

**Міністерство культури України
Одеська національна музична академія
імені А. В. Нежданової**

ЧЖОУ ДАПН

УДК 78.083+782/784+786.2

**ЖАНРОВА ОБРАЗНІСТЬ У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ
(НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТА КИТАЙСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ)**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

**Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства**

Одеса – 2019

Дисертацією є рукопис

Робота виконана на кафедрі теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової Міністерства культури України

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор
ШИП Сергій Васильович,
Південно-український національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського, кафедра музичного мистецтва і хореографії

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
ТИШКО Сергій Віталійович,
Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, кафедра теорії та історії культури

кандидат мистецтвознавства, доцент
СУХЛЕНКО Ірина Юріївна,
Харківський національний університет мистецтв ім. І.П.Котляревського, кафедра спеціального фортепіано

Захист відбудеться “21” листопада 2019 року о 14.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 41.857.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора (кандидата) наук в Одеській національній музичній академії імені А.В. Нежданової за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, Малий зал.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63.

Автореферат розіслано “19” жовтня 2019 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради
кандидат мистецтвознавства, доцент



А. Д. Черноіваненко

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми дослідження визначається кількома факторами. Перш за все, інтерес до обраної теми обумовлений станом і тенденцією розвитку галузі теоретичних знань про музичні жанри. У цій області накопичено величезний досвід знань про генезис, розвиток, взаємовідносини, особливі властивості родів і видів музичної практики (роботи Б. Асаф'єва, С. Dahlhaus, М. Михайлова, Е. Назайкінського, С. Скребкова, О. Сохора, В. Цуккермана та ін.). Останнім часом посилюється інтерес вчених до понятійного базису і методології вивчення музичних жанрів (праці Н. Александрової, А. Арановського, Л. Березовчук, Н. Danuser, F. Fabbri, W. Hanks, К. Зенкіна, J. Kallberg, А. Коробової, В. Москаленка, А. Самойленко, J. Samson, О. Соколова, Б. Сюті, С. Шипа та ін.). У зв'язку з даною тенденцією широка галузь знань про музичні жанри стала набувати більшої узгодженості і риси окремої музично-теоретичної дисципліни. Разом з тим, деякі положення теорії музичного жанру розроблені недостатньо глибоко і детально. Зокрема, до одної з «проблемних ділянок» належить феномен обумовленості образного змісту музичного твору його жанровою природою. Образний зміст музики є традиційним предметом філософських, психологічних, музикологічних досліджень. Він вивчається в контексті різних наукових концепцій, зокрема в руслі теорії музичного мислення (Л. Акопян, W. Dowling, J. Levinson, Г. Орлов, Л. Кіяновська, А. Кудряшов, О. Самойленко, Б. Сюта, І. Тукова, В. Холопова та ін.); семіотики і герменевтики музики (М. Арановський, М. Бонфельд, О. Козаренко, R. Hatten, R. Monelle, E. Tarasti, С. Шип), мистецтва музичної інтерпретації (М. Аркадьєв, І. Єргієв, О. Оганезова, Гань Сяосюе, Л. Шаповалова та ін.). Незважаючи на значні успіхи, досягнуті в цих напрямках, сучасна теорія музичного жанру не володіє достатньо ясними уявленнями про те, як саме діє механізм художньо-образного сприйняття жанрових властивостей музики; якими є можливості композиторської техніки використання жанрових засобів виразності; яким є спектр образних смислів, обумовлених жанровими властивостями музичної форми?

Іншим фактором актуальності теми є недостатня вивченість жанрових особливостей сучасної музики. Це особливо помітно «на тлі» великого числа монографій, присвячених жанрам класичної музики, таким як пісня (Т. Булат, В. Васіна-Гроссман Ю. Хохлов,), соната (Н. Горюхіна, М. Друскін, Ю. Кремлев), симфонія (Б. Асаф'єв, М. Гордійчук,), опера (М. Черкашина, Б. Ярустовський) та ін. Важко навести приклади праць такого ж масштабу і наукового рівня, де розглядаються музичні жанри, що розквітли в ХХ столітті. Це можна виправдати тим, що вивченню видів сучасної музично-творчої практики заважає висока міра складності, швидкості та неупорядкованості розвитку музики в сучасному світі. Можливо висунути й інше пояснення: сучасна творча практика не генерує нові жанри; вона лише експлуатує ті жанри, що склалися в руслах художніх традицій минулого. Так чи інакше, перед музичною наукою стоїть важливе питання щодо ролі

традиційних жанрів і жанрово детермінованих художніх образів для сучасної композиторської та виконавської практики.

По-третє, поставлені в дисертації питання мають гостро актуальне значення для китайської музикології та освітньої практики. Фортепіанна музика – одна з наймолодших галузей національної культури. Разом з тим, за столітній період вона пройшла значний шлях розвитку і стала сьогодні однією з найбільш широких галузей музичної культури Китаю. Шлях формування китайської фортепіанної музики простежено в багатьох публікаціях вітчизняних вчених (Бу Лі, Бянь Мен, Ван Аньго, Ван Юйхе, Вей Тінге, Лін Енпей, Ле Кан, Чень Сюй і ін.), а також в низці зарубіжних досліджень (J. Vanowetz, T. Brace, A. Kagan, R. Kraus, F. Kouwenhoven, H. Ryker, I. Шнеєрсон, J. Stock та ін.). Роботи китайських авторів здебільшого присвячені викладу історичних, біографічних і нотографічних фактів. Є також серйозні наукові дослідження властивостей китайської фортепіанної музики: жанрів прелюдії, транскрипції, сюїтного циклу, сонати (Вей Тінге, Дай Байєн, Лі Инха, Ся Юнь, Цзя Шіі); засобів гармонії (Ван Аньго, Ван Вей); прийомів поліфонічної композиції (Лю Фуань, Чжан Юньсюань, Чжу Шіжуй); проблем інтерпретації, техніки виконання (Ван Венлі, Сан Ежоу, Чжао Сяошен, Чен Сі та ін.). Незалежно від предмета дослідження, всі автори впевнено стверджують, що фортепіанна музика Китаю є наслідком взаємодії двох жанрових традицій – національної та класичної європейської, що виражено в з'єднанні відповідних музичних стилів. Таке твердження (в тому чи іншому формулюванні) стало центральним у працях Ван Іна, Дін Шанде, Лян Хайдуна, Куан Фаня, Су Шу, Фан Біна, Чень Чжена, Ян Веня та ін. На жаль, більшість авторів обмежуються лише визнанням факту взаємодії двох жанрових традицій, і не прагнуть проаналізувати соціокультурні підстави, музично-мовну природу, стильові особливості, семантичні властивості такої взаємодії. Зокрема, недостатньо з'ясованими залишаються питання щодо жанрів, природа яких пов'язана зі взаємодією власного авторського і «зовнішнього» музичного матеріалу. Не з'ясована роль «первинних» і «вторинних» жанрів у розвитку фортепіанної музики Китаю. Слабо простежені лінії розвитку жанрів аранжування, обробки, транскрипції, фантазії тощо. Не набув вивчення композиційний метод стилізації, який має надзвичайно велике значення у взаємодії жанрів китайської і європейської музики. У зв'язку з цим доцільно зосередити дослідницьку увагу на процесі історичного розвитку жанрового складу і формування жанрово-стильових особливостей китайської фортепіанної музики. Уявлення про жанровий склад і жанрово-стильові властивості фортепіанної музики дозволять критично оцінювати художній потенціал нових творів китайських композиторів, краще усвідомлювати і вирішувати музично-виконавські завдання.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження здійснене відповідно до плану науково-дослідної роботи Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової на 2017–2021 роки, зокрема до теми № 10 – «Теорія жанру в музикознавстві та її методичні інтенції в сучасному науковому знанні».

Мета дослідження полягає в розробці теоретичного підходу до вивчення жанрової семантики фортепіанної музики і виявленні жанрово-семантичних особливостей фортепіанних творів європейських і китайських композиторів ХХ століття.

Завдання дисертації:

1. Визначити сутність жанрової образності в музиці, з'ясувати її місце в семантиці музичного твору, вивчити форми її актуалізації в творчій практиці, розробити ефективний теоретичний апарат аналізу даного феномена.

2. Дослідити властивості втілення жанрової образності в творах сольної фортепіанної музики європейської традиції в діахронічному та синхронічному аспектах, виявити особливості проявів жанрової семантики у фортепіанних творах композиторів ХХ століття.

3. Вивчити систему жанрів фортепіанної музики Китаю у історичному і теоретичному аспектах, виявити типові риси втілень жанрової образності у фортепіанних творах китайських композиторів, проаналізувати й оцінити художні результати актуалізації даного виду музичної семантики.

Об'єкт дослідження – сольна фортепіанна музика європейських і китайських композиторів.

Предмет дослідження – жанрова образність як феномен музичного мистецтва і властивість фортепіанної композиторської творчості.

Методологія дослідження. Постановка і розробка проблеми спирається на історичний, структурно-функціональний, типологічний, міждисциплінарний підходи до інтерпретації феномена музичного жанру, на термінологічний аналіз суджень про музичні жанри; вивчення образного змісту жанрів фортепіанної музики європейських і китайських композиторів базується на історичному, системному, типологічному, текстологічному і герменевтичному підходах; для узагальнення спостережень над антологією китайських творів для фортепіано використовуються методи схематизації, моделювання і статистичної обробки даних.

Матеріал дослідження: твори європейських та китайських композиторів ХХ ст. для фортепіано соло, зокрема твори П. Хіндеміта, Д. Шостаковича, М. Скорика, В. Бібіка, О. Мессіана, Д. Лігетті, а також 47 китайських композиторів.

Теоретичною базою дослідження слугує:

- теорія музичного жанру, стилю і образної семантики інтонаційної форми (дослідження Н. Александрової, Л. Акопяна, М. Арановського, Б. Асаф'єва, Л. Березовчук, Г. Бесселера, М. Бонфельда, Г. Вельфліна, В. Виноградова, Н. Герасимової-Персидської, К. Дальхауза, К. Зенкіна, Н. Горюхіної, В. Гошовського, І. Іоффе, Л. Кияновської, О. Козаренка, А. Коробової, І. Коханик, О. Кудряшова, В. Медушевського, М. Михайлова, В. Москаленка, А. Мухи, Є. Назайкінського, Г. Орлова, Є. Ручьєвської, О. Самойленко, Дж. Семсона, С. Скребкова, О. Сокола, О. Соколова, О. Сохора, Б. Сюти, Е. Тарасті, С. Тишка, І. Тукової, В. Холопової, В. Цуккермана, С. Шипа, Б. Яворського та ін.);

- праці з історії та теорії фортепіанного мистецтва, теорії музичної інтерпретації (О. Алексєєв, М. Аркадьєв, Б. Асаф'єв, Л. Баренбойм, Н. Арнонкур, Л. Гаккель, Р. Берченко, І. Браудо, І. Єргієв, Н. Кашкадамова, Г. Коган, Н. Корихалова, Е. Ліберман, В. Москаленко, Г. Нейгауз, О. Оганезова, І. Польська, Д. Рабінович, С. Савшинський, І. Сухленко, А. Терещенко, Л. Шаповалова, В. Шульгіна, Б. Яворський та ін.).

- роботи, які висвітлюють історію фортепіанної культури Китаю, практику композиторської творчості в жанрах фортепіанної музики (J. Vanowetz, T. Brace, Бу Лі, Бянь Мен, Ван Аньго, Ван Вей, Ван Ін, Ван Юйхе, Вей Тінге, Дай Байєн, Дін Шанде, Лі Инха, Лін Енпей, Ле Кан, Лю Фуань, Лян Хайдун, А. Kagan, R. Kraus, F. Kouwenhoven, Куан Фань, Н. Ryker, J. Stock, Су Шу, Ся Юнь, Фан Бінь, Цзя шіі, Чень Сюй, Чжан Юньсюань, Чжу Шіжуй, Чен Чжен, І. Шнеєрсон, Ян Вень та ін.)

Новизна дисертації.

Вперше: вираз «жанрова образність» отримав теоретичне трактування та термінологічне визначення; розроблено теоретичні положення жанрово-семантичного аналізу, зокрема щодо типології, системного значення; визначена роль композиторського прийому стилізації як засобу втілення жанрової образності; європейська і китайська фортепіанна музика розглянуті як жанрові системи; визначено нові поняття і запропоновано відповідні терміни дослідження жанрів фортепіанної музики, як-от: «жанрова стилізація», «жанр номінальний», «жанр фактичний», «жанр стилізований», «принцип імплікації» та ін.

Уточнено теоретичні уявлення про утилітарні й автономні, первинні та вторинні жанри музичного мистецтва; положення про генезис і еволюцію жанрової системи європейської та китайської фортепіанної музики, про адаптацію й асиміляцію жанрових стилів, про функції жанрів аранжування, обробки і фантазії в системі фортепіанної музики.

Подальший розвиток отримали: теорія музичної образності, знання про взаємодію музичних культур різних етносів, уявлення про музично-жанрову систему та її компоненти.

Практичне значення роботи полягає в можливості використання матеріалів дисертації в освітньому процесі, зокрема в курсах музичної естетики, аналізу музичних творів, історії європейської та китайської музики, історії фортепіанної культури. Деякі положення можуть знайти застосування в музично-просвітницькій діяльності, у пропаганді сучасного мистецтва.

Апробація результатів:

Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри теорії музики та композиції ОНМА імені А.В. Нежданової. Матеріали дослідження апробовані у виступах автора на наступних конференціях (всього 12): міжнародні науково-практичні конференції «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід» (Одеса, 4-5 грудня 2015); «Художній авангард: пошук нової мистецької парадигми» (Херсон, 8-10 квітня 2015); «Художня освіта на межі тисячоліть: здобутки, проблеми, перспективи» (Ніжин, 24-25 квітня 2015); «Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку

суспільства» (Одеса, 6-7 жовтня, 2016); «Стратегії підвищення якості мистецької освіти в контексті змін сучасного соціокультурного простору» (Одеса, 13-14 жовтня 2017); «Професійна мистецька освіта і художня культура: Виклики ХХІ століття» (Київ, 30-31 вересня 2017); «Сучасні орієнтири мистецької освіти: традиції, досвід, інновації» (Чернівці, 4-5 квітня 2019 року); Всеукраїнські науково-практичні та науково-творчі конференції «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, 4-6 грудня 2014 року); «Мистецтву дозволено все?» (Одеса, 21-23 жовтня 2015); «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», (Одеса, 1-3 грудня 2015); «Дні науки» (Одеса, 27-29 квітня 2015); «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, 9-10 грудня 2016);

Публікації: Основні результати дисертації відображені у 12 публікаціях, з яких 4 – у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених МОН України, 4 – у періодичних наукових іноземних виданнях (Австрія, КНР), 4 – апробаційного характеру.

Структура дисертації: Робота складається з вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (227 позицій, з них 25 – іноземними мовами), додатків. Повний обсяг тексту – 218 сторінок, обсяг основного тексту – 186 сторінок.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У **Вступі** розглядаються фактори, що обумовлюють актуальність основної проблеми дисертації, характеризується ступінь її вивченості, формулюються мета, завдання, методи, теоретична база, новизна і практична цінність дослідження.

Перший розділ – «ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЖАНРОВОЇ ОБРАЗНОСТІ У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ» містить два підрозділи, спільне завдання яких полягає у виявленні теоретичних основ вивчення музичних жанрів, підготовки теоретичного апарату, в першу чергу понять *жанрова образність, жанрова система, жанровий стиль і жанрова стилізація*.

У підрозділі **1.1. «Жанр і жанрова образність як предмет музичної науки»** здійснено аналіз музикознавчої літератури, присвяченій проблемам теорії та історії музичних жанрів, а також естетичним і психологічним інтерпретаціям категорії художнього образу. На основі критичного розгляду, узагальнення та розробки суджень про музичні жанри встановлено наступне:

Поняття жанру (буквально – роду) музики здавна є однією з основних категорій історичного і теоретичного музикознавства. При всій відмінності суджень вчених про музичний жанр, це поняття завжди має типологічний характер. Зазвичай музичний жанр розглядається в аспекті форми і змісту, стосовно до властивостей художньої практики, у логічному сполученні з поняттями музичного твору і музичного стилю. За прийнятим в дисертації визначенням, *музичний жанр – це тип твору або музично-творчого акту, що характеризується генетичною єдністю функціональних, екзистенціальних, морфологічних і образно-змістовних властивостей*. З цього визначення

впливає, що уявлення про жанр музики завжди пов'язане з типовими властивостями її образного змісту. Тому будь-яка ознака музичного жанру, розпізнана слухачем в процесі сприйняття музичного твору, є компонентом цілісного образного враження про цей твір і служить емним художнім знаком (індексом і символом) музичної практики, культурної діяльності людини, життя суспільства.

Жанрова образність (в синонімічному значенні – *жанрова семантика*) визначена як *феномен художнього сприйняття жанрових властивостей твору або творчого акту*. Компонентами цього феномена є образи відчуттів, емоцій, психічних станів, чуттєвих і абстрактних уявлень, що обумовлені типовими функціональними, екзистенціальними та морфологічними властивостями сприйнятої музики. Встановлено, що в процесі створення, виконання або сприйняття фортепіанного твору у суб'єкта діяльності виникає складна реакція осмислення, обумовлена: а) жанровим ім'ям твору, тобто *номінальним жанром*; б) культурними функціями твору, умовами їх реалізації, тобто *фактичним жанром*; в) морфологічними властивостями твору, стилем музичної мови і композиції, тобто *відтвореним* чи *стилізованим* жанром. Ці фактори образного сприйняття твору «крізь призму жанру» можуть перебувати, як у злагоді, так і в суперечності один з одним. Можливість з'єднання в одному творі властивостей-ознак різних жанрів створює умови для проявів поліжанровості в масштабі окремого артефакту музики.

Одним з ключових понять, що пояснює не завжди очевидний, але дуже поширений і дієвий «механізм» втілення у творі жанрової образності, є поняття *жанрової стилізації*. Воно визначається як *композиторський метод, суть якого полягає у відтворенні морфологічних і, відповідно, художньо-образних властивостей-ознак деякого жанру в формі твору, який за номінацією, функціональними властивостями і типом екзистенції відноситься до іншого музичного жанру*. (Приклад: До-мінорний експромт Ф. Шуберта, який номінально відноситься до жанру експромту, фактично – до жанру концертної фортепіанної п'єси, а в плані стилізованого в головній темі музичного жанру – до траурного маршу).

У підрозділі 1.2. «Жанрова галузь фортепіанної музики в системному ракурсі» здійснена спроба представити сферу фортепіанної музики як жанрову систему, тобто як структурно і функціонально впорядковану цілісність, елементи якої (жанри) пов'язані стосунками координації та субординації. Обумовлюється можливість виділення елементів на релятивних рівнях мега-, макро- і мікро-жанрів (приклад: клавірна сюїта барокової доби – це макро-жанр, який належить мега-жанру концертної інструментальної композиції, та, у свою чергу, репрезентований мікро-жанрами танцювальних п'єс: алемандою, курантою, сарабандою тощо).

Системний підхід до жанрового складу музичної культури дозволяє розглядати жанрову образність як природно утворену структуровану єдність. У найзагальнішому плані вчені (починаючи від Аристотеля) виділяють наступні категорії жанрової образності мистецтва: епічність, ліричність,

драматичність (ця тріада часто приймається як вихідна модель для виведення інших естетичних модальностей), а також комічність, трагічність та різні гібридні типи художньої семантики. В іншому типологічному аспекті образність музичного мистецтва постає у вигляді комплексу «корінних жанрових стилів» – «танцювальності», «декламаційності» і «розспівності» (за С. Скребковим), а також жанрогенеруючих принципів інтонування – «моторності», «звуконаслідування», «сонорності». Ще один аспект оцінки дозволяє виділити в системі фортепіанної музики два жанрових класи, що характеризуються відповідними типами образності, а саме: а) *утилітарну музику*, яка має конкретні життєві призначення, і підсилює ефективність свого впливу приєднанням певних культурних дій та засобів виразності інших видів мистецтва; б) *автономну музику*, твори якої призначені саме для аудіального сприйняття і не потребують взаємодії з виразними засобами інших видів мистецтва. Вчені часто розглядають також типи жанрової образності, обумовлені генетичною приналежністю творів до різних джерел звучання, в зв'язку з чим досліджують семантику вокальної, хорової, оркестрової, фортепіанної, скрипкової, баянної та іншої музики.

Розробка теоретичного апарату вивчення жанрової образності зажадала розгляду поширеного на практиці роду творів, заснованих на творчому принципі імплікації запозиченого музичного матеріалу. Цей принцип представлений спектром жанрів, заснованих на композиційних прийомах (або техніках) *аранжування, обробки і фантазії* (назви цих технік часто застосовуються й як жанрові імена). Дані техніки творчості відрізняються ступенем і якістю використання в формі твору сприйнятого «ззовні» музичного матеріалу. Інші техніки і жанри, що мають відношення до принципу імплікації матеріалу (колаж, парафраз, транскрипція, варіації тощо), кваліфікуються як різновиди основних категорій виявленого спектра.

В цілому, здійснене в першому розділі роботи теоретичне дослідження дозволило вирішити першу з поставлених дисертаційних завдань, що полягає у визначенні сутності жанрової образності в музиці і розробці теоретичного апарату аналізу даного феномена.

Розділ другий – «ЖАНРОВА ОБРАЗНІСТЬ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ» – ставить за мету виявлення типів і творчих методів актуалізації жанрової образності в творах сольної фортепіанної музики європейської традиції, встановлення особливостей здійснення цього виду образного змісту в фортепіанній творчості композиторів ХХ століття.

Підрозділ 2.1. «Формування сфери жанрової образності в європейській фортепіанній музиці» містить стислий нарис історії розвитку жанрової системи європейської фортепіанної музики в аспекті жанрової образності. Філогенез жанрової системи європейської клавірної музики, починаючи від перших опусів і завершуючи композиційною практикою ХХ століття, виявив наступне:

На першому етапі розвитку (XVIII – перша чверть XIX ст.) значний вплив на цей процес справили жанри органної, клавесинної та лютневої музики. Разом з тим, відчутним був і вплив прикладних жанрів церковного

обряду, світського побуту та селянського фольклору. Це обумовило вже на самому початку історичного шляху фортепіанної музики надзвичайно широкий спектр жанрово-стильових впливів і проявів жанрової образності. Як на першому етапі, так і на всьому протязі історичного шляху, важливе місце в фортепіанній музиці займали жанри, засновані на творчому принципі імплікації матеріалу. Найбільш ранні зразки втілення цього принципу – це результати аранжування, тобто перекладання для фортепіано готових творів інструментальної та вокальної музики.

На другому філогенетичному етапі (епоха романтизму: друга чверть XIX – початок XX ст.) домінуюче положення зайняли жанри, для яких була типова лірична і драматична образність, які спиралися на жанрові архетипи «співучості» і «танцювальності». Романтична доба ознаменована розквітом найбільш репрезентативних жанрів фортепіанної музики: сонати, пісенно-танцювальної та програмної сюїти, прелюдії, етюд, балади. Найважливішим і дуже динамічним у своєму розвитку фортепіанним жанром і, відповідно, композиційною технікою була обробка мелодійного матеріалу, запозиченого зі сфери прикладної музики, або з творів автономної музики. У зв'язку з цим, одним з найпоширеніших в сольній фортепіанній музиці наприкінці XVIII – на початку XIX століть став жанр варіацій. Яскраві зразки, що репрезентують характерну для цього жанру образність і композиторську техніку, належать Л. Бетховену, Р. Шуману, Ф. Лісту, М. Глінці, Й. Брамсу, С. Рахманінову. Жанр варіацій став важливим «полігоном» для формування нових національних шкіл фортепіанної музики, зокрема української школи. Інший жанр, який отримав новий імпульс розвитку в романтичну епоху – фантазія. Він також заснований на техніці імплікації музичного матеріалу, але, на відміну від обробки, надає композитору набагато більшої свободи його використання. Поширеними варіантами фантазії стали жанри віртуозної транскрипції (Ф. Ліст, К. Сен-Санс, Ф. Бузони, Л. Годовський) і парафрази (Ф. Ліст), які зберегли генетичний зв'язок з бароковими фантазіями-токатами. Техніка і жанр аранжування не втрачають своєї важливої ролі до середини XX століття; їх життєздатність забезпечується потребою в репродукції творів симфонічної і оперної музики (тип *Klavierauszug*-а).

Третя доба (XX – XXI ст.) характеризується змінами у контенті жанрової системи європейської фортепіанної музики, а також у якості проявів жанрової образності в сольних творах для фортепіано. Перша риса нової доби – гальмування процесу розвитку і переосмислення традиційних жанрів, сприйнятих новими поколіннями композиторів від минулих епох. Найбільш репрезентативні для фортепіанної музики жанри – прелюдія, fuga, соната, сюїта, етюд – зберігають свої важливі позиції в творчій практиці. При цьому, вони беруть на себе функцію «стабілізаторів» в умовах кардинальних змін в організації засобів музичного інтонування, народження нових музичних мов і стилів. Однак, це «заморожує» їх іманентний розвиток. Друга риса – девальвація в очах нових композиторів-новаторів жанрів прикладної музики, їх естетичної цінності та художньої образності. Для деяких авторів прикладні побутові жанри стають художніми знаками з негативною

конотацією (П. Хіндеміт, Д. Шостакович, А. Шнітке). З даною тенденцією корелює поява великої кількості творів, позбавлених жанрової конкретності, які не підлягають чіткій жанровій ідентифікації. Такими є, наприклад, опуси, що носять назву «Музика», «Музика для фортепіано», «Концертна п'еса» тощо. Разом з тим, при уважному вивченні фортепіанної музики минулого століття з'ясовується, що жанрова образність (в різних іпостасях і значеннях) зберігає свою вагомість і значущість у творчій практиці. У малому ступені це положення справедливе для творчості композиторів нововіденської школи та їх послідовників (серіалістів), adeptів електронної, конкретної, стохастичної, сонористичної, алеаторної музики. Однак представникам неокласицизму і неоромантизму (І. Стравінський, С. Прокоф'єв, П. Хіндеміт, Ф. Пуленк), неофольклоризму (Б. Барток, К. Орф, Г. Свиридов), постмодернізму (Л. Беріо, В. Сильвестров, А. Шнітке) притаманні твори, що виявляють щільні зв'язки з багатьма жанрами світової культури.

Підрозділ 2.2. «Жанрова образність у поліфонічних фортепіанних творах композиторів ХХ століття» містить низку аналітичних нарисів, завданням яких є виявлення різноманіття і демонстрація виразної сили втілень жанрової образності у поліфонічних і етюдних творах композиторів минулого століття. Дані музичні жанри були обрані для аналізу з тої причини, що у творах, які до них належать, прояви жанрово обумовленої художньої семантики менш вірогідні у порівнянні з іншими родами і видами автономної музики. Для встановлення аналітичної «системи координат» розглядаються зразки клавірної творчості Й. С. Баха – майстра, який уособлює традицію втілення жанрової образності у поліфонічній музиці. Подальша дослідницька увага приділяється жанровій образності поліфонічних фортепіанних творів П. Хіндеміта, Д. Шостаковича, М. Скорика, В. Бібіка. На завершення підрозділу аналізуються твори в жанрі фортепіанного етюд, які належать метрам фортепіанної музики другої половини ХХ століття – О. Мессіану і Д. Лігеті.

Узагальнення результатів виконаної аналітичної роботи і спостережень дослідників дозволило прийти до наступних висновків. У розглянутих фортепіанних фугах, створених у ХХ столітті на основі кардинально оновлених музично-виразних засобів, проявляє себе весь комплекс типових образів, властивих жанровому стилю імітаційно-поліфонічних композицій (фуг, фугет, канонів). У творах П. Хіндеміта, Д. Шостаковича, М. Скорика, В. Бібіка в повній мірі актуалізована типова образність прийомів імітаційної поліфонії, тематичної розробки, різнотемного контрапункту, послідовного композиційного контрасту, принципу ритмічної, звуковисотної та регістрової комплементарності, динаміки ущільнень і розряджень фактури, варіантного перетворення теми, чітко розрахованої драматургії тощо. Те ж саме можна сказати про жанрову семантику фортепіанних етюдів ХХ століття. У вивчених творах О. Мессіана і Д. Лігеті типові риси «етюдності» виражені не менш рельєфно, ніж у творах Ф. Шопена, Ф. Ліста та С. Рахманінова. Художні ефекти, реалізація яких вимагає виняткової виконавської віртуозності, обумовлюються високими швидкостями руху, «жорсткою»

моторикою, мінливою динамікою, точно вивіреною артикуляцією, різкими змінами реєстрових фарб, багатозвучною фактурою. Ці властивості забезпечують втілення жанрової образності класико-романтичної етюду у повному обсязі.

Як продемонстрував аналіз обраних творів, ніхто з композиторів ХХ століття не відмовився категорично від звернення до творчого методу жанрової стилізації, а отже і від актуалізації жанрової семантики.

Розділ третій – «ЖАНРОВА ОБРАЗНІСТЬ В КИТАЙСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ» – присвячений виявленню особливостей історичного розвитку жанрової системи фортеп'яної музики в Китаї і визначенню ролі жанрової образності у фортеп'яних творах сучасних китайських композиторів.

Основний зміст **підрозділу 3.1. «Особливості розвитку жанрової системи китайської фортеп'яної музики»** полягає в характеристиці історичного процесу зародження і еволюції китайської фортеп'яної музики. Даний процес розглядається з боку жанрової системи і жанрової образності. Розвиток китайської фортеп'яної музики трактується як незворотний і безперервний процес якісної зміни, закономірно пов'язаний зі змінами в культурі Китаю. Він розглядається також як зміна формального та змістовного характеру фортеп'яної музики, її жанрового складу, художньої образності та стилістики, а також системи виразних засобів (музичної мови).

Китайські і зарубіжні дослідники зазвичай виділяють чотири етапи в історії розвитку фортеп'яної музики Китаю. А саме: 1) етап, що передує формуванню Китайської народної республіки (династія Цін до 1949 р.); 2) етап «Нового Китаю» (1949-1966); 3) етап «культурної революції» (1966-1976); 4) післяреволюційний етап (від 1976 до сучасності). Підставою для їх виділення служать фундаментальні зміни в суспільно-політичному, економічному та культурному житті китайського суспільства, та відповідні зміни у музичному мистецтві, що трапилися протягом усього минулого століття. Історичний аналіз дозволяє внести певні уточнення і доповнення до даної періодизації.

По-перше, початок розвитку фортеп'яної музики Китаю можна встановити лише приблизно, оскільки: а) в її генезисі взяли участь кілька молодих і професійно незрілих композиторів (Сяо Юмей, Чжао Юаньжень, Хуан Цзи); б) датування перших фортеп'яних опусів є неточним (приблизно 1913-1920 рр.); в) початок шляху розвитку жанрової галузі не ознаменований появою якогось яскравого, глибокого, художньо досконалого твору, всі п'єси 20-их років мають скромні художні чесноти і аматорський характер. По-друге, період культурної революції (1966-1976 роки) важко охарактеризувати як «етап розвитку». Це були, по суті, часи деградації фортеп'яної культури Китаю. По-третє, останній етап у загальноприйнятій періодизації охоплює майже півсторіччя. Малоімовірно, що в сучасному світі, який змінюється дуже швидко, музично-творча практика у Китаї розвивається екстенсивно, без якісних «зрушень» і «стрибків». Насторожує також розпливчастість суто музичної характеристики четвертого етапу історії китайської фортеп'яної

музики в музикознавчих роботах. Вважається, що в цей період китайські композитори «відійшли від простого наслідування західної музичної мови і створення аранжувань народної музики», «знайшли свій спосіб створення оригінальних композицій з використанням західних композиторських технік в поєднанні з китайськими народними мелодіями і ритмами» (Ле Кан).

Потреба в уточненні теоретичного підходу до подібних висновків зумовила звернення до концепції генезису і розвитку стилю національної музичної культури, яка була розроблена в працях Н. Горюхіної та С. Тишка. Опора на дану концепцію дозволила встановити, що галузь китайської фортепіанної музики пройшла у своєму розвитку шлях від адаптації до асиміляції жанрів європейської музики. Цей процес супроводжувався явищем експансії європейських жанрових стилів у сферу китайської національної музично-творчої практики. При цьому жанр сприймався композиторами Китаю в його функціональних і екзистенціальних властивостях майже без змін, але з морфологічними і семантичними особливостями, які відповідали національному почуттю стилю і нормам музичної мови традиційної культури. Врешті, китайські композитори зуміли здійснити асиміляцію основних жанрових стилів і, отже, і основних типів жанрової образності європейської фортепіанної музики. У цьому вони спиралися і на композиційний принцип імплікації зовнішнього матеріалу, і на творчий метод стилізації.

Перевірка встановлених історико-теоретичних положень здійснювалася в ході аналізу 111 музичних творів, які увійшли до 7-томної антології «Сторіччя сольної фортепіанної музики китайських композиторів», виданої в Пекіні у 2015 році. Контент антології послужив робочою моделлю для вивчення всього тезауруса фортепіанних артефактів, створених професійними композиторами Китаю.

Хід і результати цього етапу дисертаційного дослідження представлено в підрозділі **3.2. «Жанровий контент і жанрова образність антології «Сторіччя сольної фортепіанної музики китайських композиторів»**. Для виявлення жанрових особливостей творів, що увійшли до антології, було використано метод моделювання. В основу моделі жанрового контенту збірки покладено кілька параметрів аналізу і оцінки творів, а саме: 1) кількість і якість використаних жанрових імен; 2) кількість і якість фактичних і стилізованих жанрів європейської фортепіанної музики, що так чи інакше актуалізовані у творах антології; 3) кількість і якість жанрів китайської традиційної музики, реалізованих у творах збірки методом стилізації, або у вигляді аранжування, обробки чи фантазії; 4) відношення музичної семантики фортепіанних творів до того чи іншого жанру традиційного китайського мистецтва.

Здійснений аналіз дозволив прийти до наступних положень. У національній культурі безперервно здійснювався ендегенний процес жанрово-стильового метаморфоза, для якого вирішальне значення мали зв'язки між китайськими і зарубіжними музикантами; вихід китайських піаністів на світову конкурсну та концертну сцену; академічна і творча

діяльність представників національної діаспори; знайомство композиторів з новими музичними мовами і творчими техніками. Одна з основних тенденцій розвитку китайської фортепіанної музики – розширення і ускладнення (за рахунок утворення різновидів) жанрової системи. На початку шляху китайські композитори освоїли низку «малих» фортепіанних жанрів європейської професійної музики. Це були прелюдії, варіації (найчастіше – на тему фольклорного походження), програмні п'єси, сюїти мініатюр. Згодом значно розширилася і досягла великого розмаїття сфера жанрів, які передбачають використання прийнятого «ззовні» матеріалу. Протягом другого та третього етапів розвитку в творчості китайських композиторів панують жанри обробки, варіацій і транскрипції. Така жанрова домінанта була стимульована культурною політикою держави. Вона штучно стримувала процес розширення жанрового простору європейської музики на національних теренах. Разом з тим, вона мала і позитивні наслідки. Композитори були змушені глибоко вивчити різноманітний фольклор народів Китаю; підвищити майстерність використання матеріалу пісенно-танцювальних жанрів; освоїти техніку жанрової стилізації.

Сучасний етап розвитку фортепіанної музики відрізняється великою різноманітністю жанрів, стилів і технік композиторського письма. Належне місце в системі жанрів зайняли соната, малий поліфонічний цикл (прелюдія і фуга), віртуозні п'єси (етюд, токата, скерцо). Всупереч поширеному в китайському музикознавстві переконанню, сучасні національні композитори не відмовилися від методу імплікації. Свідчення цьому – художньо привабливі обробки народних тим, створених в ХХІ столітті (наприклад, «Квітка жасмину» Ман Цяньхона). Сучасні китайські композитори все частіше звертаються до жанру вільної фантазії, експромту. У зв'язку з цим значно зросла, у порівнянні з попередніми етапами, роль жанрової стилізації. Ця техніка використовується в широкому спектрі: від тотального відтворення властивостей жанрового стилю («Танець пристрасті» Гао Піна в стилі «танго нуево») до тонко варійованих жанрових альянсів («Інша пісня» Шен Цзоуляна та «Намуцуо» Е Сяогана, в яких делікатно відтворюються – відповідно – жанрові стилі європейської пасакалії та тибетської ритуальної музики).

Сучасна фортепіанна творчість китайських композиторів репрезентує, за термінологією С. Тишка, «стадію експансії» європейської традиції в простір традиційної культури Китаю. Разом з тим, шлях синтезу виражальних засобів китайської і європейської музики, ескізно намічений ще на ранньому етапі розвитку жанрової галузі фортепіанної музики такими авторами, як Хе Лутин, Хуан Ци, Дін Шанде, в останні десятиліття стає все більш плідним. До зразків художньо-продуктивного синтезу елементів жанрових стилів можна віднести масштабну фортепіанну композицію Чень Цігана (Qigang Chen) «Моменти пекінської опери».

Освоюючи систему європейських фортепіанних жанрів, китайські композитори віддавали перевагу тим з них, які найкращим чином відповідали художньо-образним уявленням, естетиці, строю мислення китайців. Це призвело до відчутного домінування в китайській фортепіанній музиці на

всіх етапах її розвитку таких типів жанрової образності: а) бадьорої, оптимістичної маршової пісні; б) енергійного колективного танцю; в) споглядальної пейзажності, часто з елегійним відтінком (програмна п'єса, буколіка); г) задушевної ліричної пісні (любовна пісня, колискова); д) бравурної жестикуляції, демонстрації сили і спритності (етюд, токато), е) демонстрації майстерності композитора (інвенції, фуґи, варіації). Вельми рідкісними є випадки вираження драматичної конфліктності, трагічних образів, крайніх станів психіки (лють, екстаз, апатія і ін.). Навіть у сонатних композиціях тематичний контраст рідко досягає рівня гострого психологічного конфлікту.

В процесі розвитку сольної фортепіанної музики в Китаї в даній області намітилися специфічні для національної культури жанри, зумовлені впливом традиційного образотворчого, поетичного і театрального мистецтва. До таких відносяться: різновиди програмної сюїти («альбом картин», «серія», «картина-сувій»); пейзажні п'єси, аналогічні мальовничим жанрам «шаньшуй» і «хуа-няо».

ВИСНОВКИ

На підставі вивчення робіт, присвячених проблемам теорії та історії музичних жанрів, стилів і образного змісту музики, встановлено наступне:

Поняття жанру здавна є однією з основних категорій історичного і теоретичного музикознавства. У будь-якій зі своїх численних інтерпретацій жанр виступає як типологічне поняття. Музичний жанр є типом твору або музично-творчого акту, що характеризується єдністю функціональних, екзистенціальних, морфологічних і образно-змістовних властивостей.

Жанрова образність (жанрова семантика) визначена як складний комплекс образних вражень, уявлень і оцінок, зумовлених типовими функціональними, морфологічними і екзистенціальними властивостями сприйняття музики. Жанрова образність відображає реальні родові стосунки артефактів і актів музикування, що дозволяє композиторам використовувати в своїх творах формальні ознаки музичного жанру як загальнозрозумілого художнього знака.

Віднесення конкретного музичного твору до певного жанру (жанрова ідентифікація) має здійснюватися на основі комплексної оцінки властивостей-ознак номінального, фактичного і стилізованого жанрів. Можливість з'єднання в одному творі властивостей-ознак різних жанрів створює умови для феномена поліжанровості. Запропоноване в роботі поняття жанрової стилізації визначається як відтворення морфологічних властивостей-ознак певного жанру в формі твору, який за ознаками номінації, функції та екзистенції відноситься до іншого музичного жанру.

Фортепіанна музика може обґрунтовано розглядатися як система, утворена жанрами різних рівнів (мега-, макро- і мікрожанрами) і репрезентована жанровими класами утилітарної та автономної музики. Особливе місце в системі займає клас жанрів, заснованих на творчому принципі імплікації музичного матеріалу. Даний принцип представлений

спектром жанрових категорій, що відрізняються ступенем і якістю використання в творах сприйнятого ззовні музичного матеріалу. В зазначений спектр входять жанри (а також і композиційні техніки) аранжування, обробки і фантазії.

2. Вивчення музикознавчих праць з історії європейської фортепіанної музики та здійснення аналітичного дослідження творів європейської фортепіанної музики в аспекті проявів жанрової семантики дозволило дійти таких висновків:

Історичний шлях розвитку європейської фортепіанної музики, умовно розподілений на три доби (кожна з них триває приблизно одне сторіччя), характеризується змінами у контенті жанрової системи і, відповідно, у якості проявів жанрової образності в сольних творах для фортепіано. Зокрема, виявлена динаміка змін у комплексі жанрів, заснованих на принципі імплікації матеріалу (аранжування, обробка, фантазія).

Встановлено, що третя доба у розвитку європейської фортепіанної музики характеризується, по перше, гальмуванням процесу розвитку і переосмисленням традиційних жанрів. Найбільш репрезентативні з них – прелюдія, fuga, соната, сюїта, етюд – зберігають свої важливі позиції в творчій практиці та отримують функцію «стабілізаторів» в умовах кардинальних змін в організації засобів музичного інтонування, народження нових музичних мов і стилів. По друге, спостерігається девальвація в очах нових композиторів-новаторів жанрів прикладної музики, а отже й їх художньої образності. З цим корелює поява великої кількості творів, позбавлених жанрової конкретності, які не підлягають чіткій жанровій ідентифікації.

Дослідницька увага, приділена фортепіанним творам композиторів ХХ століття у жанрах поліфонічного циклу і етюду, виявила, що незважаючи на значні відмінності стилів, музично-мовних систем і поетики, усі автори використовують можливості актуалізації жанрової образності. Домінуючим, при цьому, залишається метод жанрової стилізації, який спрямовується на ефекти альянсу, натяку на образи жанрів переважно автономної музики.

3. На основі вивчення музикознавчих праць китайських та зарубіжних вчених і жанрово-семантичного аналізу фортепіанних творів, включених до антології «Сторіччя сольної фортепіанної музики китайських композиторів» було встановлено наступне:

Для фортепіанної музики Китаю, як і для всієї галузі художньої творчості китайців, жанрова образність становить необхідну і найважливішу властивість національного художнього мислення

В результаті вивчення історичних свідочств і аналізу музичних артефактів було встановлено, що прийняте в китайському музикознавстві уявлення про розвиток національної фортепіанної музики як про безупинний поступ, недостатньо точно відображає реальність. Даний шлях був ознаменований кількома кризами, пов'язаними зі змінами соціального ставлення до фортепіанної музики (кризи 1949 і 1967 років), змінами її жанрового складу та стильової орієнтації (криза першого десятиліття ХХІ ст.,

пов'язана з освоєнням китайськими композиторами технік авангардистської музики).

Становлення сфери фортепіанної музики в Китаї пов'язане з освоєнням системи жанрів європейської класичної традиції. Спочатку були освоєні жанри прелюдії, інвенції, експромту, програмної мініатюри, сюїти, варіаційного циклу. Пізніше китайські композитори оволоділи монументальними жанрами сонати, фантазії, поліфонічного циклу. Процес творчого сприйняття системи фортепіанних жанрів європейської музики зажадав адаптації: а) китайського мелодійного матеріалу до звукового строю фортепіано; б) європейської музичної мови до музично-інтонаційних умов китайського мелодійного матеріалу; в) європейського композиторського мислення та техніки письма до традиційного художнього мислення китайців.

Освоюючи систему європейських фортепіанних жанрів, національні композитори віддали перевагу тим, що найкращим чином відповідають художньо-образним схильностям, строю мислення, естетиці китайців. В галузі сольної фортепіанної музики домінують такі типи жанрової образності: задушевна лірика; оптимістична героїка; споглядальність (часто в елегійному характері); образи сили і спритності; демонстрація композиторської майстерності. Рідкісні випадки проявлення модусів трагізму, драматичної конфліктності, психологічної рефлексії лише підкреслюють стійкість типів жанрової образності фортепіанних творів китайських композиторів.

У національній системі фортепіанної музики позначилися специфічні жанри, інспіровані традиційним професійним мистецтвом Китаю, зокрема: символічною системою *у-сін*, музичними жанрами *цзяннань сиджу*, поетикою театру *куньцюй*, мальовничими жанрами *шаньшуй*, *хуа-няо*.

Представлені висновки не є остаточними. Перспективи подальшого дослідження полягають: в побудові більш точної і повної історичної картини розвитку жанрової системи фортепіанної музики в Європі та Китаї; у подальшому дослідженні проявів жанрової образності в жанрі фортепіанного концерту і ансамблевої музики; у формулюванні вимог до методики освоєння художньо-виразного прийому жанрової стилізації в професійній підготовці піаністів; у розробці комплексу методів і форм навчання, спрямованих на формування усвідомленого сприйняття і втілення жанрової образності в творах сучасної європейської і китайської музики.

Основні положення дослідження викладені в публікаціях

у спеціалізованих фахових виданнях України:

1. Чжоу Дапин. Жанровые истоки музыкальной образности фортепианных полифонических циклов XX века. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 26. С. 172–185.

2. Чжоу Дапин. Жанровая образность в фортепианной музыке XX века. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*. Київ, 2018. Вип 56. С. 254–270.

3. Чжоу Дапин. Теоретические предпосылки исследования жанровых особенностей фортепианных произведений китайских композиторов. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського*. Х.: С.А.М., 2019. Вип. 47. С. 180–206.

4. Чжоу Дапин. Особенности развития жанровой системы китайской фортепианной музыки. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2019, Вип. 28. Кн.1. С.385–371.

у іноземних наукових періодичних виданнях:

5. Чжоу Дапин. Применение и практика метода современной музыки в преподавании фортепиано в колледже. *Народна культура*. Шицзячжуан, 2013. № 24 (вип. 330). С. 256-257. ISSN1007_5828 (китайською мовою).

6. Чжоу Дапин. Сохранение культурной традиции южно-сычуаньских лирических песен. *Народна культура*. Шицзячжуан, 2014. № 4 (вип.. 334). С. 49-50. ISSN 1007_5828 (китайською мовою).

7. Чжоу Дапин. Значение домашнего задания и методика работы над его выполнением в практике преподавания фортепиано в музыкальном колледже. *Музыка Северного Китая*. Харбін, 2017. Вип. 316. С. 166-167. ISSN1002_767X (китайською мовою).

8. Чжоу Дапин. Особенности жанровой системы сольной фортепианной музыки Китая. *The European Journal of Arts*. Vienna (Austria), 2019. Issue 2/2019. С. 59–62. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-19-2-59-62>.

публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

9. Чжоу Дапин. Фортепианная музыка XX века с точки зрения китайской музыкальной педагогики. *Художній авангард: пошуки нової мистецької парадигми*. Матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції (8-10 квітня 2015 р.), ХНТУ / за ред.. Білик А. А. – Херсон: 2015. – С. 63-65. ISBN 978-617-7243-88-4.

10. Чжоу Дапин. Жанрово-стилевой подход к осмыслению и учебному освоению фортепианной музыки китайских композиторов. *Сучасні орієнтири мистецької освіти: традиції, досвід, інновації*: матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої пам'яті професора Андрія Кушніренка. Чернівці: Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 2019. С. 172–175.

11. Чжоу Дапин. Проблема понимания современной музыки: музыкально-педагогический аспект. *Художня освіта на межі тисячоліть: здобутки, проблеми, перспективи*: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (Ніжин, 24–25 квітня 2015 р.) / відп. ред. В. В. Ревенчук. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2015. С. 46-48

12. Чжоу Дапин. К уточнению понятия «современная фортепианная музыка». *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства*: матеріали і тези III Міжнародної конференції молодих учених та студентів, Одеса, 13-14 жовт. 2017 р. Одеса: ПНПУ імені К.Д. Ушинського, 2017. Т. 2. С. 55–57.

АНОТАЦІЇ:

Чжоу Дапін. Жанрова образність у фортепіанній музиці ХХ століття (на матеріалі творів європейських та китайських композиторів). – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Міністерство культури України, Одеса, 2019.

В роботі визначається сутність і поняття жанрової образності в музиці, з'ясовується її місце в семантиці музичного твору, розробляється теоретичний апарат текстологічного аналізу даного феномена. Жанрова образність розглядається в контексті понять художнього образу, жанрового стилю, жанрової системи, творчого методу жанрової стилізації, композиторського принципу імплікації матеріалу. На основі історичного підходу виявляються засоби актуалізації жанрової образності в творах сольної фортепіанної музики європейської традиції, особливості втілення жанрово обумовлених образів в творах композиторів ХХ століття. Досліджуються історичний і теоретичний аспекти проблеми втілення жанрового образності в фортепіанних творах китайських композиторів, виявляються особливості реалізації даного виду музичної семантики в творах останніх десятиліть в контексті процесу адаптації та асиміляції європейських жанрів і на основі синтезу жанрових стилів європейської фортепіанної музики і традиційної музики Китаю.

Ключові слова: фортепіанна музика, жанрова образність, жанрова стилізація, жанрова система, китайська фортепіанна музика.

Чжоу Дапин. Жанровая образность в фортепианной музыке ХХ столетия (на материале произведений европейских и китайских композиторов).

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесская национальная музыкальная академия имени А.В. Неждановой, Министерство культуры Украины, Одесса, 2019.

В работе определяется сущность и понятие жанровой образности в музыке, выясняется ее место в семантике музыкального произведения, разрабатывается теоретический аппарат текстологического анализа данного феномена. Жанровая образность рассматривается в контексте понятий художественного образа, жанрового стиля, жанровой системы, творческого метода жанровой стилизации, композиторского принципа импликации материала. На основе исторического подхода выявляются средства актуализации жанровой образности в произведениях сольной фортепианной музыки европейской традиции, особенности воплощения жанрово обусловленных образов в сочинениях композиторов ХХ века. Исследуются исторический и теоретический аспекты проблемы воплощения жанровой образности в фортепианных произведениях китайских композиторов,

выявляются особенности реализации данного вида музыкальной семантики в сочинениях последних десятилетий в контексте процесса адаптации и ассимиляции европейских жанров и на основе синтеза жанровых стилей европейской фортепианной музыки и традиционной музыки Китая.

Ключевые слова: фортепианная музыка, жанровая образность, жанровая стилизация, жанровая система, китайская фортепианная музыка.

Zhou Daping. Genre imagery in piano music of the twentieth century (based on works by European and Chinese composers). – The Manuscript.

The thesis for the degree of PhD of arts by specialty 17.00.03. – Music Art. The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, the Ministry of Culture of Ukraine, Odessa, 2019.

Basing on the philosophical, psychological and musicological ideas about the imaginative content, genre and style of music, the author deduces the definition of the *genre imagery* concept. *Genre imagery* is defined as sensual representations, emotions, mental modalities, abstract ideas, in one word – meanings, that arise in the consciousness of the listener and musician due to the influence of musical genre expressive means. The author reveals the stylistic basis of this type of artistic sense of music, notes the peculiarities of the 20th century composers' attitude to the genre-based musical creativity, emphasizes the importance of stylization in the poetics of modern music and analyzes the manifestations of genre imagery in the works of D. Shostakovich, P. Hindemith, M. Skorik, V. Bibik, O. Messian and D. Ligeti. The important scientific task of the study is to clarify the features of the genre system of Chinese piano music development, to identify its typical genre imagery, clarify the role of the principles of genre appliqué and stylization in the historical development of this system. Based on the methods of historical periodization, genre modeling and comparative stylistic analysis, author formulates conclusions about the endogenous historical development of the genre system of Chinese piano music; its dominant genres; the special role of the creative principles of genre application (at first stages) and genre stylization (at the present stage); the predominant types of genre imagery; the transition from the stage of expansion of genre styles to synthesis in the works of contemporary composers. The obtained results make it possible to plan the development of methods for modern works mastering in the process of pianists training.

Keywords: genre system, Chinese piano music, stages of development, creative principles, stylization.

Підписано до друку 15.10.2019 р.
Обсяг 0.9 авт.арк. Формат 60x90/16
Тираж 120 прим. Папір друкарський. Різографія.
Надруковано з готового оригінал-макету.
Інформаційно-видавничий центр ПДПУ ім.К.Д.Ушинського
65091, м.Одеса, вул.Старопортофранківська, 26
тел. (048) 732-18-84