамічні та ритмічні засоби формування образу

Й. Брамс будує драматургію через поступове емоційне наростання.

Ритм стає рушієм образу:

- у повільній частині йому властива гнучкість;
- у швидкій — стабільна пульсація з вибуховими акцентами.

Динаміка рухається від *piano* до потужних, але не перевантажених *forte*, що створює відчуття природної фольклорної сили.

Виконавське переживання

У процесі роботи виконавці відчують образ, у якому поєднуються:

- ностальгійна краса;
- емоційна стриманість;
- вибухова стихія танцю;

- внутрішня свобода.

Під час виконання більш повільної частини виникає враження сповіді або тихої народної розповіді, у швидкій — відчуття стрімкого руху, легкості та радості.

Формується цілісний образ танцю як живого енергетичного явища, що переходить від внутрішньої зосередженості до емоційного тріумфу.

Формування художнього образу в творах композиторів різних історичних епох охоплює складний комплекс завдань, пов'язаних із розумінням стилю, структури, фактури, жанру, композиторського задуму та особистого виконавського досвіду. Різні музичні стилі пропонують різні моделі образотворення, а виконавець, взаємодіючи з ними, вибудовує власну інтерпретаційну концепцію. Аналіз творів Й.С. Баха, Й. Гайдна, Ф. Ліста, О. Білаша, В. Птушкіна та Й. Брамса дає можливість простежити, як художній образ формується у різних історико-стильових контекстах та які виконавські завдання визначають його втілення.

У музиці бароко, репрезентованій Прелюдією і фугою c-moll Й. С. Баха, художній образ виникає через поліфонічне співіснування голосів, рівновагу структури та риторичну логіку розвитку. Прелюдія створює атмосферу внутрішнього спокою й духовної зосередженості, fuga — образ інтелектуальної напруги й духовної боротьби. У процесі роботи над твором виконавець поступово входить у стан внутрішнього слухання та концентрованої уваги, завдяки чому формується цілісний образ, у якому поліфонічна логіка і духовний зміст поєднуються в єдину художню структуру.

Музика класицизму у Сонаті E-dur Й. Гайдна формує інший тип образності: світлий, прозорий, упорядкований. Стильова природа класицизму визначає образ як гармонійний і врівноважений, побудований на логічності, симетрії та природності музичного руху. У роботі над сонатою виконавець відкриває в собі відчуття внутрішньої легкості й інтелектуальної ясності, які стають основою художнього змісту твору та відповідають просвітницькій естетиці.

У музиці романтизму, зокрема в Етюді C-dur Ф. Ліста, художній образ має виразно емоційно-психологічний характер. Ф. Ліст створює образ через драматичні контрасти, гармонічні загострення, потужну віртуозність і широкий динамізм. Віртуозність стає не технічною, а образною категорією — символом внутрішньої сили та прагнення до ідеалу. У процесі роботи над твором виконавець відчуває, як музика викликає емоційний підйом, стан зосередженого напруження і врешті — духовно-героїчне піднесення.

Українська сучасна музика, уособлена твором О. Білаша «Гуцульська писанка», формує художній образ через фольклорну інтонаційність, орнаментальність і культурну символіку. Мелодика нагадує декоративний орнамент, ритм передає енергію гуцульського стилю, а фактура створює враження барвистої, живої карпатської традиції. У виконавському переживанні виникає відчуття поєднання декоративної краси та внутрішньої духовної цілісності, що допомагає сформувати цілісний національний образ твору.

Ансамблева музика додає до формування художнього образу колективний вимір. У творі В. Птушкіна «Піднесене та земне» образ базується на контрасті духовної й життєвої сфер, які взаємодіють у діалозі партій. Ансамблева взаємодія визначає спосіб інтерпретації: виконавці мають синхронізувати емоційне дихання, регуляцію темпу, динаміку і тембр, щоб створити цілісну модель співіснування піднесеного та земного. У процесі виконання виникає відчуття гармонії між двома світами, що стає основою художнього змісту твору.

Венгерський танець № 2 Й. Брамса репрезентує іншу форму ансамблевого образотворення — через народну романтичну стилізацію та контраст. Повільна частина втілює стриманий смуток і внутрішню благородність, швидка — яскраву танцювальну стихію та емоційний вибух. Образ формується через взаємодію виконавців, які разом створюють динамічний рух танцю, зберігаючи цілісність стилістичної логіки. У роботі над твором виконавці переживають емоційний шлях від внутрішньої зосередженості до розкутості й радості, що відбиває романтичну природу танцю.

Аналіз музики різних епох показує, що формування художнього образу завжди залежить від поєднання стилю, структури й виконавського мислення. У бароко образ виникає через поліфонічну логіку, у класицизмі — через структурну ясність, у романтизмі — через емоційну насиченість, у сучасній національній музиці — через фольклорно-символічний код, в ансамблевих творах — через співтворчість виконавців. Усі ці компоненти формують широку палітру художніх моделей, які стають підґрунтям індивідуального інтерпретаційного бачення виконавця.

Таким чином, підрозділ 2.2 демонструє, що художній образ у виконавській практиці — це результат комплексної взаємодії стилістичних закономірностей, технічної майстерності, аналітичного мислення та емоційного переживання. Твори різних епох створюють різні образні моделі, і робота над ними формує в музиканта багаторівневий досвід інтерпретації, який поєднує інтелектуальний аналіз і духовно-емоційне відчуття музики. Це забезпечує цілісне розуміння творчих завдань і дозволяє виконавцеві втілювати складні художні образи із стилістичною точністю та емоційною достовірністю.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Дослідження процесу формування художнього образу в практиці музикантів-виконавців засвідчило, що цей процес є багаторівневим, складним і цілісним, охоплюючи як аналітичні, так і емоційні, інтонаційно-слухові та інтерпретаційні аспекти виконавської діяльності. Художній образ не виникає стихійно; він формується поступово, проходячи через етапи аналізу музичного тексту, осмислення стилістичних закономірностей епохи, відпрацювання технічних і фактурних особливостей та внутрішнього емоційного переживання музики. Кожен із цих етапів відіграє ключову роль у створенні інтерпретаційної концепції, у якій нотний текст набуває сенсу, а музичне виконання стає духовно-естетичним актом.

Розгляд етапів роботи музиканта над твором показав, що формування

образу починається з аналітичного занурення: визначення стилю, жанру, інтонаційних джерел, гармонічної логіки, ритмічної організації та фактурної специфіки. На цьому етапі закладається фундамент майбутньої інтерпретації — розуміння змісту, структури та задуму композитора. Далі формується внутрішнє слухове уявлення твору: музикант вибудовує внутрішню модель образу, в якій поєднуються інтонаційні уявлення, емоційні асоціації, культурні знання та індивідуальні відчуття. Після цього відбувається технічне втілення образу, коли виконавець добирає відповідні штрихи, темброві барви, динаміку, темп, педалізацію, розвиває необхідну технічну свободу. На завершальному етапі формується цілісна інтерпретація, у якій поєднуються всі попередні складові, а виконання стає актом художнього самовираження.

Подальший аналіз творів композиторів різних епох продемонстрував, що формування художнього образу є тісно пов'язаним із історико-стильовим контекстом. У музиці бароко образ постає через поліфонічну логіку та систему афектів, у класицизмі — через структурну рівновагу та ясність, у романтизмі — через емоційну експресію та індивідуалізм, у сучасній українській музиці — через національну інтонаційність і символіку, в ансамблевих творах — через взаємодію та спільну інтерпретаційну свідомість виконавців. Кожен стиль вимагає від музиканта специфічного підходу, що визначає засоби формування художнього образу та характер інтерпретації.

Особливо важливою виявляється здатність виконавця інтегрувати аналітичне знання із творчим переживанням музики. Внутрішній слух, асоціативне мислення, емоційна чутливість і здатність до художнього узагальнення стають провідними чинниками, що дозволяють перетворити нотний текст у живий художній простір. Досліджені твори — від Й.С. Баха до Й. Брамса, від класичних сонат до сучасної української фольклорної стилістики — продемонстрували, що художній образ виникає в результаті синтезу інтелектуальної рефлексії та емоційного досвіду виконавця, а його формування потребує високої професійної свідомості та духовно-естетичної налаштованості.

Отже, розділ 2 показує, що формування художнього образу є центральним завданням виконавської діяльності, яке вимагає глибокого розуміння музики, володіння технічними та інтерпретаційними навичками, розширення внутрішнього слухового й емоційного досвіду. Успішна робота над твором полягає у вмінні музиканта поєднати знання про стиль, культуру та композиторську мову з особистим художнім баченням, створюючи образ, який відповідає авторському задуму та водночас має індивідуальну інтерпретаційну виразність. Це формує виконавську майстерність і визначає особливу роль музиканта як творця нової художньої реальності у процесі виконання.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження засвідчило, що художній образ у музичному та фортепіанному мистецтві є складною, багаторівневою та інтегральною категорією, яка визначає сутність мистецького твору та виконавського процесу. Аналіз філософських, психологічних, музикознавчих і педагогічних підходів дав змогу встановити, що художній образ постає не лише як відтворення реальності чи емоційного стану, а як особлива форма пізнання світу, засіб вираження духовного та культурного досвіду людства, спосіб трансформації внутрішніх переживань і смислів у звукову форму.

Філософські концепції, починаючи від античних трактатів до сучасної герменевтики, підкреслюють, що художній образ поєднує ідею, емоцію та чуттєвість, створюючи новий рівень смислової реальності, у якій слухач взаємодіє з авторським задумом через власне внутрішнє переживання.

Психологічний аспект виявив, що образність у музиці є результатом організації сприйняття, передбачення, асоціацій, пам'яті й емоційного реагування. Слухач і виконавець активно конструюють внутрішній образ твору, що робить музичне сприйняття індивідуальним і водночас універсальним.

Музикознавчий аналіз показав, що музичний образ формується через взаємодію інтонації, ритму, гармонії, тембру, фактури та форми. У різних історичних епохах образність втілюється по-різному: бароко створює символічні та риторичні образи через систему афектів; класицизм формує ясні, гармонійні структурні моделі; романтизм переносить акцент на індивідуальне почуття, психологізм, внутрішню боротьбу та контрасти; модернізм і сучасність розширюють художній простір завдяки новим тембровим, ритмічним та гармонічним концепціям, полістилізму та жанровим трансформаціям. Це підтверджує, що художній образ є історично зумовленим, а його формування неможливо відокремити від культурного середовища та стилевих особливостей епохи.

Педагогічний аспект дослідження показав, що формування художнього

образу у фортепіанній практиці вимагає поєднання аналітичної роботи, технічної підготовки, розвитку уяви, емоційного чуття, асоціативного мислення та внутрішнього слуху. Методики українських педагогів переконливо доводять, що художній образ не нав'язується студентові ззовні, а формується в процесі його власного інтелектуального та емоційного осмислення твору. Лише усвідомлене, емоційно насичене й стилістично точне виконання дозволяє відтворити справжній зміст музики.

Практичний аналіз творів композиторів різних епох, включених до програми творчого проєкту, дав змогу простежити, як стилістичні закономірності впливають на формування художнього образу. У Й.С. Баха образ формується через поліфонічну логіку, внутрішню духовність і структурну впорядкованість; у Й. Гайдна — через ясність, природність і тематичну рівновагу; у Ф. Ліста — через романтичну експресію, драматизм, віртуозний підйом і емоційне напруження; у О. Білаша — через національну мелодику, фольклорну стилістику та символічну образність; у В. Птушкіна — через філософську контрастність піднесеного й земного; у Й. Брамса — через народну ритміку, танцювальність і романтичну енергію. У кожному випадку виконавська робота показала, що художній образ є результатом поєднання наукового аналізу, технічного втілення та емоційно-художнього проживання.

Проведене дослідження довело, що художній образ у фортепіанному виконанні формується завдяки синтезу трьох компонентів: глибокого розуміння музичної мови й історичного контексту твору; технічної майстерності, що забезпечує свободу виконавського висловлювання; особистої емоційної та інтелектуальної участі виконавця, який перетворює нотний текст у живе звучання. Таким чином, художній образ постає як результат цілісної взаємодії композитора, виконавця і слухача, як простір, де музика набуває сенсу, емоційної сили та духовної виразності.

Загалом робота дозволила визначити художній образ як універсальну категорію музичного мистецтва, що охоплює структурно-сміслові, стильові, психологічні та педагогічні виміри, формує основу для професійної

інтерпретації та забезпечує глибину музичного сприйняття. Це підтверджує важливість подальшого вивчення художнього образу в контексті виконавської підготовки, інтерпретаційних практик і розвитку музичного мислення сучасного музиканта.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аристотель. Поетика. — Київ: НІС, 2004. — 184 с.
2. Булат Т. Образ і стиль у музичному мистецтві. — Київ, 2012. — 147 с.
3. Гадамер Г.-Г. Істина і метод: основи філософської герменевтики. — Київ: Юніверс, 2000. — 472 с.
4. Драч І. В. Формування художнього образу у виконавській діяльності піаніста: навч.-метод. посіб. — Київ, 2015. — 112 с.
5. Кант І. Критика здатності судження. — Київ: Юніверс, 2000. — 382 с.
6. Кашкадамова Н. Фортепіанна музика: інтерпретація та стиль. — Київ, 2013. — 220 с.
7. Козаренко О. Музичний образ у європейській традиції. — Львів, 2011. — 120 с.
8. Павлишин С. Принципи образного мислення у виконавській інтерпретації. — Львів, 2014. — 98 с.
9. Платон. Держава. — Київ: Основи, 2000. — 432 с.
10. Ростовська О. Художній образ як основа музичного мислення виконавця. — Київ, 2016. — 140 с.
11. Салій В. Асоціативна модель формування музичного образу. — Харків, 2017. — 160 с.
12. Arnheim R. Art and Visual Perception. — Berkeley: University of California Press, 1954. — 508 p.
13. Dahlhaus K. Esthetics of Music. — Cambridge: Cambridge University Press, 1982. — 233 p.
14. Gardner H. Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences. — New York: Basic Books, 1983. — 440 p.
15. Johnson D. Who Needs Classical Music? — Oxford: Oxford University Press, 2002. — 224 p.
16. Johnson M., Lakoff G. Metaphors We Live By. — Chicago: University of Chicago Press, 1980. — 256 p.

17. Meyer L. Emotion and Meaning in Music. — Chicago: University of Chicago Press, 1956. — 307 p.