

Наталія Віталіївна Ашихміна
В'ячеслав Якович Дашковський

«Живе» та медіаопосередковане музичне виконавство: порівняльний аналіз фортепіанної, вокальної та хорової інтерпретації

УДК 78.071.2:786.2:784:78.087.68:004.9
DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2026-2.20>

Наталія Віталіївна Ашихміна
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва
і хореографії
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний
університет імені К. Д. Ушинського»
ORCID: 0000-0001-8843-5217
Researcher ID: AAD-3868-2021

В'ячеслав Якович Дашковський
кандидат педагогічних наук, професор,
професор кафедри спеціального
фортепіано
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданові
ORCID: 0000-0003-4905-9639

Дата першого надходження статті до
видання: 30.03.2026

Дата прийняття статті до друку після
рецензування: 27.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті:
29.05.2026

У статті досліджено трансформацію «живого» та медіаопосередкованого музичного виконавства на матеріалі фортепіанної, вокальної та хорової інтерпретації. Мета роботи полягає у визначенні, як змінюється музична інтерпретація в умовах медіаопосередкованого виконання, та здійсненні порівняльного аналізу фортепіанної, вокальної й хорової інтерпретації крізь призму категорій «живого» і «медіаопосередкованого». Методологічну основу становить міждисциплінарний підхід, що поєднує мистецтвознавчий, музикознавчий, медіатеоретичний і перформативний аналіз, а також поняттєво-термінологічний, порівняльний, інтерпретаційний і медіааналітичний методи. Така оптика дає змогу розглядати виконавство одночасно як художню дію, технічно опосередковану подію й форму культурної присутності. У результаті доведено, що «живе» виконавство не зводиться лише до фізичної співприсутності виконавця і слухача, а має спектральний характер і може реалізовуватися в очно-живому, синхронно-медіаопосередкованому та асинхронно-медіаопосередкованому форматах. Показано, що медіа в сучасному музичному просторі не є нейтральним каналом передачі, а виступають активним чинником формування акустичного образу, візуальної драматургії, ритму реценції та соціальної організації сприйняття. У фортепіанному виконавстві медіасередовище посилює значення звукової деталізації, балансу регістрів і контрольованої педалізації; у вокальному – актуалізує темброву близькість, інтимізацію вислову та специфіку мікрофонного звучання; у хоровому – найрадикальніше змінює принцип ансамблевості, оскільки латентність, передача даних і технічні обмеження ускладнюють синхронну взаємодію та сприяють поширенню асинхронних моделей роботи. Водночас встановлено, що цифрові формати не скасовують інтерпретацію, а переводять її в інший режим, де художній результат формується у взаємодії виконавця, технічного середовища та способу поширення звуку. Практична значущість статті полягає в можливості використання її положень у виконавській педагогіці, дистанційних репетиційних практиках, концертно-медійному проєктуванні та навчальних курсах з музичного мистецтва. Перспективи подальших досліджень пов'язані з розробкою моделей цифрового ансамблевого виконавства, критеріїв оцінювання медіаопосередкованої інтерпретації та вивченням нових гібридних форм музичної присутності в онлайн-середовищі.
Ключові слова: «живе» музичне виконавство, медіаопосередковане музичне виконавство, фортепіанна інтерпретація, вокальна інтерпретація, хорова інтерпретація, ансамблеве виконавство.

Постановка проблеми. В музичній культурі ХХІ століття спостерігається виразна трансформація статусу виконавства, адже концертна подія більше не обмежується фізичною співприсутністю виконавця й слухача в одному загальному акустичному просторі, а дедалі частіше реалізується у формах трансляції, звукозапису, стримінгу, гібридних форматів презентації, платформного архівування та повторного цифрового відтворення. За таких умов особливої значущості набуває розмежування понять «живого» та медіаопосередкованого виконавства, а також переосмислення категорії інтерпретації як однієї з ключових у сучасному мистецтвознавчому дискурсі.

Цифровізація музичного простору не зумовлює зникнення «живого» музичного виконавства, а, навпаки, істотно трансформує способи його існування в культурному просторі, а також практики ціннісного осмислення та сприйняття. «Живість» не зводиться до суто технічної ознаки реального часу, а постає як спектр різних ступенів присутності, взаємодії, непередбачуваності та

перформативності події. Водночас медіа не лише фіксують виконання, але й активно конструюють його естетику, акустичний образ, комунікативний режим і рецептивний горизонт.

Саме тому порівняльний аналіз фортепіанної, вокальної та хорової інтерпретації в умовах медіаопосередкування дозволяє виявити як загальні закономірності трансформації виконавства, так і видові відмінності, пов'язані з акустичною природою звуку, тілесністю виконавця, типом ансамблевої взаємодії та технічними параметрами цифрового середовища.

Через те, що платформізація музики переводить «живе» із категорії локальної концертної присутності у режим «реального часу на відстані», де мистецька подія інтегрується в економіку уваги, цифрову циркуляцію контенту та практики повторного перегляду, важливо уникнути застарілого протиставлення «справжнього» живого концерту і «вторинного» медіапродукту. Натомість продуктивнішою є модель континууму, у межах якого різні форми виконання відрізняються ступенем

присутності, інтерактивності, технічної обробки та перцептивної безпосередності.

Особливо загострюється проблема в академічному музичному виконавстві, де інтерпретація традиційно пов'язувалася з категоріями стилю, авторського тексту, виконавської школи та сценічної акустики. Сьогодні до цих чинників додаються мікрофон, камера, монтаж, компресія звуку, платформний формат, затримка сигналу, візуальний кадр і нові режими слухацької уваги. Отже, актуальність теми полягає у необхідності сформувавши таку теоретичну модель, яка пояснювала б, як саме змінюється інтерпретація в ситуації, коли «живе» музичне виконавство вже не існує поза медіа, а медіаопосередкованість сама стає умовою художньої присутності.

Аналіз актуальних досліджень. Сучасні дослідження дозволяють розглядати «живе» та медіаопосередковане музичне виконавство як багатовимірне явище, у якому поєднуються подієвість, технічна медіація, інтерпретаційна свобода та нові режими взаємодії зі слухачем. У працях Чж. Цюань і К. Негус доведено, що після цифровізації «live» music функціонує не лише як концертна подія, а як елемент платформної економіки, де змінюються механізми виробництва, поширення і сприйняття музики (Zhang, & Negus, 2021). К. Гейген уточнює межу між «live» і «real-time», підкреслюючи, що «живість» визначається не просто одночасністю звучання і сприйняття, а особливою якістю теперішності виконання (Nagan, 2016). Д. Нойман показує, що в епоху звукозапису цінність «живого» не зникає, а конструюється як аура неповторної події, протиставленої відтворенню (Neuman, 2009). Дослідження Т. Волл та А. Даббер демонструють, що Інтернет і фанатські практики змінюють способи участі в «live» music, формуючи нові моделі онлайн-присутності та продовження концертного досвіду після завершення події (Wall, & Dubber, 2010).

Важливим є також напрям, пов'язаний із музичною інтерпретацією. Г. Шеффер трактує інтерпретацію як творчий процес, а не механічне відтворення нотного тексту (Shaffer, 1995). С. Палмер підкреслює, що виконавська дія має складну психологічну та когнітивну природу, в якій поєднуються планування, моторика, слуховий самоконтроль і комунікація зі слухачем (Palmer, 1997). Для фортепіанної традиції особливо показовою є праця А. Лейкін, у якій на матеріалі записів Енріке Гранадоса виявлено відмінності між нотним текстом і реальною виконавською практикою, насамперед у темпі, ритмічній свободі та фразуванні (Leikin, 2002).

Окремий блок становлять дослідження технічної медіації виконання. К. Александракі та Р. Бейдер доводять, що мережеві комунікації впливають на координацію музикантів у реальному часі,

а отже змінюють саму природу музичної взаємодії (Alexandraki, & Bader, 2016). І. К'юс та А. Даніельсен показують, що «live mediation», тобто виконання концертів із використанням студійної технології, створює гібридні форми концертної події, де межа між живим і записаним стає рухомою (Kjus, & Danielsen, 2016). Це добре узгоджується з висновками дослідників, які встановили відмінності в реакціях слухачів на живу та записану музику, що підтверджує особливу афективну й тілесну силу безпосередньої концертної присутності (Swarbrick, et al., 2019).

Українські праці суттєво конкретизують проблематику віртуального та медіаопосередкованого виконавства. У статті О. Сухецької віртуальний хор осмислено як окреме явище сучасної музичної культури, пов'язане з цифровою збіркою голосів і новим типом хорової репрезентації (Сухецька, 2022). Сіньбінь Фу, аспірант Харківської державної академії культури, розглядає віртуальний хор як різновид цифрового музичного мистецтва, наголошуючи на його технологічній зумовленості та естетичній самостійності (Сіньбінь, 2024). А. Соколова підкреслює актуальність віртуальних хорів як форми event-art простору, де медіація стає складником художньої події (Соколова, 2024). У вокальному напрямі М. Григор'єва (Григор'єва, 2025) аналізує історично інформоване вокальне виконання як важливий орієнтир сучасного музикознавства, а Г. Цап, М. Ковальчук і Н. Єфименко простежують інтерпретацію української пісні в сучасному естрадному вокалі як чинник формування національного стилю (Цап, Ковальчук, & Єфименко, 2025). Для фортепіанної проблематики показовою є праця І. Цюряк, де фортепіанне виконавство ХХІ століття розглянуто крізь призму співіснування традиції та інновації (Цюряк, 2025).

Отже, наявні зарубіжні й українські дослідження формують переконливе теоретичне підґрунтя для аналізу «живого» та медіаопосередкованого музичного виконавства. Водночас бракує саме порівняльної моделі, у якій фортепіанна, вокальна та хорова інтерпретації були б зіставлені в одній аналітичній рамці через поняття «живого», «медіаопосередкованого» та «інтерпретації».

Мета статті – з'ясувати, як змінюється музична інтерпретація в умовах медіаопосередкованого виконання, та здійснити порівняльний аналіз фортепіанної, вокальної й хорової інтерпретації крізь призму категорій «живого» і «медіаопосередкованого».

Методологія дослідження. Методологічну основу статті становить міждисциплінарний підхід, що поєднує мистецтвознавчий, медіатеоретичний і перформативний аналіз. Такий вибір зумовлений тим, що «живе» музичне виконавство сьогодні функціонує як художній акт, технічно медіатизована подія й культурна форма присутності, а отже

потребує одночасного врахування виконавця, середовища трансляції та рецепції слухача

У роботі застосовано низку методів. Зокрема, поняттєво-термінологічний аналіз – для уточнення змісту базових категорій «live», «real-time», «живе» музичне виконавство, медіаопосередковане музичне виконавство, інтерпретація. У цьому аспекті важливими є праці К. Гейген (Hagan, 2016) яка розрізняє «live» і «real-time», а також українські дослідження Сіньбінь Фу (Сіньбінь, 2024), А. Соколової (Соколова, 2024) та О. Сухецької (Сухецька, 2022), де медіаопосередковане музичне виконавство осмислюється як окреме явище цифрової музичної практики та event-art простору.

Порівняльний метод застосовувався з метою зіставлення фортепіанної, вокальної та хорової інтерпретації за спільними параметрами виконавської виразності. Такий підхід узгоджується з працями Г. Шеффер (Shaffer, 1995) і С. Палмер (Palmer, 1997) які трактують музичне виконання як інтерпретаційний і психологічно складний процес, а також із українськими студіями М. Григор'євої (2025), Г. Цап, М. Ковальчук і Н. Єфименко (Цап, Ковальчук, & Єфименко, 2025), І. Цюряк (Цюряк, 2025), де наголошено на співвідношенні традиції та інновації, історичної стилістики, національного стилю й виконавської індивідуальності.

Інтерпретаційний музикознавчий аналіз було націлено на виявлення змін у темпі, агогії, динаміці, фразуванні, артикуляції, тембрі та сценічній виразності. Теоретичною опорою тут є праці А. Лейкін (Leikin, 2002), С. Палмер (Palmer, 1997) і Г. Шеффер (Shaffer, 1995), які показують, що виконавець не відтворює текст механічно, а вибудовує смисл через звукову реалізацію. У вокальному вимірі це поглиблюють М. Григор'єва (Григор'єва, 2025) та Г. Цап, М. Ковальчук і Н. Єфименко, підкреслюючи значення стилістичного контексту, тембрового мислення, артикуляції й культурної ідентичності виконавця (Цап, Ковальчук, & Єфименко, 2025).

Для осмислення ролі мікрофона, камери, монтажу, стримінгу та мережевої інфраструктури було використано медіааналітичний метод. Його застосування спирається на дослідження Чж. Цюань і К. Негус (Zhang, & Negus, 2021), які описують музичне виконавство під час цифровізації як платформно організовану практику, а також на роботи Т. Волл та А. Даббер (Wall, & Dubber, 2010), І. К'юс та А. Даніельсен (Kjus, & Danielsen, 2016), де показано, що Інтернет і студійна технологія змінюють саму форму концертної події.

Теоретично важливою є установка на те, що жодна виконавська дія не існує поза умовами сприйняття; отже, аналіз інтерпретації повинен охоплювати не лише нотний текст і виконавця, а й середовище трансляції, технічне посередництво та рецепцію слухача. Саме тому в статті

поєднано музикознавчий і медіатичний рівні аналізу, що дає змогу цілісно описати сучасне «живе» виконавство як художню й комунікативну систему.

Результати та їх обговорення. «Живе» музичне виконавство визначається як форма музично-перформативної дії, в якій зберігається актуальність моменту, невідкладність сприйняття, відкритість до неповторності та певний ступінь спільної часовості виконавця і слухача. Важливо, що «живе» не дорівнює лише фізичній співприсутності, адже синхронна трансляція теж може зберігати окремі ознаки «живості», хоча й у модифікованому вигляді (Hagan, 2016). Таким чином, «живе» є не бінарною ознакою, а градуйованою якістю.

Медіаопосередковане музичне виконавство – це виконання, в якому технологічний носій не є зовнішнім каналом передачі, а виступає активним співорганізатором художнього результату. Медіаопосередкування змінює, як спосіб продукування звуку, так і масштаби та географію аудиторії, акустичну перспективу, візуальну драматургію, режими повторюваності та архівування, а також критерії автентичності й присутності. У цьому сенсі медіа не просто «фіксують» подію, а реконструюють її сенсорний образ і соціальну функцію (Zhang, & Negus, 2021; Negus, 2021).

Оскільки саме в контексті «живого» та медіаопосередкованого музичного виконавства проявляються різні режими присутності, увага до інтерпретації стає ключовою для розуміння процесу художнього смислотворення. Інтерпретація у виконавському мистецтві – це процес, у якому нотний текст, стильова традиція, історичний контекст, акустичне середовище, технічні засоби та комунікативна ситуація об'єднуються в конкретний звуковий і сценічний вислів. Сучасні теорії музичного виконання пропонують розглядати інтерпретацію як поєднання двох начал: структурного виявлення твору та творення його характеру. Це означає, що інтерпретація не обмежується точністю виконання, а включає темпоритмічне моделювання, динамічний рельєф, артикуляційний дизайн, темброву стратегію, агогіку, фразування, сценічну пластику, а в медійну добу – ще й роботу з мікрофоном, камерою, монтажем, платформною подачею тощо.

Отже, в умовах медіаопосередкованості інтерпретація стає не лише актом виконавця, а й спільно сформованим результатом виконавсько-технологічної взаємодії.

Сучасне музичне виконавство доцільно розглядати не через дихотомію «концерт/запис», а через шкалу режимів присутності. Цю тезу підтримує дослідницький підхід, згідно з яким liveness є спектральною категорією (Hagan, 2016). У реальному культурному обігу існують щонайменше три основні модули:

– очно-живе виконання – максимальна тілесна і просторово-акустична співприсутність;

– синхронно-медіаопосередковане виконання – подія в реальному часі, але на відстані;

– асинхронно-медіаопосередковане виконання – заздалегідь зафіксований та потенційно відредагований перформанс.

У кожному з цих модусів інтерпретація не зникає, але змінює свої механізми. Якщо в очному концерті вирішальними є акустика залу, сценічна енергія і реакція аудиторії, то в стримі ключовими стають кадрування, близькість звуку, цифрова компресія та часовий режим платформи. У записі ж на перший план виходять селекція дублів, монтаж і післяобробка, що перетворюють інтерпретацію на багатоступеневий конструкт.

У цьому контексті важливим є й теоретичне розширення поняття інтерпретації. Класичне музикознавче розуміння зосереджувалося на відношенні між текстом і виконавцем. Проте деякі дослідження показують, що навіть у традиційному піаністичному виконанні інтерпретація вже історично містила високий ступінь варіативності щодо тексту (Leikin, 2002). У медійну добу ця варіативність ще більше посилюється, але тепер її джерелом є не лише виконавська воля, а й технологічна конфігурація події.

Отже, інтерпретацію можна подати як функцію:

$$I = f(T, S, P, M, A), \text{ де}$$

T – нотний текст,

S – стильово-історичний контекст,

P – виконавська індивідуальність,

M – медіатехнологічне середовище,

A – аудиторний режим сприйняття.

Така модель підкреслює, що інтерпретація є контекстуально залежним смислотворенням, а не лише актом «вірного виконання» твору.

У фортепіанному виконавстві медіаопосередкування насамперед змінює співвідношення між звуковим об'ємом і мікродеталізацією. «Живе» концертне фортепіано орієнтоване на зал, резонансний простір, масштабну динамічну архітектуру та довгі траєкторії фразування. Натомість запис і стримінг стимулюють більш контрольовану педалізацію, виразніше диференціювання фактури, точніше балансування регістрів і уникнення надмірної акустичної перенасиченості в щільних епізодах.

Це особливо помітно в тих форматах, де виконавець грає з електронним або фіксованим компонентом: тоді ритмічна координація, атака і темпова стабільність набувають нового значення (Ding, 2006). У ширшому сенсі медіаопосередковане фортепіанне виконавство «спрямовує» інтерпретацію до сонорної прозорості та контрольованої точності, тоді як жива сцена залишає більший простір для масштабної агогічної хвилі та акустичного ризику.

Водночас дослідження музичної оцінки засвідчують, що слухачі не завжди жорстко розрізняють

«живість» і технічну досконалість запису, а критерії художньої переконливості можуть зміщуватися залежно від медіаформату (Warnick, & Rosenquist, 1991; Warnick, 1993). Це означає, що фортепіанна інтерпретація в цифровому середовищі частково переорієнтовується з «подієвої величини» на своєрідну «перцептивну читабельність».

Вокальне виконавство найочевидніше демонструє, як медіа змінюють саму природу звукової присутності. У живому академічному співі провідну роль відіграють проєкція голосу, резонаторна опора, сценічна жестикуляція і фізична енергетика тіла. У медіаопосередкованому форматі – особливо при близькому мікрофонуванні – зростає значення дрібної тембрового нюансування, напівтонових динамічних переходів, інтимної фразової артикуляції та тих деталей голосу, які в залі могли б бути периферійними.

Медіа в цьому разі не просто передають голос, а створюють його «подвоєння», новий режим вокальної присутності та агентності (Ottoisson, 2017). Вокальна інтерпретація стає більш камерною, «наближеною», інколи ще більш психологізованою. Водночас вона може втрачати частину тієї акустичної героїки та тілесної амплітуди, які властиві сценічному «live»-формату.

Тому саме у вокалі найвиразніше постає подвійність сучасної інтерпретації, оскільки з одного боку, медіа поглиблюють семантику інтимності, а з іншого – можуть звузити масштаб драматургічного жесту. У такому випадку вокаліст інтерпретує вже не лише музичний текст, а й дистанцію до слухача.

Серед трьох розглянутих типів виконання саме хорова інтерпретація зазнає найглибшої трансформації. Причина полягає в тому, що хор є не просто сумою голосів, а складною системою колективної дихальної, інтонаційної, ритмічної та психологічної взаємодії. Хорова звучність постає завдяки спільному акустичному полю, візуальному контакту, миттєвій корекції ансамблю та диригентському керуванню (Gackle, & Fung, 2009).

У мережевому форматі основною проблемою стає латентність, адже навіть незначна затримка сигналу руйнує ансамблеву одночасність, а відтак і сам принцип колективного інтонування. Через це синхронний онлайн-хор часто виявляється технічно проблемним, а асинхронні «віртуальні хори» фактично замінюють спільне виконання на індивідуальний запис окремих партій із подальшим монтажем (Сіньбінь, 2024; Соколова, 2024; Сухецька, 2022). У результаті змінюється сама природа хорової інтерпретації, тому вона переходить від спільнотворчого акустичного процесу до постпродукційно скомпонованої звукової мозаїки.

Це не означає, що медіаопосередкований хор є менш художньо вартісним, однак його інтерпретація має іншу онтологію. Якщо в живому хорі

смысл народжується в колективній співприсутності, то у віртуальному хорі він частково виникає на етапі монтажу, технічного вирівнювання, просторової симуляції та візуального компонування. Таким чином, для хору медіаопосередкування є не допоміжним, а конститутивним фактором форми.

Окремого уточнення потребує проблема «живого» та медіаопосередкованого ансамблевого виконавства у фортепіанній, вокальній і хоровій практиці. Слід наголосити, що в цифровому середовищі вирішальним чинником стає латентність, оскільки саме вона розмежує синхронні та асинхронні формати взаємодії і безпосередньо впливає на темпову стабільність, ансамблеву узгодженість та якість музичного діалогу. Особливість мережевої музичної взаємодії полягає в тому, що технічна нестабільність і затримка сигналу змінюють не лише точність координації, а й саму форму інтерпретації. У цьому сенсі цифрове ансамблеве виконавство постає як окремий режим художньої взаємодії, де технологія визначає параметри спільного музикування. Водночас онлайн-платформи, зорієнтовані передусім на мовленнєву комунікацію, часто обмежують динамічний діапазон, темброву деталізацію й точність артикуляції, що особливо відчутно у фортепіанному звучанні та хоровавому злитті голосів.

Для хорової сфери це особливо показово. О. Сухецька (Сухецька, 2022) трактує віртуальний хор як окреме явище сучасної музичної практики, Сіньбінь Фу розглядає його як різновид цифрового музичного мистецтва (Сіньбінь, 2024), а А. Соколова (Соколова, 2024) – як форму event-art простору, де медіація є складником самої художньої події. Отже, «живе» й медіаопосередковане ансамблеве виконавство доцільно розглядати як динамічну систему, у якій технологія не лише передає звук, а й змінює саму логіку спільного виконавського мислення.

Порівняльний аналіз фортепіанного, вокального та хорового виконавства в умовах медіаопосередкування дає змогу виявити як спільні, так і відмінні риси їх інтерпретаційних трансформацій.

Для всіх трьох типів виконавства медіаопосередкування підвищує значення акустичної деталізації, посилює контроль над мікрорівнем інтерпретації, змінює співвідношення між спонтанністю та редагованістю, інтегрує технічні засоби в інтерпретаційний процес і перебудовує моделі комунікації з аудиторією.

Відмінності проявляються у специфіці адаптаційних механізмів. У фортепіанному виконавстві вони пов'язані передусім із корекцією звукової фактури, педалізацією, балансуванням реєстрів і темповою дисципліною. Вокальне виконавство трансформується через ефект мікрофонної близькості, інтимізацію тембру та зміну масштабу

виразового жесту. Хорове виконавство зазнає найрадикальніших змін, оскільки принцип ансамблевості безпосередньо залежить від спільності простору й часу.

Звідси формулюється принципова теза: ступінь медіатрансформації інтерпретації прямо залежить від того, наскільки певний тип виконавства ґрунтується на колективній синхронії та просторовій акустиці.

Порівняльний аналіз дає підстави для ще одного важливого узагальнення, яке полягає в тому, що «живе» не слід зводити до відсутності запису чи технічного посередництва. Навпаки, сучасне виконавство може бути високою мірою технологізованим і водночас зберігати ознаки «живості» настільки, наскільки воно передбачає ризик неповторності, реальність подієвого часу, взаємне налаштування виконавців, відкритість до реакції та змін, а також досвід присутності як спільно пережитої події.

У цьому сенсі «живе» постає не антиподом медіа, а особливим режимом художньої актуальності, що реалізується всередині медіасередовища.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Отже, сучасне музичне виконавство функціонує як динамічний континуум між «живою» та медіаопосередкованою формами, в межах якого трансформуються не лише умови презентації, а й сама природа виконавської інтерпретації. Цифрові технології та платформацийні середовища змінюють статус «живого» виконання, переводячи його з категорії безпосередньої співприсутності в гібридні моделі, що поєднують елементи реального часу, запису та монтажу.

Встановлено, що специфіка інтерпретаційних змін має видові відмінності: у фортепіанному виконавстві домінує тенденція до технічної точності та монтажно-ї досконалості, у вокальному – до інтимізації й психологізації художнього висловлювання, тоді як у хоровавому мистецтві формуються нові колективні практики, зокрема у форматі віртуальних хорів, де переосмислюється поняття ансамблевості.

Обґрунтовано, що медіаопосередкування виступає не лише технічним чинником, а й естетичною категорією, яка визначає параметри сприйняття, структуру художнього образу та стратегії виконавської комунікації. В цьому контексті інтерпретація постає як багатофакторний процес, зумовлений взаємодією акустичних, технологічних, психологічних і культурних складників.

Таким чином, сучасне музичне виконавство слід розглядати як відкриту систему, у якій співіснують і взаємодіють різні модуси «живості», а художній результат формується в умовах постійної взаємодії між виконавцем, технологією та аудиторією. Подальші студії можуть бути

зосереджені на розробці моделей цифрового ансамблевого виконавства, критеріїв оцінювання медіаопосередкованої інтерпретації та вивченням нових гібридних форм музичної присутності в онлайн-середовищі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Григор'єва, М. С. (2025). Історично інформоване вокальне виконання у дзеркалі сучасних музикознавчих досліджень. *Українська музика: науковий часопис*, № 2(53), 28–34. <https://doi.org/10.32782/224-0926-2025-2-53-4>
2. Сінбін, Фу (2024). Віртуальний хор як кризовий вид цифрового музичного мистецтва. *Культура України*, 86, 71–79. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.086.08>
3. Соколова, А. В. (2024). Віртуальні хори як актуальна форма сучасного event-art простору. *Новий колегіум*, Т.3, 15, 44–50. <https://doi.org/10.34142/nc.2024.3.44>
4. Сухецька, О. (2022). Віртуальний хор: сутність явища та поняття. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, (46), 138–144. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258627>
5. Цап, Г. В., Ковальчук, М. М., & Єфименко, Н. М. (2025). Інтерпретація української пісні в сучасному естрадному вокалі як чинник формування національного стилю. *Слобожанські мистецькі студії*, 3, 137–140. <https://doi.org/10.32782/art/2025.3.25>
6. Цюряк, І. (2025). Фортепіанне виконання ХХІ століття: традиції та новації. *Актуальні питання гуманітарних наук*, Вип. 85, том 3, 130–134. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-3-18>
7. Alexandraki, C., & Bader, R. (2016). Anticipatory networked communications for live musical interactions of acoustic instruments. *Journal of New Music Research*, 45(1), 68–85. <https://doi.org/10.1080/09298215.2015.1131990>
8. Ding, S.-U. (2006). Developing a rhythmic performance practice in music for piano and tape. *Organised Sound*, 11(3), 255–272. <https://doi.org/10.1017/S1355771806001518>
9. Gackle, L., & Fung, C. (2009). Bringing the East to the West: A case study in teaching Chinese choral music to a youth choir in the United States. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*. <https://doi.org/10.2307/27861463>
10. Hagan, K. L. (2016). The intersection of «live» and «real-time». *Organised Sound*, 21(2), 138–146. <https://doi.org/10.1017/S1355771816000066>
11. Kjus, Y., & Danielsen, A. (2016). Live mediation: Performing concerts using studio technology. *Popular Music*, 35(3), 320–337. <https://doi.org/10.1017/S0261143016000568>
12. Leikin, A. (2002). Piano-roll recordings of Enrique Granados: A study of a transcription of the composer's performance. *Journal of Musicological Research*, 21(3–4), 251–282. <https://doi.org/10.1080/01411890208574796>
13. Neuman, D. (2009). The production of aura in the gramophone age of the «live» performance. *Asian Music*, 40(1), 100–123. <https://doi.org/10.1353/amu.0.0037>
14. Ottosson, Å. (2017). The voice and its doubles: Media and music in Northern Australia (review). *Oceania*, 87(1), 107–108. <https://doi.org/10.1002/ocea.5153>
15. Palmer, C. (1997). Music performance. *Annual Review of Psychology*, 48, 115–138. <https://doi.org/10.1146/annurev.psych.48.1.115>
16. Shaffer, L. H. (1995). Musical performance as interpretation. *Psychology of Music*, 23(1), 17–38. <https://doi.org/10.1177/0305735695231002>
17. Swarbrick, D., et al. (2019). How live music moves us: Head movement differences in audiences to live versus recorded music. *Frontiers in Psychology*, 9. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.02682>
18. Wall, T., & Dubber, A. (2010). Experimenting with fandom, live music, and the Internet: Applying insights from music fan culture to new media production. *Journal of New Music Research*, 39(2), 159–169. <https://doi.org/10.1080/09298215.2010.489645>
19. Wapnick, J., & Rosenquist, M.-J. (1991). Preferences of undergraduate music majors for sequenced versus performed piano music. *Journal of Research in Music Education*, 39(2), 152–160. <https://doi.org/10.2307/3344695>
20. Wapnick, J., et al. (1993). Consistency in piano performance evaluation. *Journal of Research in Music Education*, 41(4), 282–292. <https://doi.org/10.2307/3345504>
21. Zhang, Q., & Negus, K. (2021). Stages, platforms, streams: The economies and industries of live music after digitalization. *Popular Music and Society*, 44(5), 539–557. <https://doi.org/10.1080/03007766.2021.1921909>

REFERENCES

1. Hryhorieva, M. S. (2025). Istorychno informovane vokalne vykonannia u dzerkali suchasnykh muzykovednykh doslidzen [Historically informed vocal performance in the mirror of contemporary musicological research]. *Ukrainska muzyka: naukovyi chasopys – Ukrainian Music: Scientific Journal*, 2(53), 28–34. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-2-53-4>
2. Sinbin, Fu. (2024). Virtualnyi khor yak riznovyd tsyvrovoho muzychnoho mystetstva [Virtual choir as a type of digital musical art]. *Kultura Ukrainy – Culture of Ukraine*, (86), 71–79. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.086.08>
3. Sokolova, A. V. (2024). Virtualni khory yak aktualna forma suchasnoho event-art prostoru [Virtual choirs as a relevant form of contemporary event-art space]. *Novyi kolehium – New Collegium*, 3(15), 44–50. <https://doi.org/10.34142/nc.2024.3.44>
4. Sukhetska, O. (2022). Virtualnyi khor: sutnist yavlyshcha ta poniattia [Virtual choir: essence of the phenomenon and concept]. *Visnyk KNUKіM. Seriiia «Mystetstvoznavstvo» – Bulletin of KNUKіM. Series «Art Studies»*, (46), 138–144. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258627>
5. Tsap, H. V., Kovalchuk, M. M., & Yefymenko, N. M. (2025). Interpretatsiia ukrainskoi pisni v suchasnomu estradnomu vokali yak chynnyk formuvannia natsionalnoho styliu [Interpretation of Ukrainian song in contemporary pop vocal as a factor in shaping national style]. *Slobozhanski mystetski studii – Slobozhanskyi Art Studies*, (3), 137–140. <https://doi.org/10.32782/art/2025.3.25>
6. Tsiuriak, I. (2025). Fortepianno vykonannia ХХІ stolittia: tradytsii ta novatsii [Piano performance of the 21st century: traditions and innovations].

Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current Issues of Humanities, 85(3), 130–134. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-3-18>

7. Alexandraki, C., & Bader, R. (2016). Anticipatory networked communications for live musical interactions of acoustic instruments. *Journal of New Music Research*, 45(1), 68–85. <https://doi.org/10.1080/09298215.2015.1131990>

8. Ding, S.-U. (2006). Developing a rhythmic performance practice in music for piano and tape. *Organised Sound*, 11(3), 255–272. <https://doi.org/10.1017/S1355771806001518>

9. Gackle, L., & Fung, C. (2009). Bringing the East to the West: A case study in teaching Chinese choral music to a youth choir in the United States. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*. <https://doi.org/10.2307/27861463>

10. Hagan, K. L. (2016). The intersection of «live» and «real-time». *Organised Sound*, 21(2), 138–146. <https://doi.org/10.1017/S1355771816000066>

11. Kjus, Y., & Danielsen, A. (2016). Live mediation: Performing concerts using studio technology. *Popular Music*, 35(3), 320–337. <https://doi.org/10.1017/S0261143016000568>

12. Leikin, A. (2002). Piano-roll recordings of Enrique Granados: A study of a transcription of the composer's performance. *Journal of Musicological Research*, 21(3–4), 251–282. <https://doi.org/10.1080/01411890208574796>

13. Neuman, D. (2009). The production of aura in the gramophone age of the «live» performance. *Asian Music*, 40(1), 100–123. <https://doi.org/10.1353/amu.0.0037>

14. Ottosson, Å. (2017). The voice and its doubles: Media and music in Northern Australia (review). *Oceania*, 87(1), 107–108. <https://doi.org/10.1002/ocea.5153>

15. Palmer, C. (1997). Music performance. *Annual Review of Psychology*, 48, 115–138. <https://doi.org/10.1146/annurev.psych.48.1.115>

16. Shaffer, L. H. (1995). Musical performance as interpretation. *Psychology of Music*, 23(1), 17–38. <https://doi.org/10.1177/0305735695231002>

17. Swarbrick, D., et al. (2019). How live music moves us: Head movement differences in audiences to live versus recorded music. *Frontiers in Psychology*, 9. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.02682>

18. Wall, T., & Dubber, A. (2010). Experimenting with fandom, live music, and the Internet: Applying insights from music fan culture to new media production. *Journal of New Music Research*, 39(2), 159–169. <https://doi.org/10.1080/09298215.2010.489645>

19. Wapnick, J., & Rosenquist, M.-J. (1991). Preferences of undergraduate music majors for sequenced versus performed piano music. *Journal of Research in Music Education*, 39(2), 152–160. <https://doi.org/10.2307/3344695>

20. Wapnick, J., et al. (1993). Consistency in piano performance evaluation. *Journal of Research in Music Education*, 41(4), 282–292. <https://doi.org/10.2307/3345504>

21. Zhang, Q., & Negus, K. (2021). Stages, platforms, streams: The economies and industries of live music after digitalization. *Popular Music and Society*, 44(5), 539–557. <https://doi.org/10.1080/03007766.2021.1921909>

«Live» and media-mediated musical performance: a comparative analysis of piano, vocal, and choral interpretation

Nataliia Vitaliivna Ashykhmina
PhD of Pedagogical Sciences,
Associate Professor,
Associate Professor at the Department
of Musical Art and Choreography
State institution «South Ukrainian
National Pedagogical University
named after K. D. Ushynsky»
ORCID: 0000-0001-8843-5217
Researcher ID: AAD-3868-2021

Viacheslav Yakovych Dashkovskiy
PhD of Pedagogical Sciences, Professor,
Professor at the Department
of Special Piano
A.V. Nezhdanova Odesa National Academy
of Music
ORCID: 0000-0003-4905-9639



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

This article explores the transformation of «live» and media-mediated musical performance on the basis of piano, vocal, and choral interpretation. The aim of the study is to examine how musical interpretation changes under conditions of media-mediated performance and to conduct a comparative analysis of piano, vocal, and choral interpretation through the lens of the categories of «live» and media-mediated performance. The methodological framework is grounded in an interdisciplinary approach that combines art-historical, musicological, media-theoretical, and performative analysis, as well as conceptual-terminological, comparative, interpretive, and media-analytical methods. This perspective makes it possible to view performance simultaneously as an artistic act, a technologically mediated event, and a form of cultural presence. The study demonstrates that «live» performance cannot be reduced to the physical co-presence of performer and listener alone; rather, it has a spectral character and may be realized in in-person live, synchronous media-mediated, and asynchronous media-mediated formats. It is shown that media in the contemporary musical environment are not a neutral transmission channel, but an active factor in shaping the acoustic image, visual dramaturgy, the rhythm of reception, and the social organization of listening. In piano performance, the media environment intensifies the significance of sonic detail, registral balance, and controlled pedaling; in vocal performance, it foregrounds timbral proximity, the intimacy of expression, and the specifics of microphone-mediated sound; in choral performance, it most radically transforms the very principle of ensemble interaction, since latency, data transmission, and technical constraints complicate synchronous coordination and encourage asynchronous working models. At the same time, the article argues that digital formats do not eliminate interpretation, but rather shift it into another mode, in which the artistic outcome is formed through the interaction of the performer, the technical environment, and the mode of sound dissemination. The practical significance of the article lies in the applicability of its findings to performance pedagogy, remote rehearsal practices, concert-media design, and academic courses in musical art. Prospects for further research include the development of models of digital ensemble performance, criteria for evaluating media-mediated interpretation, and the study of new hybrid forms of musical presence in online environments.

Keywords: «live» musical performance, media-mediated musical performance, piano interpretation, vocal interpretation, choral interpretation, ensemble performance.