

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

СУНЬ ПЕЙЯНЬ

УДК786.2[782/.784]+781.6[786/789]

**ЖАНРОВИЙ СТИЛЬ ЯК КАТЕГОРІЯ
МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ
(НА МАТЕРІАЛІ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ)**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
(доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

————— *Сунь Пейянь*

Науковий керівник – АЛЕКСАНДРОВА Наталія Глібівна –
кандидат мистецтвознавства, професор

ЗМІСТ

ВСТУП.....	13
РОЗДІЛ 1. СИСТЕМНИЙ МУЗИКОЗНАВЧИЙ ПІДХІД ДО ЯВИЩА ЖАНРОВОГО СТИЛЮ.....	19
1.1. Провідні тенденції музикознавчих уявлень про стиль.....	19
1.2. Жанрові критерії музично-виконавського стильового мислення.....	37
Висновки до Розділу 1.....	47
РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ПРЕЗУМПЦІЯ ТИПОЛОГІЇ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ.....	48
2.1. Культурно-історичні передумови становлення сонатної форми як автономного жанрово-стильового явища.....	48
2.2. Жанрові властивості мініатюри як передумова виокремлення принципів циклічності в логіці музичної композиції.....	70
2.3. Хронотопічні аспекти поємності у фортепіанній музиці.....	101
Висновки до Розділу 2.....	136
РОЗДІЛ 3. ЖАНРОВИЙ СТИЛЬ ЯК ПРЕДМЕТ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ.....	137
3.1. Логічні принципи жанрової форми як музично-виконавський феномен.....	137
3.2. Жанровий стиль як музично-хронотопічний феномен крізь призму діалогу культур.....	148
Висновки до Розділу 3.....	164
ВИСНОВКИ.....	166
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	176
ДОДАТОК А.....	194

АНОТАЦІЇ

Сунь Пейянь. Жанровий стиль як категорія музичного мислення (на матеріалі фортепіанної творчості). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за фахом 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, міністерство культури України, Одеса, 2019.

У дисертації розвивається системний підхід до жанрового стилю як виконавського феномена у фортепіанній музиці класико-романтичної доби. У зв'язку з цим розкриваються теоретичні проєкції категорії жанрового стилю в музикознавчій науці; запроваджуються критерії жанрового вивчення фортепіанної творчості в їх проєкції до поняття музично-виконавського стильового мислення; пропонується диференційований хронотопічний підхід до жанрово-стильової типології фортепіанної творчості; визначаються хронотопічні особливості жанрово-стильових форм сонати, мініатюри, поємності у фортепіанній музиці; виявляється іманентна виконавська логіка музичної композиції у відповідності до її жанрової презумпції; розкриваються жанрові хронотопічні ідеї фортепіанно-виконавської творчості, образна та стилістична енциклопедичність фортепіанно-виконавської інтерпретації.

Методологічна основа дослідження визначається системним музикознавчим підходом, що передбачає суміщення історичного та теоретичного аспектів вивчення музичних явищ, розгляду категорій жанру та стилю, естетико-психологічне розширення, інтерпретативно-текстологічне та прагмалінгвістичне поглиблення.

Розділ 1 присвячений постановці проблеми жанрового стилю у двох її провідних ракурсах: літературознавчої теорії з заглибленням до

комунікативної лінгвістики та музикознавчого узагальнююче-системного вивчення, з підсиленням виконавської творчо-прагматичної складової.

У Розділі 2 створюються проєкції теорії жанрового стилю як музично-виконавського феномена до галузі фортепіанної музики, пропонуються три основні жанрово-стильові й стилістичні моделі фортепіанного виконавства. Завдяки цьому пропонується і оновлений підхід до жанрових форм сонати, мініатюри та поеми з боку фортепіанно-виконавського інтерпретативного мислення.

Розділ 3 спрямований до більш поглибленого вивчення *виконавської логіки* музичної композиції, що зумовлює виокремлення жанрового стилю. Розкриваються ті *мовленнєві складові* фортепіанно-виконавської форми, які дозволяють їй ініціювати власні жанрово-стилістичні та стильові виміри музичної творчості.

Серед найбільш значущих теоретичних положень виокремимо наступні.

Діючи на різних етапах і рівнях історичної та композиційної системи мистецтва *жанровий стиль* виражає єдність художньо-мовних засобів та цілей соціального спілкування, що організується шляхом входження до індивідуальної авторської свідомості, водночас допомагає цій свідомості висловлювати себе, зберігаючи ситуативні очікування людської спільноти. Таким чином, у явищі жанрового стилю відбивається складна взаємодія зовнішніх та внутрішніх, усупільнених та особистісних умов, чинників художньої творчості, що потребує уточнення відповідних формальних та змістових границь художньо-мовного континууму.

Категорія *жанрового канону* дозволяє опосередкувати важливі для музично-виконавської творчості принципи й особливості музичного формо-та змістоутворення; зокрема вона виявляє дієве динамічне значення тематизму в музиці як процесуального явища, що визначає типові ознаки музичної композиції, робить їх стилістично вираженими, зафіксованими, забезпечує їх сталість, семантичну вагу. Жанрово-канонічні ознаки в їх

узгодженні зі стильовими показниками музичної творчості стають передумовами виконавського ставлення до явища жанрового стилю, також критеріями оцінки самого цього явища як забезпеченого музично-виконавською інтерпретацією.

Сумісний композиторський та музично-виконавський історичний досвід у галузі фортепіанної музики веде до формування трьох *засадничих жанрових стилів*, поєднаних з найбільш сталими та презентативними композиційними формами: сонати (сонатної циклічної композиції), мініатюри (циклізації низки малих форм в єдиній композиційній послідовності) та поеми (вміщення циклічного уявлення про музичний зміст до одночастинної композиції). Відображуючи творчі досягнення європейських митців класико-романтичного періоду, дані жанрово-стильові вектори виконавського мислення, по-перше, залишаються опорними і у наступну добу, тобто визнаються парадигматичними щодо фортепіанно-виконавської творчості; по-друге, постають транснаціональними, тобто єдиними для різних національних шкіл, включаючи творчу практику сучасних китайських композиторів та виконавців.

Виражаючи установки певної національної композиторської школи, а за їх допомогою – історичний підтекст жанрово-стильового діалогу, сонатна композиція провокує відповідне вираження виконавцем своїх національно-стильових установок, тих домінуючих шляхів і способів розуміння, які вкорінені в етнічній традиції, укріплені вихованням, своєрідністю певного культурного типу світогляду. Типологічною рисою її завжди залишається спрямованість до теперішнього, до *актуалізованої су-часності*.

Парадоксальна сутність *жанрового стилю мініатюри* полягає у поєднанні сталості образного перебування в одній психологічній сфері (емоційно-почуттєвої монологізації) з множинністю градацій, знаків даної сфери, тобто композиційного поєднання монотематизму з полістилістичним середовищем її здійснення. При цьому виявлення множинності значень та переходів між ними постає як процес пригадування екзистенціально

важливих моментів буття, тобто як *шлях до минулого* з відкриттям його естетичної привабливості, психологічної краси, звільненням від лінійного перебігу часу.

В творчості композиторів, що займалося активною й успішною виконавською діяльністю (С. Рахманінов, Ф. Шопен, Ф. Ліст, д. і.), *поемна композиція* стає показником нового тлумачення музичного часу та поєднаної з ним фактурної організації музичної матерії. Переважає *спрямованість у майбутнє*, певна футуристичність задуму, що виражається як в інноваційних стилістичних рисах, так і в драматургічному вирішенні, що прагне кульмінації у фінальному розділі твору, з проекцією художньої розв'язки за межі твору, у простір сприйняття – післядіяння. Типологічною рисою стає втілення в поемній композиції оригінальної авторської ідеї, що виражає стильовий рівень задуму, набуває узагальнюючого символічного значення.

На основі фортепіанно-виконавської стилістики як системи способів музичного мовлення виникає специфічна іманентна хронотопічна логіка музичної композиції. Її становлення, що має узагальнено-історичний жанровий та авторські-композиційний стильовий виміри, дозволяє пропонувати визначення трьох провідних тенденцій фортепіанно-виконавської композиційної логіки як інструменту музичного мислення, що має власний *часотворчий потенціал*.

Першу з них можна називати темброво-колористичною подією, оскільки вона присвячена репрезентації можливостей інструментального звучання в єдності з фактурним викладом і певними образними позиціями (аж до символічних значень), найбільше відповідає завданню художнього діяння звуковою динамікою інструментальної гри. Іншу утворює психологічна поглибленість музичних образів, обумовлена значною мірою певними межами музично-мовних синтагм, лаконізмом, навіть формульністю інтонаційних прийомів, здатних приймати наскрізний характер, тобто сприйматися як монотематичні, відволікає від самодостатності інструментального звучання, поглиблює його переносні

метафоричні функції. Третя тенденція свідчить про змістовну ускладненість музичного задуму, його підпорядкування новій стильовій концепції, про насичення музичної образності драматичними мотивами, тобто її семантичне розростання зсередини. Таким чином виникає відповідність композиційно-виконавських логічних прийомів тим різновидам жанрового стилю, що виявляються у фортепіанній творчості.

Розкриття хронотопічних особливостей жанрово-стильових форм сонати, мініатюри, поемності у фортепіанній музиці дозволяє позиціонувати три основні жанрові стилі, що є носіями трьох окремих музично-виконавських хронотопів. Останні відповідають як об'єктивним закономірностям історичного розвитку музичної мови, так і специфічним художньо-композиційним потребам виконавського мовлення. Так, в «оперних фантазіях» Ф. Ліста, що набувають рис поемності, мелодичний зміст популярних оперних творів репрезентований таким чином, що утворюється масштабна драматична фортепіанно-виконавська композиція, яка гучно експлікує нову авторську стильову ідею, водночас узагальнюючи змістові тенденції поемності як загальноромантичного мистецького явища.

У зв'язку з вивченням іманентної виконавської логіки музичної композиції у відповідності до її жанрової презумпції виявляється, що фортепіанно-виконавська інтерпретація, як процес усно-слухової презентації вистави звучного музичного матеріалу та надання йому мовленнєвої значущості, має особливу енциклопедичність, тобто накопичує й послідовно розширює, зберігаючи внутрішню погодженість, усе коло засобів музичної виразовості. За допомогою образно-звукової репрезентації, вона реалізує досягнення й композиторської поетики, сприяє зміцненню всього кола семантичних функцій музичного твору.

Доводиться, що *жанрові хронотопічні ідеї фортепіанно-виконавської творчості спираються на образну та стилістичну енциклопедичність фортепіанно-виконавської інтерпретації*. Аналітичним шляхом підтверджується, що стилістика – сукупність одиниць жанрової та стильової

пам'яті, найбільш точний та об'єктивний її показник. *Стилістичним рухом від виконавської жанрової прагматики до стильової семантики музичної композиції* зумовлюється те розмежування способів фортепіанної інтерпретації, яке набуває характеру типології, відповідно до домінуючих жанрових стилів фортепіанної творчості.

Ключові слова: жанровий стиль, фортепіанно-виконавське мислення, жанровий канон, виконавська логіка музичної композиції, хронотопічна ідея, сонатність, мініатюрність, поемність, виконавський динамічний стереотип.

Sun Peiyan. Genre style as a category of musical thinking (on material of piano creativity). –Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for the degree of Candidate of Arts (Doctor of Philosophy) in specialty 17.00.03 "Musical Art".– Odesa National Academy of Music.Ministry of Culture of Ukraine, Odesa, 2019.

The dissertation develops a systematic approach to genre style as a performing phenomenon in the piano music of the classical and romantic era. In this connection, theoretical projections of the category of genre style in musicology are revealed; the genre study criteria of piano creativity are introduced in their projection to the concept of musical and performing style thinking; it offers a differentiated chronotopic approach to genre and style typology of piano creativity; it determines the chronotopic features of genre and style forms of sonata, miniatures, poems in piano music; the immanent performing logic of the musical composition is revealed in accordance with its genre presumption; the genre chronotopic ideas of piano and performance are revealed, the imaginative and stylistic encyclopedic interpretation of the piano and performance.

The methodological basis of the study is determined by a systematic musicological approach, which involves a combination of historical and theoretical aspects of the study of musical phenomena, consideration of genre and style

categories, aesthetic and psychological extension, interpretive and textual, pragmalinguistic deepening.

Chapter 1 is devoted to formulating the problem of genre style in two of its leading perspectives: literary theory with a deepening in communicative linguistics and musicological generalizing and systemic study, with enhancement of the performer's creative and pragmatic component.

Chapter 2 creates projections of the theory of genre style as a musical and performing phenomenon into the field of piano music, and offers three basic genre-style and stylistic models of piano performance. Thanks to this, an updated approach to genre forms of sonata, miniatures and poems by piano-performing interpretive thinking is offered.

Chapter 3 is directed to a more in-depth study of *the performing logic* of musical composition, which determines the genre style. The *spoken components* of the piano-performing form are revealed, which allow to initiate its own genre and stylistic dimensions of musical creativity.

Among the most significant theoretical provisions there are the following.

Acting at different stages and levels of the historical and compositional system of art, genre style expresses the unity of artistic and linguistic means and purposes of social communication, organized through entry into individual authorial consciousness, while helping that consciousness expresses itself while maintaining the situational expectations of the human community. Thus, the phenomenon of genre style reflects the complex interaction of external and internal, social and personal conditions, factors of artistic creativity, which requires clarification of the relevant formal and substantive boundaries of the artistic and linguistic continuum.

The category of *genre canon* allows to mediate the principles and peculiarities of musical form and content that are important for music and performance; in particular, it reveals the effective dynamic importance of thematicism in music as a procedural phenomenon that defines typical features of a musical composition, makes them stylistically expressed, fixed, provides them

with constancy, semantic weight. The genre-canonical features in their alignment with the stylistic indicators of musical creativity are prerequisites for the performer's attitude to the phenomenon of genre style, as well as the criteria for evaluating the phenomenon itself as provided by the musical and performing interpretation.

Combined composer and music-historical experience in the field of piano music leads to the formation of three *fundamental genre styles*, combined with the most stable and presentable compositional forms: sonatas (sonata cyclical composition), miniatures (cyclization of a number of small forms in unity), putting a circular idea of musical content into a one-piece composition). Reflecting the creative achievements of European artists of the classical and romantic period, these genre and style vectors of performing thinking, first of all, remain basic and in the next day, that is, they are recognized as paradigmatic about piano and performance; secondly, they are transnational, that is, unified for different national schools, including the creative practices of contemporary Chinese composers and performers.

Expressing the settings of a particular national composing school, and using them - the historical implication of genre and style dialogue, the sonata composition provokes a corresponding expression of the performer of his national-style installations, those dominant ways of understanding that are rooted in ethnic tradition and that are strengthened by type of outlook. Its typological feature is always its focus on the present, *up-to-date modernity*.

The paradoxical essence of the *miniature genre style* is to combine the constancy of the imaginative stay in one psychological sphere (emotional and sensual monologization) with the multiplicity of gradations, signs of this sphere, that is, the composite combination of monothematism with the polystylistic environment of its realization. In this case, the identification of multiple meanings and transitions between them appears as a process of remembering existentially important moments of being, that is, as a way *to the past* with the discovery of its aesthetic appeal, psychological beauty, liberation from the linear course of time.

In the works of composers engaged in active and successful performing activities (S. Rachmaninov, F. Chopin, F. Liszt, etc.), *the poem composition* becomes an indicator of a new interpretation of musical time and the texture organization of musical matter combined with it. *The future is predominant*, a certain futuristic conception, expressed both in innovative stylistic features and in a dramatic decision that seeks to culminate in the final chapter of the work, with the projection of artistic interconnection beyond the work, into the space of perception - the action. Typological feature is the embodiment in the poem composition of the author's original idea, expressing the stylistic level of the design, acquires a generic symbolic meaning.

On the basis of piano and performance stylistics as a system of musical speech ways, specific immanent chronotopic logic of musical composition emerges. Its formation, which has generalized historical genre and author-compositional stylistic dimensions, allows us to identify the three leading trends in piano-compositional logic as a musical thinking tool with its own *temporal potential*.

The first of these can be called the timbre-coloristic event, because it is dedicated to the representation of instrumental sound possibilities in unity with textural presentation and certain figurative positions (up to symbolic meanings), which is most relevant to the task of artistic action sound dynamics of the instrumental game. Another is formed by the psychological depth of musical images, due largely to certain limits of musical and linguistic syntagms, laconicism, even the formality of intonation techniques that can take a through character, it means, perceived as monothematic, distracting from the self-sufficiency of instrumental sounding. The third tendency testifies to the substantive complexity of the musical concept, its subordination to the new stylistic concept, of the musical imagery with dramatic motives saturation, that is, its semantic outgrowth from within. Thus, there is a correspondence of composition-performing logical techniques to those varieties of genre style, which are manifested in the piano creativity.

Disclosure of the chronotopic features of genre-style forms of sonata, miniature, and poem in piano music allows to position the three main genre styles, which are the bearers of three separate musical and performance chronotopes. The last ones meet both the objective laws of the historical development of musical language and the specific artistic and compositional needs of performing language. Thus, in F. Liszt's "operatic fantasies", which acquire the poem trait, the melodic content of popular opera works is represented in such a way that a large-scale dramatic piano and performance composition is formed, which loudly explicates a new author's stylistic idea, while generalizing to the general content of phenomena.

In connection with the study of the immanent performing logic of a musical composition in accordance with its genre presumption, it turns out that the piano-performing interpretation, as a process of oral-auditory presentation of sound musical material performance and *giving it speech significance*, has a special encyclopedic consistency, while maintaining internal consistency across the range of musical expressiveness. Through visual and audio representation, it realizes the achievements of composer poetics and helps to strengthen the whole range of semantic functions of a musical work.

It is proved that *the genre chronotopic ideas of piano and performance work are based on the imaginative and stylistic encyclopedic nature of the piano and performance interpretation*. Analytically, it is confirmed that stylistics is a set of genre and style memory units, its most accurate and objective indicator. The stylistic movement from the performing genre pragmatics to the stylistic semantics of the musical composition determines the differentiation of the methods of piano interpretation, which acquires the character of the typology, in accordance with the dominant genre styles of piano creativity.

Keywords: genre style, piano and performance thinking, genre canon, performing logic of musical composition, chronotopic idea, sonata, miniature, poem, performing dynamic stereotype.

ВСТУП

Актуальність теми дослідження визначається низкою теоретико-методологічних і творчо-практичних передумов.

По-перше, явище жанрового стилю в музиці є безпосередньо пов'язаним зі складним конгломератом відношень між жанровими параметрами та стильовими засадами музичного мистецтва, тому заслуговує окремого системного вивчення. Значно активізуючись за останні роки, поняття жанрового стилю все ще є недостатньо розкритим та апробованим в процесі аналізу музичних артефактів. Воно також експлікує у термінологічному тезаурусі музикознавства вплив літературознавчих та естетичних категорій, відтак потребує доведення власної музичної специфіки.

По-друге, до сьогодні питання жанрового стилю, власне як і інші питання жанроутворення, розглядалися переважно у зв'язку з пріоритетними напрямками розвитку композиторської творчості, як основи професійного академічного музичного мистецтва. Жанрові показники, як і стильові якості музики залишаються недостатньо розкритими з їх виконавської сторони, хоча безумовно визнаною є загальна виконавська природа даного виду мистецтва. Тому створення виконавської теорії музичного жанру є одним з найбільш актуальних сучасних музикознавчих завдань, так само, як і розробка поглибленого жанрово-типологічного підходу до теорії виконавської творчості, зокрема у фортепіанній галузі. Дана теорія сприяє розвитку музикознавчого відгалуження *прагмалінгвістики*, як наряду, що найближче підводить до системних художньо-комунікативних факторів музичного мовлення.

По-третє, наукова концептуалізація виконавської презумпції жанрового стилю передбачає вивчення взаємозумовленості жанрових критеріїв музичної творчості та іманентних рис стильового музично-виконавського мислення, тобто доведення питання взаємин жанру – стилю в музиці до їх виконавсько-інтерпретативної визначеності, з залученням специфічних музично-

хронотопічних засобів. Таким чином предметної музикознавчої ваги набуває *жанрово-виконавська логіка музично-композиційного процесу*, що є надзвичайно важливим, але мало дослідженим чинником цілісної побудови музичного мистецтва.

Додамо до вище переліченого, що сучасним китайським музикантам, зокрема піаністам, важливо формувати власні художньо-теоретичні погляди стосовно жанрово-стильової системи європейської музики, з опорою на сумісні дослідні досягнення європейського музикознавства. Пізнання теоретичних засад певної музично-творчої традиції сприяє більш глибокому з'ясуванню її ціннісного змісту як справжнього матеріалу сприйняття та адаптації у нових історичних етнокультурних вимірах.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження здійснене згідно з планом науково-дослідної роботи Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової на 2017–2021 рр., а саме, з темою № 10 – «Теорія жанру в музикознавстві та її методичні інтенції в сучасному науковому знанні».

Мета роботи – розвинути системний підхід до жанрового стилю як виконавського феномена у фортепіанній музиці класико-романтичної доби.

Завдання роботи:

- розкрити теоретичні проєкції категорії жанрового стилю в музикознавчій науці;
- запровадити критерії жанрового вивчення фортепіанної творчості в їх зв'язку з поняттям музично-виконавського стильового мислення;
- запропонувати диференційований хронотопічний підхід до жанрово-стильової типології фортепіанної творчості;
- визначити хронотопічні особливості жанрово-стильових форм сонати, мініатюри, поемності у фортепіанній музиці;
- виявити іманентну виконавську логіку музичної композиції у відповідності до її жанрової презумпції;

- розкрити жанрові хронотопічні ідеї фортепіано-виконавської творчості, образну та стилістичну енциклопедичність фортепіанно-виконавської інтерпретації.

Об'єктом дослідження є фортепіанна творчість класико-романтичного періоду як цілісний історичний та художній феномен.

Предметом дослідження стають системні властивості фортепіанно-виконавського жанрового стилю як категорії музичного мислення.

Матеріалом дослідження є твори європейських композиторів ХІХ – початку ХХ століть, що зумовлює *хронологічні межі* дослідження.

Методологічна основа дослідження визначається системним музикознавчим підходом, що передбачає суміщення історичного та теоретичного аспектів вивчення музичних явищ, розгляду категорій жанру та стилю, естетико-психологічне розширення, інтерпретативно-текстологічне та прагмалінгвістичне поглиблення. Відповідно **методи дослідження** позиціонуються як історіографічний, типологічний, жанрово-стильовий, структурно-композиційний та виконавський стилістичний. Спеціально наголошується, у якості метода, хронотопічний підхід, що дозволяє виокремлювати логіку музично-виконавського мислення.

Теоретична база дослідження зумовлена дослідженнями, що дозволяють висвітлювати проблему жанру в мистецтві та музиці у її поєднанні з проблемою стильового розвитку художнього мислення, також розкривати естетико-психологічні передумови даних явищ (С. Аверінцев, А. Амрахова, Б. Асаф'єв, І. Баранова, Л. Баткін, М. Бахтін, М. Бонфельд, Л. Виготський, Г. Гадамер, М. Каган, І. Котляревський, І. Коханик, О. Кужелева, Д. Ліхачов, Л. Мазель, В. Медушевський, М. Михайлов, О. Панкратова, П. Рик'єр, В. Салімовський, О. Самойленко, С. Скребков, О. Соколов, А. Сохор, С. Тишко, У Лінцао, В. Холопова, Ю. Холопов, В. Цуккерман, Т. Чередниченко, Т. Чернова, L. Ferrara, Ch. F. D. Schubart); працями, зверненими до фортепіанно-виконавського мистецтва як автономної інтерпретативної галузі (О. Алексєєв, А. Аронов, Н. Волкова,

Л. Гаккель, Н. Голубовська, О. Гольденвейзер, Є. Гуренко, Г. Коган, А. Корто, Н. Корихалова, А. Малінковська, Н. Мельнікова, В. Москаленко, В. Музалевський, Ю. Москалець, Є. Назайкинський, М. Пухляк, М. Смирнов, Сюй Бо, Г. Тараєва, С. Фейнберг, М. Харлап, Хуан Цзечуань, О. Чеботаренко); роботами історико-монографічного профілю, пов'язаними з вивченням композиторської творчості (А. Альшванг, В. Берков, В. Брянцева, В. Бобровський, П. Васильєв, В. Галацька, М. Друскін, О. Дубовик, К. Зенкін, А. Ігламова, Ю. Келдиш, Л. Кирилліна, В. Конен, Ю. Кремльов, Т. Левая, Т. Ліванова, Є. Максимов, Я. Мильштейн, І. Царевич, С. Яроцинський, W.S. Newman); з науковими розробками питань часу та художнього хронотопа, у тому числі питання про композиційну специфіку музично-виконавського втілення часо-просторових процесів (М. Арановський, М. Аркадьєв, Н. Герасимова-Персидська, Б. Деменко, В. Забірченко, М. Катунян, О. Лосєв, Г. Орлов, К. Ручьєвська, В. Суханцева, Е. Тарасті, Н. Fladt, Н.-W. Heister).

Наукова новизна дослідження полягає в наступному:

Уперше:

- категорія жанрового стилю отримує наукове музикознавче вивчення як провідна риса музично-виконавського мислення;
- визначаються жанрові чинники виконавського стилю як процесуального явища з певними композиційними ознаками;
- розкриті жанрові властивості сонатності, мініатюри та поємності як провідних фортепіанно-виконавських хронотопів, що набувають стилетворчого значення;
- розкриті іманентні властивості виконавської логіки музичної композиції як хронотопічного жанрово-стильового явища.

Одержали подальший розвиток:

- хронотопічний підхід до жанрової форми в музиці та музично-виконавського процесу;
- уявлення про фортепіанно-виконавську інтерпретацію.

Уточнено:

- категорія жанрового стилю;
- категорія музично-виконавського мислення.

Практичне значення роботи визначається її спрямованістю до творчо-практичних завдань фортепіанно-виконавської діяльності, у тому числі китайських музикантів, які продовжують освоювати традиції європейської музики, визначати шляхи найпродуктивнішого діалогу з жанрово-стильовими канонами європейської музично-виконавської традиції.

Матеріали роботи можуть бути використані в навчальних курсах теорії та історії фортепіанного виконавства, в методиці викладання фортепіано, в аналізі фортепіанних творів та їх виконавській інтерпретації, що здійснюється в класах спеціального фортепіано.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії музики та музичної етнографії ОНМА імені А.В. Нежданової. Матеріали дослідження апробовані у виступах автора на наступних конференціях (всього 10): Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 22–24 квітня 2014 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 4–6 грудня 2014 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 27–29 квітня 2015 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 1–3 грудня 2015 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 20–22 квітня 2016 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 9–10 грудня 2016 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 24–25 листопада 2017 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», 23–25 квітня 2018 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку

третього тисячоліття», Одеса, 6–8 грудня 2018 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», 17–19 квітня 2019 р.

Публікації. За темою дисертації опубліковані 5 статей, з них 4 – у спеціалізованих наукових збірниках, затверджених Міністерством освіти і науки України, 1 – у періодичному науковому іноземному виданні (Австрія).

Структура роботи. Робота складається з вступу, 3 розділів, що включають 7 підрозділів, і висновків, що містять узагальнення головних результатів дослідження. Обсяг основного тексту дисертації – 165 сторінок, список використаної літератури включає 212 позицій.

РОЗДІЛ 1

СИСТЕМНИЙ МУЗИКОЗНАВЧИЙ ПІДХІД ДО ЯВИЩА ЖАНРОВОГО СТИЛЮ

Перший розділ дисертації включає 2 підрозділи, що присвячені постановці проблеми жанрового стилю у двох її провідних ракурсах: літературознавчої теорії з заглибленням до комунікативної лінгвістики та музикознавчого узагальнююче-системного вивчення, з підсиленням виконавської творчо-прагматичної складової.

1.1. Провідні тенденції музикознавчих уявлень про жанровий стиль

Поняття жанру та стилю завжди виявляються літературознавцями і музикознавцями у певній спорідненості, але окремо одне від одного, визначаючи різні сфери мистецтвознавчої теорії художньої поетики. Тим не менш є такі різновиди явищ жанру та стилю, що примушують зосереджуватися саме на спільності їх походження та художнього призначення, серед яких особливо значущим постає *жанровий стиль*. Діючи на різних етапах і рівнях історичної та композиційної системи мистецтва, жанровий стиль виражає єдність художньо-мовних засобів та цілей соціального спілкування, що організується шляхом входження до індивідуальної авторської свідомості, водночас допомагає цій свідомості висловлювати себе, зберігаючи ситуативні очікування людської спільноти. Таким чином, у явищі жанрового стилю відбивається складна взаємодія зовнішніх та внутрішніх, усупільнених та особистісних умов, чинників художньої творчості, що потребує уточнення відповідних формальних та змістових границь художньо-мовного континууму. Дана категорія передбачає також оновлення розгляду сумісно-діалогічної природи та мистецької дії

жанру – стилю, що репрезентують єдиний процес становлення та упредметнення художнього мислення.

Звернення до літературознавчих робіт (Л. Баткіна, М. Бахтіна, В. Салімовського, В. Халізева, деяких інших), що узагальнюють досвід вивчення жанрових систем словесності, підтверджує думку про посередницьке призначення жанрового стилю, здатного переводити визнані жанрові канони до царини індивідуальної творчої свідомості, й навпаки: стимулювати авторськими стильовими ідеями розвиток типових жанрових умов. Виявляється, що жанровий стиль позиціонується як функціональний мовний стиль, або комунікативно-стилістичний, має особливу відповідальність за принципи системної мовної організації, тобто набуває системних якостей вже на рівні відбору художньо-знакових засобів. Жанровий стиль також сприяє стабілізації окремої жанрової форми як носія певного тематичного змісту, завдань спілкування, типу відношення, способу характеристики дійсності і т. д., тобто впливає на формування сталих семантичних градацій художнього висловлення.

Звернення до низки музикознавчих праць (передусім А. Амрахової, Є. Назайкинського, В. Медушевського, О. Самойленко, О. Соколова, А. Сохора, В. Холопової, деяких інших), дозволило переконатися в тому, що на сьогодні у музикознавстві відсутня окрема теорія жанрового стилю, і це можна пояснити недостатнім виокремленням комунікативно-прагматичного підходу до музично-жанрової системи. Останній передбачає підсилення уваги до суто виконавських чинників музично-творчого процесу з різних його сторін, але найбільше з мовленнєвої, таким чином з боку безпосереднього здійснення музичного звучання у часі та просторі певної комунікативної ситуації. Звертає на себе увагу і той факт, що при усій різноманітності типологічних підходів до музично-виконавської інтерпретації, її жанрові (жанрово-стилістичні) критерії залишаються невизначеними.

Проблема жанрового стилю, окрім вищесказаного, є пограничною для жанрової та стильової теорій, тобто підхід до неї передбачає розгляд й

залучення певних положень *вчення про стиль*, а воно є рівною мірою важливим для теоретиків і практиків, естетиків та мистецтвознавців, музикознавців і композиторів, виконавців, слухачів. Особливість категорії стилю полягає в тому, що вона торкається найважливіших сторін відносин людини та створеної нею культури – спільності та від'єднання, «неподільності та незлианності», відповідальності за те, що відбувається у світі як за смисл у собі, й навпаки, відповідальності за свою єдину долю як за виконання загального завдання «людяності», вищої сутнісної реалізації людини.

Музикознавству відома можливість певної гри понять, що виходить з опозиції музика – не-музика (позамузичне), продовженої «діалогічними партнерами» зміст – форма, стиль – жанр, автор – традиція, твір – текст, деякими іншими. Підтверджуючи універсальне значення методу М. Бахтіна, стосовно музики також особливої ролі набуває діалог жанру – стилю, оскільки він безпосередньо відкриває ті два, вже специфічні для музики, іманентні фактори поетики, що відбивають дві сторони діалогу музики як художньої форми з культурою, а саме (у поняттях Бахтіна) – «авторитарність» та «переконливість». Дві дані позиції найкраще розкриває сам Бахтін: «Авторитарне слово вимагає від нас безумовного визнання, а зовсім не вільного оволодіння й асиміляції зі своїм власним словом. Тому воно не допускає ніякої гри з контекстом, що його обрамляє, гри з його границями...»; «значеннева структура внутрішньо переконливого слова не завершена, відкрита, у кожному новому контексті, що його діалогізує, воно здатне розкривати всі нові смислові можливості...» [34, с. 156, 158] Стиль, за Бахтіним, пов'язаний саме з «переконливістю», оскільки «стиль визначається істотним і творчим відношенням слова до свого предмета, до самого мовця й до далекого слова; він прагне органічно прилучити матеріал мові та мову матеріалу...» [38, с. 189]

Не відокремлюючи проблему стилю в якійсь одній роботі, не виділяючи її спеціально, Бахтін вертається до неї у всіх випадках

обговорення мови, мовних форм, відзначаючи особливу природу стилю в мистецтві – і як вираження творчої активності авторської свідомості, і як сфери прийомів, що служать такому вираженню: «Те, що робить мову конкретним і не перекладним до кінця світоглядом – стиль мови як цілої (у спілкуванні з чужою мовою висвітлюється й об'єктивується саме «світоглядна сторона»)» [31, с. 427]; «...стиль або безпосередньо й прямо проникає в предмет, як у поезії, або переломлює свої інтенції, як у художній прозі (адже й прозаїк-романіст не викладає чужу мову, а будує її художній образ)» [34, с. 189–190]; «Єдність прийомів *оформлення й завершення* героя і його миру та обумовлених ними прийомів обробки й пристосування (іманентного *подолання*) матеріалу ми називаємо стилем» [31, с. 195]; « У *художній літературі*... індивідуальний стиль прямо входить до самого завдання висловлення, є однією з провідних цілей його...» [31, с. 254]

Визначаючи стиль як художньо-смысловий феномен – слідом за Бахтініним – можна знайти в ньому *вираження єдності різних галузей культури, мистецтва та життя шляхом прилучення до єдності особистісної свідомості*. Пояснена у такий спосіб категорія стилю може стати ключовою у вивченні історії музичної творчості, естетичної сутності музики, вона також допомагає відкрити той факт, що смисли не діляться на музичні й не-музичні, пов'язані з «життєвим миром культури» і, входячи у зміст музики, привласнюючись нею, визначаються широким контекстом культурного досвіду. З іншого боку, музика «повертає» життя запозичений досвід смислопокладання, суттєво змінюючи, обновляючи його.

Звідси впливає необхідність деякої полеміки з Є. Назайкинським, який, створюючи власну теорію жанру, мало враховує як іманентну активність музичного логосу, так і постійну присутність у «долі» жанру впливу стилю, стильових чинників. Є. Назайкинський передусім виходить зі зв'язків музики з контекстом, виділяючи опору на конкретне предметне й життєве оточення в передачі художнього змісту, коли музика виступає як елемент більшого цілого, а головна інформація укладена при

безпосередньому сприйнятті, йде саме від цього «більшого цілого». При цьому конкретна будова музичного тексту несе на собі сліди типового ситуативного позамузичного комплексу, приймає структуру соціальних відносин, наприклад діалогічність, що відсторонюються та трансформуються у специфічні композиційні музичні прийоми, як тільки музика відсторонюється від повсякденних ситуацій. Жанрова прикладна зумовленість музики та її стильовий зміст формуються паралельно та діють спільно, будучи викликані самим життям, соціальними традиціями та звичаями. Але це стосується, передусім, первинної жанрової системи, прикладних жанрових форм, що встановлюють стильовий зміст у власних, досить чітко визначених межах. Є. Назайкинський відзначає, що при переході музичного жанру з первинної синкретичної системи до вторинної, суто художньої, пам'ять про первинні ситуації зберігається, але приймає інші, вже цілком умовні форми [127, с. 106]. На жаль, дослідник не пояснює, яким чином це відбувається та як формується вторинна жанрова пам'ять. Але зрозумілим є те, що і для вторинного жанру, по-перше, важливим є визначення власних стильових меж – можливостей та програм; по-друге, зберігає своє значення той комунікативно-асоціативний зв'язок з жанровою ситуацією, який визначає жанрові пріоритети, жанровий образний зміст, а головне – такий *принцип жанрової конструкції, коли у музичному змісті відбивається прагматика соціальної дії, також і у випадку її протікання у мистецькій сфері.*

Намагаючись розмежувати функції музичних та позамузичних компонентів жанру в процесах запам'ятовування, зберігання, відтворення на первинні та вторинні, можна прийти до висновку, що у жанровій формі зв'язки між соціально значущою дією та способами музичного мовлення є особливо тісними, причому віддзеркалюються у номінативних сторонах жанротворення. Тому у жанровій історії музики самоцінного значення набувають жанрові імена, що стають свого роду свідками музичної, ширше – художньої й соціальної, історії людства, відображують досвід його спільного

існування, тому виступають знаряддями класифікації та типології художніх (музичних) знань та мовних засобів їх відновлення, експлікації.

Саме спираючись на жанрові імена, знаходячи в них також відблиски стильових значень, В. Цуккерман, враховуючи відмінність первинних і вторинних жанрів, виділяє три роди музичної образності – ліричний, оповідальний та пов'язаний з руховою активністю, моторно-пластичний, таким чином запроваджуючи до системи жанрових визначень естетичні родові визначення мистецького мислення[190; 191].

Відзначається, що, якщо в музиці прикладного характеру жанр виступає як певна стала величина, набуває значення канону, що забезпечує відтворення традиційної ситуації, то тут він входить до узагальнюючої та перетворюючої водночас естетичної сфери. Таким чином, жанр стає естетичною категорією – і тільки тоді може виконувати художні, музично-сміслові функції.

Але виразними стильовими якостями жанри починають відрізнятися лише тоді, коли переходять до вторинної системи остаточно, тобто входять вже до стильового простору музики, вже досить вільного у художньо-предметному виборі у порівнянні з жанровою нормативністю. Жанровій системі музики протистоїть, водночас взаємодіючи з нею, стильова система, що у сукупності утворює метасистему музичного мислення, яка для кожної історичної доби, кожного напрямку розвитку музичного мистецтва та автора розкривається у конкретному та індивідуалізованому контексті й значенні.. У цьому широкому діалозі творчої свідомості з конгломератом жанрово-стильових можливостей надійними провідником та категоріальною опорою музичного мислення виступає жанровий стиль.

Саме на жанровий стиль спираються у процесі створення музичного тексту і композитор, який шукає власного стилю та апробує відомі жанрові форми, і виконавець, який прагне знайти власні жанрові координати у процесі інтерпретації, скласти відповідний до творчих уподобань репертуар,

тому намагається освоїти стильовий досвід музики, охопити усе музично-стильове, звідси – стилістично-мовне музичне середовище.

Відтак жанровий стиль виступає найважливішою категорією, по-перше, в процесі формування вторинної стильової системи та автономної художньої мови музики; у процесі виконавсько-інтерпретативного відтворення виконавцем жанрових засад музичного мовлення як нагадування про походження та доцільність музичних смислів. Завдяки жанрово-стилістичним ознакам виконавець здатен опанувати трьома типами стилю — національним, історичним та індивідуально-авторським, причому в цілком довільному порядку. Дані стильові відносини не можна однозначно характеризувати поняттями рядоположності або ієрархії та субординації, оскільки в кожному з них переплітаються й ті, і інші, а кожний провідний жанр одночасно служить втіленню і національного стилю, і стилю історичної епохи, і *стильовому музичному мисленню у цілому*.

У працях Б. Асаф'єва, О. Соколова, І. Способіна, деяких інших дослідників виявляються підходи до певних жанрових форм як до пріоритетних та історично наскрізних, тобто таких, що виступають «довгожителами», за якими містяться найкрупніші та найбільш загальні стильові канони, що діють в усіх національних культурах, тобто завжди діставалися певної глобалізованості [20; 157; 163].

Звичайно, соціальної широти завжди набувають культові або обрядові жанри, такі як молитовні піснеспіви, меса, літургія, реквієм, містерія й т. п. Для стилю та змісту культової обрядової музики характерні такі якості, як статичність, розміреність, упорядкованість, панування хорового начала, узагальненість образів, превалювання соборних станів і настроїв. Але найважливішим є те, що виступаючи соціально-канонічними, ці жанрові форми забезпечують вихідне становлення художніх канонів, переходять до сфери вторинної композиторської та виконавської творчості, зберігаючи сакральну піднесеність та широту дії.

Те ж саме можна сказати про масово-побутові жанри: пісня, танець, марш, хорал, декламаційні форми з усіма їх різновидами. Для вихідних «простих» прикладних жанрових стилів показовими є доступність, простота музичної форми, перевага звичних інтонацій над новими, в основному з ними (хоча не тільки з ними) пов'язаний вислів Б. Асаф'єва «інтонаційний словник епохи». Їх головне завдання, якщо брати їх у контексті історичного розвитку музичної мови, полягає у закріпленні певної виразової функції, художньої експресії, за визначеним прийомом звучання. Так, побутовим прагматичним шляхом виникають тип мелодії в колисковій, у плачі, тип акомпанементу в міському романсі й ін. Але таким шляхом формуються і вторинні жанри, що приймають формульність та образну однозначність, особливо мотивно-ритмічну сталість, первинних: вальс, менует, сарабанда, мазурка, полонез, знову ж романс, прелюдія, деякі інші.

До історично сталих форм можна віднести і більш крупні та внутрішньо-контрастні жанри, які іноді називають концертними, підкреслюючи, таким чином, їх приналежність до сфери презентованої вторинної музики, звідси – їх окреме виконавське призначення. Це такі відомі та глобально розповсюджені жанрові форми, як симфонія, соната, квартет, ораторія, кантата, вокальний цикл, інструментальний концерт, інструментальна поема.

Звертаючись до подібних жанрів, А. Сохор відзначає, що, при всій їх різноманітності, вони виявляють спільні стильові риси – *але саме як жанрово-стильові, тобто історично сформовані, канонічні, програмуючі, такі, що віддзеркалюють й зберігають художні потреби самої музики, усуньовані та узагальнені*. У даних рисах виражені вже способи діалогу, комунікативної взаємодії композитора та виконавця з оточуючим середовищем, у том числі реципієнтним, умови виконання та масштаб музичної дії тощо. Такими властивостями відзначені і синтетичні театральні жанри, що, за Г. Бесселером, виявляють найбільш яскравий тип презентованою вторинної музики [161].

За систематикою, запропонованою О. Соколовим у роботах, присвячених музичним жанрам, головними критеріями оцінки стильових якостей жанрових форм стають наявність або відсутність зв'язку музики з іншими мистецтвами або позамузичними компонентами, тобто вираженість програмного начала як безпосереднього залучення словесно-літературного матеріалу. На цій основі дослідник пропонує розмежовувати чотири основні роди музики, виводячи на перший план поняття чистої музики, до якої відносяться непрограмні інструментальні твори, а власне жанр зводиться по суті до сталої музичної структури [157].

В оцінці сучасного стану теорії жанрового стилю в музиці А. Амрахова виходить з запропонованого А. Альшвангом поняття «узагальнення через жанр», що дозволяє характеризувати метод діяння не лише побутових, а й «композиторських» жанрів, навіть в складно-синтетичних формах, наприклад в оперній творчості (хоч і в опосередкованому виді). Звертаючи увагу на явище семіотизації жанру, Альшванг водночас позначив процес узагальнення (абстрагування) жанрових ознак, їх «відволікання» у музично-творчій уяві від конкретики музичних творів, тобто вказав, що жанрова стилістика може існувати, як сукупність певних логіко-семантичних формул, в уявному текстологічному просторі музики, ставати її «загальним місцем», що пояснює специфіку існування автономної художньої мови музики, її власного концептологічного тезаурусу.

А. Амрахова зауважує, що прийом «узагальнення через жанр» варто розглядати саме в руслі процесу концептуалізації; за її думкою концептуалізація, як і категоризація, зв'язана зі структуруванням знань, однак під «категоризацією» у психолінгвістичній традиції розуміється спосіб установлення й вираження в мові переважно ієрархічних відносин, таких як «загальне – частка», «клас – член класу», а концептуалізація виражає світобачення та світорозуміння, логічне структуроване усвідомлення розуміння світу. Розшифрування музичного змісту жанрового стилю, таким чином, потребує досить прискіпливого аналізу, щоб виявити його

концептуальні риси та справжнє смислове призначення. Так, вже А. Альшванг при розгляді оперної творчості О. Даргомижського відзначає, що значення жанрової стилістики обумовлюється контекстом, у якому формується музично-мовне явище, як, наприклад, принцип оперної декламації, при всіх його конкретних виразах розуміється на рівні оперного синтетичного жанру у цілому. З іншого боку, оперний зміст є невід'ємним від музичного звучання, тому смислове призначення музично-сценічного твору розкривається саме через його музичну іпостась, що стає, таким чином, головним смисловим показником жанру [11].

Одним з найбільш продуктивних положень робіт А. Сохора, з призначених теорії жанру, є виокремлення визначень стильової якості жанру як типізованої та типізуючої, що спирається на групи стилістичних ознак, як структурних, так і смислових, тобто ця властивість є семантичною за головним походженням; тому запропоновані поняття можна розглядати як *жанрові семантими, або семантичні парадигми*, що зумовлюють інтерпретативний план і композиторської, і виконавської творчості. А. Сохор пише про потребу «проводити відмінність між назвою жанру й визначенням його ознак (соната й сонатність, романс і романсовість, програмна музика й програмність і т. д.)» як таку, що найбільше відповідає категоризації жанрового стилю [161; 162]. Даний підхід до розкриття змісту поняття жанрового стилю продовжує Є. Назайкинський, який не лише присвятив проблемам стилю та жанру окреме, методичного характеру, дослідження [127], а й сформував додаткове поняття жанрових модусів, що використовується подібно філософському та літературознавчому розумінню, дозволяє виявляти рухливість та перехідність жанрово-стильових характеристик, множинність прояву властивостей жанру, що не відмінюють його змістової цілісності. Словами Є. Назайкинського, «музичний модус – це цілісне, конкретне за змістом (тобто, одне з безлічі можливих), художнє опосередкування стану, об'єктивоване в музиці в різних формах, різними засобами й способами» [127, с. 149]. Відтак зрозуміло, що музичний

жанровий модус – це, насамперед, семантична характеристика, що дозволяє виявляти специфічні для музики засоби відтворення емоційно-когнітивних станів, а це відкриває певні психологічні аспекти стильового змісту жанрових форм в їх конкретно-прагматичному виявленні й визначенні.

За визначенням В. Салімовського, запропонованим з боку літературознавчого вивчення природи жанрів, яке видається також вельми продуктивним, жанрова форма може бути описана як актуалізація типового авторського задуму відтвореною системою пізнавально-мовних дій, результатом яких є певні текстові одиниці. При цьому типовий задум відповідає тій або іншій меті, що входить у структуру певного виду соціальної діяльності, а в жанровій формі відображуються діалогічні відносини, оскільки субтекстові одиниці є висвітленням деякої мікротеми, відповідної до очікувань адресата, або, що те ж саме, відповіддю на деяке жанрове питання. Таким чином, з літературознавчих позицій, жанровий стиль можна представити як функціональний, що віддзеркалює організацію мовленнєвої практики; це взаємозв'язок актів мовлення на основі взаємозв'язку їх типових цільових установок, виділюваних з комунікативно-пізнавальних цілей більш загального характеру; саме в даній якості вони залучаються до художніх авторських задумів, надаючи їм типовості та впізнаваності [148].

М. Бахтін також підходить до категорії жанрового стилю тоді, коли досліджує систему словесних мовленнєвих жанрів. Він визначає стилістичні межі мовного жанру як стійкого типу висловлення (цілісної одиниці мовного спілкування, межі якої задані зміною мовців), припускаючи, що об'єктом жанрознавства слід вважати висловлення (текст) у його типологічних характеристиках. М. Бахтін наполягає на тому, що жанровий стиль, як і будь-яке жанрово-стилістичне утворення, є лише моментом безперервного мовного спілкування (життєвого, літературного, пізнавального, політичного), котре, у свою чергу, відображує процес безперервного всебічного становлення даного соціального колективу [32]. М. Бахтін запроваджує

концепцію жанрового стилю до галузі філософії мови, дуже симптоматичної для літературознавства першої половини ХХ століття, але у вивченні конкретних жанрових форм, не лише прикладних, а й художніх, використовує аналітичний текстологічний підхід, оснащений певними естетичними аксіологічними положеннями.

Взагалі теорія жанрів словесності розробляється на основі широкого напрямку сучасної комунікативно-функціональної лінгвістики, й ширше – інтердисциплінарного гуманітарного знання, що межує з прикладною філософсько-естетичною сферою, збагачуючи та уточнюючи останню.

Так, вивчаючи характер бахтінського світосприймання, В. Халізеєв відзначає, що впродовж усього творчого шляху Бахтін розвиває авторську систему етичної філософії, яка виражена в його дослідженнях першої половини 1920-х рр. («До філософії вчинку», «Автор і герой в естетичній діяльності»). Саме виходячи з діалогічної філософії М. Бахтіна визначає основні теоретичні позиції у вивченні діалогу жанру й стилю в музиці О. Самойленко, яка зауважує, що взаємодія стилю й «життя», культурного досвіду відбувається опосередкованим шляхом, на якому особлива роль відведена жанру. Тому взаємодія семантики й символіки в музиці можна розглядати як взаємодію жанрових і стильових умов музичної творчості [149; 180].

Семантичні функції музики виникають як жанрові, тобто як обумовлені умовами входження музичного феномена до реального життєвого контексту, пов'язані з узгодженням життєвого призначення й художнього оформлення музичного звучання. Символічні інтенції музики проявляються в силу її стильової автономії – «самозаконності» – і свідчать про можливість входження «життєвого світу культури» до контексту музичної композиції (музики як форми), про підпорядкування життєвої логіки художньому «відчуттю» світу. Якщо для жанру життя – умова музики, то для стилю музична творчість – умова життя, тобто життєві обставини, позахудожні уявлення набувають такого ступеню умовності, який потрібний для того, щоб

використовувати їх як «знаки» інших, більш вагомих і довговічних відносин. У якості подібних «знаків» життєвий досвід «напрошується» на заміну – використання більш досконалих і точних знакових форм, *іншої мови іншої реальності*. Отже, зіставна характеристика семантики й символіки в музиці вже в першому наближенні до даних феноменів дозволяє відзначити різну якість жанрової та стильової умовності в музиці, звідси – різні можливості міжжанрового та міжстильового діалогів – як різних напрямків умовного діалогу в музиці.

Разом з тим, можливість формування «своєї» музичної символіки залежить від семантичної визначеності звучного, «значущого» матеріалу музики – як можливості стильової активності музики залежать від її жанрової оформленості. Музичні «знаки» – предметно-структурні інгредієнти музики – двоїсті, «дволикі»: однією стороною вони звернені до жанрових визначень, іншою – до стильової інтерпретації дійсного й можливого жанрового змісту. Перша – первинна – знакова сторона музики вказує на метафоричні властивості звучання як образу лежачої «по ту сторону» музики дійсності; друга – вторинна – виявляє метонімічні здатності звукообразу як «номінанта» нової музичної дійсності.

Проблема стильової (у контексті семантичної) типології музики впирається у проблему специфічних, у той же час наскрізних, універсальних показників еволюції музики як художньо-творчої форми. Особливі завдання щодо цього ставить ХХ століття, тому що в цей час активність музично-стильових процесів перевищує які б то ні було нормативи, у тому числі, жанрові умови музичної творчості. Музична поетика набуває високого ступеню незалежності не тільки від загальностильових установлень і національних обмежень, але й від жанрових традицій. Стильова активність проявляється і як технологічна, тобто як структурна, що випереджає формування відповідних до композиційних відкриттів семантичних сфер. Такою є доля додекафонії й сонористики, електронної й «конкретної» музики. Розвиток музики в другій половині двадцятого сторіччя випереджає

навіть можливості її письмового запису, нотації (так з'являється нова «усна» традиція – досвід музики для магнітофонної плівки, «живої» композиторської музики), повертаючи сучасну культуру до положення середньовічної, що тільки шукає адекватного звучанню нотного графічного вираження музики.

Особливим проявом стильової активності сучасної музики стає полістилістика, що доростає до «полісистемності» (термін О. Ручьєвської) як прояв стильового самодіалогу музики, котра ще не має семантичних прецедентів, але це що не означає відсутності семантики, скоріше вказує на нові символічні функції музики як мови. Полісистемність виявляє, що «надлишкова» стильова активність перетворюється в домінування мовних якостей музики, коли історичні стилі стають предметом мовної «гри», яка веде до їхнього стискання, стилістичної локалізації, до афористичного «цитування», учудненого перетворення на знаки – заступники стильової традиції.

Стильові знаки, емансипувавшись завдяки мовній активності музики, утворюють особливу сферу музичної символіки. Представляючи собою сукупність стилістичних прийомів, стильовий знак є найбільш специфічною, «чистою» формою «музикальності», тобто «самоговоріння» музики. Ніщо в музиці не здобуває автономію, поки не досягає стильового вираження, отже, стилістичного самоговоріння, визнання в стилі. Але, у той ж час, яким би не був вільним стиль, він завжди «пам'ятає» про жанр: це його «таємна» пам'ять, «таємне» ім'я, схований зв'язок. Таким чином, в орбіту музичної символіки утягуються й жанрові відносини, але в глибоко опосередкованому вигляді – як «своя» особлива пам'ять про умови зародження даної форми музики й супутнього їй *типу музичної виразовості*.

Жанр близько стикається з позамузичною галуззю культурної символіки, опосередковує її. Первинні функції жанру визначилися в тій групі (системі) жанрів, яку, слідом за Г. Бесселером та А. Сохором, звично називаємо повсякденною або первинною (культові, прикладні, фольклорні, тобто общинно-колективні, часто пов'язані з усною традицією, жанри).

Однак, якщо стосовно даної групи визначення «первинно-жанрова сфера» справедливо, то обмежитися назвою композиторської музики, тобто професійної музики Нового й Новітнього часу, як «вторинно-жанрової» уявляється не цілком коректним. Вторинність жанрових форм композиторської творчості з кінця Ренесансу й дотепер полягає саме у відведенні жанрових функцій музики на другий план і їх заміні «стильовою ініціативою», тому вірніше говорити про «повторно-стильову сферу» еволюції музики. Крім цього, явище «первинності» у музиці виявляється дуже широким, що історично змінюється у зв'язку з новими можливостями музичної поетики. Починаючи з XVII століття до нього відносяться стійкі жанрово-стильові прийоми (типові засоби), риторичні формули, стильові моделі композиторських поетик, стильові моделі національної школи, напрямку, історичного періоду. Навіть при наявності конкретного авторизованого першоджерела, перераховані явища стають «загальним надбанням» музики, її анонімною знаковою областю, загальним словниковим запасом.

Таким чином, вторинно-стильова сфера музики відкриває власні джерела «первинності» як власного внутрішньо-музичного *суб'єкта діалогу*, причому обертає їх у нові жанрові канони, підкоряючи їх жанровим «правилам поведінки». Взаємодією первинно-жанрових і вторинно-стильових знаків музики пояснюється розвиток професійної композиторської творчості, взагалі – рух музики «уперед» (авангардність) при постійному зв'язку із традицією (оглядка на традицію, ретроспективизм). Така жанрово-стильова дихотомія музики підкріплюється розглядом категорій «первинності» і «вторинності» стосовно художнього тексту і його композиційних властивостей у роботі Бахтіна [32, с. 297–234].

Функції жанру, стилю й композиції в процесі музичного впливу можна розглядати як «спогад» у зв'язку з жанровою формою музики, «дідзнавання» – у послідовному сприйнятті композиції, «присвоєння» – на рівні стильового осмислення. Центральний і опорний елемент цієї тріади – композиція; вона є

головним входом у музичний зміст і матеріальною стороною музично-творчого процесу (фіксованою знаковою стороною музики в її єдиному вигляді). На рівні композиції виникає «семантичне кодування» – процес розпізнавання значень як співвіднесення актуального (безпосереднього) звучання й інформації, що зберігається в пам'яті (наявного змісту пам'яті). Семантичне кодування здійснюється як часовий процес (у часовому розгорненні музики), але запам'ятовування змісту музики обумовлене не кількістю почутого, а інтенсивністю *процесу запам'ятовування*, що виражається в здатності заново впорядкувати складові одержуваної інформації (освоїти її як ціле, наділивши одномоментністю просторової координації у свідомості). Цей момент *перетворення діахронно придбаної інформації в процесі звучання музики в значеннєву вертикаль (у симультанний «простір» смислу)* можна розглядати як момент народження *стилю* (дозволимо собі помітити, що стильова оцінка музики, сприйняття музичного звучання як специфічно-стильового неможливі без слухача; автономний музичний стиль історично також з'явився тоді, коли виникла особлива слухацька позиція стосовно музики, отже, особливе слухацьке усвідомлення музики).

Жанр закріплює меморіальний аспект культур, дозволяє визначати його як надзвичайно важливий. Тому Бахтін і писав, що жанр є більш довговічним, аніж стиль. Стиль супроводжує фамільярний досвід присвоєння смислу, тобто є мнемонічним аспектом культурної пам'яті й розкриває естетичну функцію останньої. Стиль виражає ставлення, осмислене естетичне відношення до минулого та наявного досвіду музичного мислення, тому він бере на себе функцію оцінного узагальнення, асимілюючи певні жанрові показники та надаючи їм нового смислового тлумачення, художньо-образного прямування. Особливі ігри зі стилем, що ускладнюють і спрощують водночас його жанрові пріоритети, проявляються у так звані кризові перехідні періоди розвитку музичного мистецтва. Як відзначає у своєму дослідженні О. Кужелева [91], творчість музикантів перехідного часу

завжди була найбільш важкою для стильової музикознавчої оцінки, оскільки часто втілювала в собі протилежні жанрово-стильові тенденції. Тому проблему перехідного часу вона вважає спорідненою з питаннями про актуальну та неактуальну тенденції стилетворення. Передумовою підходу до полістильових тенденцій композиторської творчості є становлення принципів «інтерпретуючого» стилю (термін В. Медушевського) [109]; у ньому як у дзеркалі можуть відбиватися інші стильові сутності, але лише відбиватися, використовуватися як матеріал, перебудовуючись у якусь «безтілесну» субстанцію шляхом нейтралізації, дистилляції стилістичного матеріалу, наприклад уніфікації знаків громкостной динаміки убік *decrescendo*, що має значення своєрідної післямови, «післезвуччя» епохи [91, с. 5–6].

Звертаючись до «збирання відзвуків», до жанру постлюдії і т.д., неактуальний стиль відкидає можливість новизни, але, водночас, «слабке», неактуальне – це не лише те, що залишилося в тіні вчорашнього дня; це також вказівка на іманентні постійні якості, властивості музики, що є її справжнім підґрунтям та спрямовані до майбутнього як до того сумісного смислового позитивного начала, що зближує та ототожнює способи відчуття й розуміння.

О. Кужелева, наприклад, довела, що з позиції можливих філолофсько-естетичних тлумачень неактуальний стиль виявляє своєрідний «евристичний присмак» – насамперед завдяки подібності з деякими характерними для східної культури течіями, зокрема із дзен-буддизмом. Так, в епітеті «неактуальний» підкреслюється *воля від часової залежності (атемпоральність)*, отже, від підпорядкованості теперішньому моменту, негайним подіям, що народжує почуття приналежності часу як вічності, без його розподілу на минуле, сьогодення й майбутнє. Відсутність часової акцентуації припускає й відсутність контрастної форми, цілеспрямованої драматургії твору – його спрямованості до кінця: в «актуалізованих» драматичних концепціях час стрімко «летить», його лінійність, незворотність є очевидними. У зв'язку з неактуально-стильовими концепціями перетворення часової горизонталі на просторову композиційно-фактурну музичну вертикаль

приводить до зупинки лінійного ходу часу. Виникаючий феномен «*відкритої форми*», принципово незавершеної структури, реалізується як нескінченний час, що повторює власний звуковий «ландшафт», стаючи метафорою Вічності. Подібна відсутність часової акцентуації (атемпоральність) виражається у своєрідній *надчасовій і надісторичній височині* [91, с. 6–8]. Полістилістику, у контексті жанрово-стильового підходу, варто сприймати як особливий мовленнєвий метод, що, користуючись інтонаційним музичним досвідом усієї європейської (і не тільки) музики, виявляє здатність існувати в одночасності, як у симультанно-«паралельному» часі.

Таким чином відкриваються ті особливі канонічні установки музичного мислення, говорячи про які Т. Чередниченко вводить поняття «споконвічного канону» музичної творчості, що примушує шукати жанрової сталості навіть при найбільш радикальних стильових зсувах музичної свідомості [194, с. 70]. Такі жанри, як постлюдія, опуси «пост-», музика для, відзвуки, метамузика, метаморфози, афоризми, медитація, ландшафти, сновидіння, відбиття, лабіринти і деякі інші свідчать про потребу виробити нові сталі жанрово-стилістичні показники в умовах тотального оновлення стильового музичного змісту, а це зумовлює перетворення низки стильових принципів на жанрові, представлення стильового начала в якості канонічного, узагальнюючого, що у функціональному плані веде до повної підміни жанрових умов стильовими, але залишає, як фундаментальний, принцип діалогу жанрового та стильового начал в музиці.

Таким чином, актуальні аспекти вивчення жанрового стилю обумовлені і тим новим досвідом створення музики, який виявляється загальним і для композиторів, і для виконавців, свідчить про сучасну перехідність музичного мистецтва (рубіжність століть), викликає аналогії з тою перехідністю стильових явищ музики, яка виявилася на рубежі XIX–XX століть.

Рубежі епох – найважливіші історичні моменти в долі музики, у тому числі, у долі фортепіанного виконавства, що дозволяє знаходити

хронологічні опори історії фортепіанного мистецтва на переходах від XVIII століття до XIX, від XIX століття до XX, нарешті, від XX століття до XXI, засновувати на даних опорах теоретичні концепції фортепіанно-виконавської творчості.

1.2. Жанрові критерії музично-виконавського стильового мислення

Визначення жанрових критеріїв музично-виконавського мислення як стильового феномена, перш за все, передбачає обговорення явища та поняття жанрового канону, адже мислення виникає на основі осмислення тих настанов музичного мистецтва, що передаються як своєрідна жанрова естафета від покоління до покоління, від епохи до епохи.

Визначення ролі жанрового канону як регулятивного творчого інструмента у формуванні виконавського мислення потребує залучення певних музикознавчих теоретичних позицій. Також треба враховувати взаємодію композиторського й виконавського підходів до явища жанрового канону, яку засвідчує природа музичного тексту, яка відкривається в ході текстологічного аналізу. Для виконавського мислення поняття жанрового канону й похідних від нього є передумовою створення відповідної до музичного тексту й авторському задуму інтерпретації. Тому звернення до найбільш сталих, водночас структурно складних та полісемантичних жанрових форм, з виокремленням їх парадигматичних ознак, є необхідною умовою виконавської інтерпретації.

Зауважимо відразу, що жанрові канони в їх художньому актуальному вираженні асимілюють і впорядковують мистецький досвід, кристалізують його семантичні якості й дозволяють їм транслюватися в культурній свідомості. У музичній творчості жанрові канони є постійним предметом осмислення й подальшої ретрансляції тому, що вони проростають крізь усю текстову організацію музики й обумовлюють смислову значимість її

іманентного тематичного змісту. Жанрові канони є необхідним інструментом розширення музичної свідомості у всіх її професійно-інституціональних діяльнісних аспектах.

Питання жанрової презумпції музичної творчості завжди залишаються пріоритетними у всіх проблемних розгалуженнях мистецтвознавчих дисциплін. Мабуть категорія жанру є найбільш фундаментальною для художньо-творчого та культурно-діяльнісного досвіду, а в сфері музичного професіоналізму вона міцно пов'язує між собою інтереси музикознавців та виконавців. Адже жанр у музиці, як її вихідна інституціональна прагматична умова, вказує, перш за всі, на виконавську природу музичного діяння. Окрім цього, він передбачає здійснення саме виконавських вимог для реалізації художніх можливостей музики [192]. З іншого боку, теорія жанру складалася на основі музикознавчої думки та передбачає, як обов'язкове, вивчення формоутворюючих принципів, логіки композиції, структурно-функціональних сторін музичних артефактів. Пізнання жанрової архітектоніки музики потребує залучення історіографічних даних та систематизацію аналітичних даних, що репрезентують музично-текстові параметри жанру.

Як вже зазначалося, досвід М. Бахтіна дозволяє узагальнити й упорядкувати уявлення про змістовно-сміслові можливості музикознавчого аналізу. Так, музикознавчий аналіз завжди несе естетичну оцінку, виявляючи центральну естетичну ідею твору, жанру, автора; як естетичний він винний бути аналізом поетики – цілісного художнього методу, який і організує перетворення смислу в прийом й функціонування прийому як осмисленого. Обговорення просторово-часової (хронотопічної) специфіки музичного мистецтва, так саме як і визначення провідних сторін музичної інтерпретації, у всіх її видах, розпочинається з вивчення жанрових факторів та встановлення жанрових пріоритетів. Таким чином, дослідження музики як автономної художньої поетики виявляється дослідженням жанрової матерії музичної творчості – у всіх її аспектах, насамперед, з найбільш загальних

позицій функціонального підходу до музичної форми, потім з позиції індивідуації способів побудови композиції щоразу для кожного нового твору, коли прийоми відсторонення – учуднення, які підкреслюють специфічну умовність музичного висловлення, вимірюються у відповідності до вихідних канонічних показників.

Вихідним моментом у вивченні жанрового матеріалу музики з врахуванням його входження до мнемонічного текстового простіру музичної творчості, є поділ жанрових умов – чинників – якостей на первинні й вторинні. У цьому відношенні архітектоніка музичної жанрової системи виявляє подібність до словесно-літературної, що й дозволяє застосовувати в музикознавчому переломленні філологічні положення та підходи, зокрема М. Бахтіна. Даний дослідник, обговорюючи природу мовних висловлень [32], зауважує, що первинні та вторинні жанри взаємодіють як більш прості та більш складні, і останні оперують тими смисловими значеннями (і логічними прийомами), які склалися в перших.

Явище жанру в теорії М. Бахтіна, хоча і вивчається окремо, але розкриває свої властивості лише в діалозі зі стилем, який є зворотною стороною жанру. Музикознавчий жанровий аналіз також веде до обговорення жанрового стилю або стильових показників жанру, і саме в цьому випадку жанровий підхід придбає історичний нахил неминуче та стає стильовим, потребує визначення тих обмежень, які висуває перед жанрово-стильовими рішеннями певна історична епоха, школа, напрям, нарешті конкретний автор. Вивчення музичного тексту/твору з жанрової та/або стильової сторони приводить до зіставлення тих величин, які, за М. Бахтіним, можна називати *автором та авторитетом*, причому під авторитетом розуміється досвід традиції, поза яким не є можливим авторство в мистецтві, але й авторитарні значення формуються внаслідок їх використання конкретними авторами.

Антиномія авторитету – авторства узгоджується з параметрами жанру та стилю, коли в жанровій площині упорядковуються загальні вимоги та

установки, що віддзеркалюють колективну творчу прагматику, а в стильовому вимірі тексту проявляються авторські амбіції, тяжіння до оригінальності художнього висловлення. Рівновагу двох архітектонічних начал утримує те, що в обох площинах (жанровій та стильовій) виникають канонічні угруповання художньо-виразових елементів: узагальнені стильові канони постають продовженням жанрових; жанрова канонізація підкріплюється стильовими пролонгаціями, повторами-ремінісценціями, міметичними тенденціями стилетворення.

Не користуючись буквально поняттям канону, М. Бахтін називає два його типи як два полюси тексту. Перший полюс утворює система знаків, зв'язана з усім повтореним і відтвореним, тим, що загальновідомо й зрозуміло; інший полюс представляє індивідуальне, неповторне, те, що існує в однині – і в цьому «весь зміст його, ...те, для чого він створений», тобто доказ авторської спроможності [36, с. 475]. Стосовно цього полюса все повторене й відтворене виявляється матеріалом, який завжди долається, він також є різновидом канонізації, але зовсім іншим та на інших принципах заснованим, затверджує правомірність авторського висловлення та відокремлення й автономізацію індивідуального стилю, границі якого встановлюються лише контекстуальним шляхом. Тому проблема канону безпосередньо перетікає в проблему контексту.

Авторські канони (антиканонічний полюс тексту) пов'язані не стільки з елементами повтореної системи мови, скільки з іншими текстами (авторськими канонами), також неповторними, але здатними до широкого міжавторського діалогу. Особливі діалогічні відносини, які формують авторський стиль і розкривають передавторське розуміння (жанру в тому числі), визначають адресацію або «почутість» художнього твору, у тому числі його націленість на найбільш далекі контексти. Діалогічні контекстуальні відносини як смислові відносини між усякими висловленнями можуть бути й свідомими, і ненавмисними. У них є те, що лежить на поверхні, як очевидна структура задуму, і є те, що уведене глибоко

в підтекст і може бути виявлене тільки шляхом порівняльного жанрово-стильового аналізу.

Поняття про жанровий канон як про логіко-сміслову структуру, що забезпечує семантичну визначеність музичного тексту, формується і реалізується різними шляхами. Розгляд художнього канону стосовно будь-якого виду мистецтва дозволяє характеризувати його як сукупність правил, які визначають у художньому творі норми композиції. Набуваючи певної самостійності канон у мистецтві відображає взаємозумовленість соціально-регулюючого та художньо-типізуючого рівнів культури. Щодо цього канон у музиці можна розглядати як своєрідний *хронотоп*, що поєднує всі принципи музичної композиції. З погляду загальної композиційної логіки, просторово-часова організація музичного тексту безпосередньо залежить від принципів повторності й контрасту, а названі принципи в контексті процесу історико-стильового розвитку музики можна розглядати як тотожні процесам тематичної канонізації й деканонізації, тобто явище канонічності проникає углиб музичного матеріалу та впливає на його найбільш специфічні організаційні засоби.

Тема в музиці, як хронотопічно-процесуальне відображення жанрово-стильових настанов, є багаторівневим, багатофункціональним явищем; вона виступає структурно-синтаксичним прообразом форми в цілому, що обумовлює її головну репрезентативну функцію: представляючи один індивідуалізований образ, вона одночасно (з його допомогою) програмує художню образну єдність музичного цілого. Її можна розглядати в у процесі інтонаційно-горизонтального мелодійного розгортання, але вона також розрахована на фактурні фоново-фігурні відносини, просторові перестановки, може бути визначена як єдність просторово-часових факторів музичної композиції. Як первинна основа музичного твору та презентант його жанрового характеру, музична тема передбачає наявність наступних елементів: мотивно-інтонаційних, метроритмічних, темброво-артикуляційних, гучнісно-динамічних, фоно-колеристичних, сонорних

(найбільш безпосередньо пов'язаних з висотним обсягом вертикалі, тобто і з її глибиною, і зі ступенем її фонічної різноманітності).

Тематична єдність музичної композиції, як художня єдність форми, обумовлена наявністю двох наскрізних принципів, які умовно можуть бути названі лейтінтонаційним та моноінтонаційним (лейтсемантичним та моносемантичним). З першим з їх пов'язані ті тематичні елементи, які засновані на структурній, функціональній і образній незмінності від начала й до кінця композиції. Показники іншого проявляють своє призначення лише наприкінці композиції, указуючи на ті мобільні її елементи, що утворюють план внутрішньоконпозиційної незавершеності. Між цими двома групами тематичних елементів виникає третя, перехідна, яка своєрідно модулює від сталості до змінності, іноді безпосередньо зіштовхуючи протилежні конпозиційні функції тими. Ця перехідна група тематичних елементів забезпечує переваги тієї або іншої семантичної спрямованості тематизма взагалі.

Відтак рівень канонічності музичної форми визначається на основі її тематичного змісту, так саме, як міра канонічності певної жанрово-конпозиційної структури визначається функціональним розподілом утворюючого її тематизму – сталістю даного розподілу. Не торкаючись питання про історико-стильову зумовленість жанрової канонічності, наприклад про переваги канонічного мислення в добу класицизму й про стильові інновації жанрового змісту в період романтизму, відзначимо, що однією з найбільш канонічних жанрових форм була й залишається соната, і як циклічна структура, і, найбільше, як логіко-семантична модель сонатного АLEGRO.

Значення та авторитет сонатної форми – сонатної логіки пояснюються тим, що вона вдало відображує, узагальнюючи та диференціюючи, головні типи відносин людини до життєвого процесу та супроводжуючі ці відносини емоційні стани. Оперуючи принципами тотожності та контрасту як загальнологічними, сонатна форма реалізує їх на рівні тематичного розвитку та

формування фактурних прийомів. З сонатністю виявляються пов'язаними ті явища й процеси, які ґрунтуються на сполученні протилежних начал, припускаючи їх взаємну активізацію, що підсилює здатність до саморозвитку кожного з них. Такою може бути й модель особистісних відносин, тобто в підпорядкуванні логіці сонатності може бути виражений і емоційно-психологічний почуттєвий досвід [126].

Немаловажними атрибутами сонатності стають розробковість та репризність, хоча їх не можна вважати функціонально-композиційною приналежністю лише сонатної форми. Але це лише підтверджує універсалізм, причому щодо процесу музичного мислення в цілому, сонатності, що постає *наскрізною щодо музичного досвіду, соціально-психологічною в її естетичній оформленості та абстрагованості ідеєю*.

Поняття сонатності є *своєрідним гіперонімом* у порівнянні з поняттям сонати, оскільки може розглядатися як рухлива семантична умова формування музичної композиції будь-якої жанрової презумпції, набуває статусу первинного принципу музичного смислотворення, відверненої загальномузичної стильової ідеї. Опіраючись на типологію діалогу, можна теоретично експлікувати дану ідею як взаємодію драматичного (епіко-драматичного) і ліричного начал, ігрової дії, події та особистісної емпатії, співчуття, закріплених у моторно-динамічному та інтонаційно-мелодійному текстологічних планах музики, тобто як вираження діалогічної природи музики у зв'язку з автономією її стильової сфери [149].

Підхід до сонатності як до досить широкої стильової ідеї означає виділення особливого *феномена сонатної семантики*. Його можна підкріпити тим розглядом категорій «первинності» і «вторинності» стосовно художнього тексту і його композиційних властивостей, який виявляється в роботах М. Бахтіна. Розвиваючи запропонований дослідником підхід, відзначимо, що музична стильова сфера відкриває власні джерела «первинності» як власного внутрішньомузичного суб'єкта діалогу, причому перетворює їх на нові жанрові канони, підкоряючи власним композиційним

правилам. Взаємодією жанрових і стильових знаків музики в процесі обміну, що відбувається між ними, функціями первинності й вторинності пояснюється розвиток професійної музичної творчості, як композиторської, так і виконавської, рух уперед, який включає й періодичні ремінісценції минулого.

Відношення до стильових можливостей жанрової форми – їх збереження або реконструкція – починаються саме з вибору загальних масштабів і логіко-структурних розумів тематичного розвитку. Розгляд жанрових факторів музично-тематичної полісемантики свідчить про їх історичний характер і залежності від загальних стильових напрямків художньої культури. Взаємодія жанрових і стильових властивостей музичної творчості набуває характеру відкритого полілогу, особливо враховуючи накладання на композиторську поетику множинності виконавських інтерпретацій. Усі форми виконавського наслідування (мімезису), гри в стилі або поза ним, зумовлені діапазоном жанрових можливостей, які повинні бути враховані з граничною увагою. Виконавські наміри, як і композиторські, здійснюються хронотопічним музично-тематичним шляхом, тому музичний тематизм постає тією сферою, у якій сходяться не лише жанрові та стильові чинники, а й творчі уяви композитора та виконавця. Діалог жанрово-стильових канонів допомагає реалізуватися співавторству композитора та виконавця.

Явище полілогу пов'язане з умовною персоніфікацією тих або інших засобів художнього висловлення, чим досягається й особлива конкретність музичних образів, і особлива ігрова яскравість тематичного розвитку. Звертаючись до зразків сонатних композицій класицистського періоду, зауважимо, що створюваний ними значеннєвий полілог спирається на багатотемну основу, але множинність умовних «персонажів» підкоряється певному пізнавально-логічному канону; вони поляризуються та займають відведені для них рольові позиції, сприяючи виявленню конфлікту, разом з цим, створенню об'ємної характерологічної картини. Полілог визначає

семантичні функції тематизму в сонатних творах В. Моцарта, Й. Гайдна, Л. Бетховена завдяки чіткому функціональному розподілу тематичних елементів та сталій логіці сонатних розробок й реприз. Таким чином, завдяки прийомам тематичного розвитку та взаємообміну значеннями формується канонізована образна модель, що отримує визначення *сонатної драматургії*.

Відтак виконавське розуміння сонатності є передумовою створення автономної виконавської інтерпретації, у якій виявляється особлива канонічна природа сонатної композиції, зумовлена функціональною визначеністю музичного тематизму, на якому базується сонатна форма.

У стислому вигляді теоретичну модель жанрового канону як провідного критерію оцінки смислової повноти та семантичної визначеності виконавської інтерпретації можна представити наступним чином.

З боку жанрової природи музичного мистецтва, наголошуються критерії первинності – вторинності, що є системними показниками не лише на межі обрядово-звичаєвої та мистецької практики, а й всередині останньої, котра виробляє власну схильність до розподілу на первинний та вторинний матеріал, з пропозицією парадигматичних комунікативних моделей ознак. Останні пролонгуються у системі композиторсько-виконавського стильового мислення, провокуючи протиставлення авторитету (первинної жанрової установки з супутніми композиційними властивостями) – авторства (жанрово-стильової модифікації обраної композиційної моделі), тобто узгоджуються з параметрами жанру та стилю в процесі їх трансляційно-оновлення у часі, коли в жанровій площині упорядковуються ті вимоги й потреби, що віддзеркалюють колективну творчу прагматику, а в стильовому вимірі музичного висловлення проявляються амбіції оригінального авторського художнього мислення. Жанрові канони мають рівне значення для обох архітектонічних планів музики в її звуковому становленні й розгортанні; вони забезпечують динамічну рівновагу обох планів, при якій стильові чинники канонізації підтверджують семантичну визначеність жанрових показників музичної композиції; жанрові засади канонічного

музичного мислення укріплюються стильовими пролонгаціями композиційних принципів, тенденціями стильового уподібнення та стилістичної транзитивності.

Ті аспекти канонічного музичного мислення (як композиторського, так і виконавського), що виникають з середини композиційного становлення музичного матеріалу, вказують на явище музичного тематизму з його естетичними та іманентно-стилістичними показниками. З боку загальної композиційної логіки, просторово-часова організація музичного тексту безпосередньо залежить від принципів повторності, а названі принципи в контексті процесу історико-стильового розвитку музики можна розглядати як тотожні процесам тематичної канонізації, тому жанрово-стильові й стилістичні канони виражають об'єктивну сутність існування музичної матерії як художньо-мовно організованої.

Музичний тематизм, що входить до сукупності музично-композиційних принципів, є хронотопічно-процесуальною основою здійснення жанрового стилю – жанрово-стильового канону тому, що виступає багатофункціональним явищем; тема є структурно-семантичним прообразом жанрової форми в цілому, відтак обумовлює її репрезентативну стильову функцію, зумовлює образно-смісловий обсяг музичного твору, представляючи один індивідуалізований образ, вона одночасно (з його допомогою) програмує художню образну єдність музичного цілого (див. про це: [10; 23; 43; 57; 126–127; 133; 161; 186]).

Специфіка музичного тематизму постає у зв'язку зі здатністю музичного висловлення відтворювати форми і способи відносин, тому за обсягами та характером тематичного розвитку стали принципи жанрово-композиційної конституції розподіляються на багатокomпонентні полілогічні, монотемні – монологічні, контрастно-складові дихотомічні або діалогічні. Всі вони виступають різновидами діалогічної комунікації як способу осмислення й розуміння, впливають на типологію жанрових канонів. Як зумовлені виконавським походженням музичної творчості, останні

передбачають три провідні тенденції хронотопічного (часо-просторового) становлення музичної форми: полілогічну, монологічну та власне діалогічну як різновиди музично-виконавського мовлення – діяння, досягнення смислового адресата і твору, і жанрового стилю.

Висновки до Розділу 1. Категорія жанрового канону дозволяє опосередкувати важливі для музично-виконавської творчості принципи й особливості музичного формо- та змістоутворення; зокрема вона виявляє дієве динамічне значення тематизму в музиці як процесуального явища, що визначає типові ознаки музичної композиції, робить їх стилістично вираженими, зафіксованими, забезпечує їх сталість, семантичну вагу. Жанрово-канонічні ознаки в їх узгодженні зі стильовими показниками музичної творчості стають передумовами виконавського ставлення до явища жанрового стилю, також критеріями оцінки самого цього явища як забезпеченого музично-виконавською інтерпретацією.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ПРЕЗУМПЦІЯ ТИПОЛОГІЇ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ

У другому розділі дисертації у 3 підрозділах створюються проєкції теорії жанрового стилю як музично-виконавського феномена до галузі фортепіанної музики, пропонуються три основні жанрово-стильові й стилістичні моделі фортепіанного виконавства. Завдяки цьому пропонується і оновлений підхід до жанрових форм сонати, мініатюри та поеми з боку фортепіанно-виконавського інтерпретативного мислення.

2.1. Культурно-історичні передумови становлення сонатної форми як автономного жанрово-стильового явища

Фактологічні підтвердження стильової емансипації принципу сонатності та свободи його перетворення в музичній композиції ґрунтуються на узагальненому представленні того матеріалу історії музики, який пов'язаний з формуванням автономної логіки сонатної композиції.

В. Холопова у своїй книзі «Форми музичних творів» [185] надає стильову періодизацію історії сонати, охоплюючи в такий спосіб усі її композиційні вияви. Аналітичний матеріал роботи Холопової дозволяє пропонувати наступні узагальнення. В епоху бароко соната втілюється у вигляді репризної форми, заснованої на тональному розрізненні головної партії і побічно-заключної групи в експозиції (побічно-заключна група проводиться в тональності домінанти) і транспозиції цієї групи в головну тональність у репризі. Для сонати бароко характерні мотивна розробковість та метод тематичної похідності.

Головна відмінність барокової сонати від класичної – відсутність драматургічного контрасту між головною й побічною партіями. Барокова

соната може бути представлена у вигляді однотемної або багатотемної композиції в структурних різновидах двочастинної або тричастинної форми. Двочастинна форма складається з експозиції в першій частині й розробки-репризи в другій, а тричастинна аналогічна формі класичної сонати, де перша частина – це експозиція, друга – розробка, а третя – реприза. Для обох форм характерне повторення експозиції й розробки з репризою разом.

Усі способи музичної виразності бароко перероджуються в класичній сонаті. Ними є: афективність – стилю бароко притаманна одноафектність (у кожній формі), стилю класицизму – поліафектність (на різних рівнях форми); контрастність – у бароко контраст парний і статичний (швидко – повільно, мажор-мінор); у класицизмі він побудований на етапах динамічного наростання й переходу до протилежного стану (тезис-антитезис-синтез).

Музичними прототипами сонатної форми класицизму стали:

- найрозвиненіші інструментальні форми бароко, серед яких яскравіше всього отут представлена «старосонатна» форма з її тональною транспозицією побічної партії, розробковістю у всіх розділах;
- увертюри класичних опер, особливо оперні увертюри Х. Глюка, у яких втілювався конфлікт давньогрецьких трагедій між фатумом та людиною і вперше було застосовано прийоми оркестрового *crescendo*.

Позамузичним прототипом цієї форми стала диспозиція античної ораторської мови, яка вплинула на багато складових сонат:

- як співвідношення пунктів ораторської диспозиції й партій сонатної експозиції;
- як розробка, реприза й кода, також аналоги розділів мови;
- як вторгнення на мікрорівні – у межах періоду або простій одностинної форми;
- як вплив на інтонаційне звучання музичного матеріалу.

Отже, сонатна форма в епоху класицизму склалася як історичний тип музичної композиції, що відрізняється від бароко драматургічним типом організації. Вона являє собою репризну форму, засновану на

драматургічному контрасті головної й побічної партій, на їх тональному протиставленні в експозиції (побічна партія – у тональності доміантової групи) та їх тональному об'єднанні або зближенні в репризі. Характерні для бароко риси переросли тут у розробковість у всіх партіях і розділах, метод проїздноності (похідності?) в тематичному процесі.

Еволюція сонатної форми в епоху класицизму привела до появи безлічі її різновидів: сонатна форма з подвійною експозицією; без розробки; з епізодом замість розробки; з ненормативними скороченнями.

В ХІХ столітті починається наступний етап еволюції сонатної форми, обумовлений приходом нової естетики. У музиці епохи романтизму позначаються дві тенденції: до без-програмності – пов'язана з новим усвідомленням сутності музики, як замкненого в собі язика почуттів; до програмності – іде від синтезу мистецтв, зв'язків музики з іншими видами мистецтва.

У музиці ХІХ століття взаємодіють звертання до потаєного в людській душі й прагнення передати різноманіття емоційних рухів, культ мелодійного начала. Сонатна форма, як вища форма «абсолютної музики», синтезувала в собі обидві тенденції (з одного боку, нового позапрограмного музичного змісту, а з іншого – програмних задумів романтиків).

Сонати з позапрограмним змістом не обумовлені якимось єдиним прототипом, вони виявили нову в порівнянні з класичними сонатами властивість – множинність концепцій, їх логічну непередбачуваність. Сонати з програмною основою виявили тяжіння до єдиної концепції з кульмінацією й контрастним епізодом у розробці й трансформацією тем у репризі.

Результатом еволюції сонатної форми в епоху романтизму стала також поява змішаних форм: сонатно-варіаційної, сонатно-концентричної, сонатно-циклічної, сонатно-сюїтної.

У ХХ столітті здійснився синтез ідеї сонати, що виріс на основі узагальнення й зближення всіх сторін процесу сонатного формоутворення, у зв'язку з чим можна говорити про історичні стильові модифікації сонати й

про те, як вони впливають не тільки на сучасну композиторську творчість (виражаючи дійсний досвід самої музики), але й на виконавське розуміння природи даного жанру [186].

Як уже вказувалося нами раніше, виконавське розуміння, як і виконавська інтерпретація, є історичним феноменом, відбиваючи еволюцію людської свідомості як необхідного фактору культурного досвіду. Форма сонати прокладає собі дорогу щоразу по-іншому – через різні способи композиторського висловлення, різні аспекти системи виконавських засобів, але зберігаючи ідею сонати, що вміщується в нові мовні засоби музики, взаємодія яких веде до створення певної композиції.

Епіфеноменом історії сонати стає еволюція принципів циклічних форм у музиці. Виявленню циклічності, формуванню поняття про неї суттєво допомагають праці В. Бобровського [42; 43], у яких представлені й конкретні аналізи музичних творів, і теоретико-методологічні узагальнення результатів даних аналізів, що дозволяють систематизувати уявлення про циклічність.

Виділення сонати й сонатності у зв'язку з *потребами фортепіанного виконавства* обумовлене групою передумов, основними з яких є наступні.

По-перше, існуючі історичні підходи не дають відповіді на запитання, що стосуються семантики сонатності та її закріплення як композиційно-стильової парадигми музичного мистецтва, у тому числі, і на ті, які виникають у музиканта-виконавця (піаніста) у процесі вибору й інтерпретації сонатного твору.

Це такі питання: що дозволяє сонаті виступати збірною енциклопедичною інструментальною формою, готовою суперничати з великими симфонічними задумами, але при цьому не втрачати своєї сольної виконавсько-жанрової природи; який композиційний принцип стає головним у сонатній творчості й що пояснює його семантичну визначеність, тобто – що таке «ідея сонати», яка може існувати й поза формальною сонатною жанровою номінацією; які типологічні тенденції пояснюють еволюцію

сонатної форми (у широкому значенні цього поняття) і якими є межі даної еволюції; деякі інші.

По-друге, залишається відкритим питання про репертуарні пріоритети сучасних китайських піаністів стосовно жанрової форми сонати, явні переваги для них класицистських зразків (або тих творів, у яких переважає класицистський – неокласицистський стильовий тип), першість для них сонат Л. Бетховена й дуже помірне залучення сонатних творів композиторів романтичного та більш пізнього періодів, зокрема, російських композиторів перехідного періоду ХІХ–ХХ століть.

Відповіді на дані питання та виявлення специфічних жанрових стилістичних домінант сонати й сонатності знаходяться на основі категорії часу та музичної темпоральності. І у цілому, існуючі підходи до виконавської форми в музиці, способи розвитку даної категорії помітно глибшають у зв'язку з явищем часу та хронотопічною організацією музичних образів.

Дане поглиблення виявилось однією з методологічних новацій дослідження В. Забірченко [67], матеріал якого може бути залучений у зв'язку з проблематикою нашого дослідження та поставати поруч з системними теоретичними узагальненнями виконавського творчого досвіду.

Насамперед, автор звертає увагу на те, що в музичному виконавстві стильові й стилістичні знаки інтерпретації, що вже відомі, жанрових умов і канонів музики, виступають знаками історичного та особистого (біографічного) часу, залежно від рівня їх узагальненості. На цій основі й може відбуватися виконавська концептуалізація часу або – змістовно-сміслове заповнення (виконання) креативного часу в музиці як художнє вираження його (часу) антиномічної природи.

У музичній темпоральності виявляється провідна сторона самопокладання музики як просторово-часового процесу, тобто властиві тільки музиці й зв'язані з усіма структурними рівнями музичної поетики (жанровим, стильовим, композиційним) способи й засоби формування образів – символів *змісту* часу. Отже, музичний час вносить свій порядок,

встановлює свою власну, художньо-концепційну послідовність часових моментів та їх співвідношень, у тому числі, переосмислює й такі модуси часу, як зворотність (типовий для архаїчної свідомості), лінійність (вироблюваний монотеїстичним, у тому числі, християнським світоглядом), циклічність (наближений до природного часу, характерний для язичницького уявлення про світ).

В. Забірченко не розглядала ще один можливий модус часу, а саме – футуристичність, проєкцію майбутнього часу як метафізичного, містеріального. Він визначає хронотопічні властивості фортепіанних сонат О. Скрыбіна центрального й пізнього періодів творчості; це 6-10-і сонати (1911–13), що не випадково є свого роду «підступами» до «Містерії», частковим, ескізним її втіленням, відрізняються граничною складністю, символічною зашифрованістю музичної мови й образної сфери. Скрыбін немов прагне проникнути в сферу підсвідомості, зафіксувати у звуках раптово виникаючі відчуття, їх вигадливу зміну. Такі «відбиті миті» народжують короткі теми-символи, з яких і складається тканина твору. Найчастіше один акорд, дво-тризвучна інтонація або скороминущий пасаж набувають самостійного темпорального образно-сміслового значення, як одномоментні спалахи «інтуїтивного розуму».

Символічна ідея в музиці як концентрація стильових установок композитора солідаризується з виконавським часом, виявляється хроноартикуляційним процесом, сприймається завдяки смисловій виконавській акцентуації (знаходженню «крапок» зчеплення стилістичних множин), є буквальною артикуляцією музичного матеріалу, включаючи агогічні й динамічні засоби виконавського звуковидобування. Подібний «ритм вищого порядку» виявляє, що тривалість і швидкість, динаміка звучання, місце звукокомплексу в композиції є художньо-знаковими функціями стилістичної фігури. На шляху ж перекладу «хроносу» у «топос» не менш знаковою є ритмічна поліфонія – мелодійне «розслаблення» фактури

й наступне збирання просторової вертикалі, свого роду «поштовхи» – імпульси руху, особливо помітні в кульмінаційних «крапках».

Мелодійна статика з її «моментальними» станами є темпоральною умовою ліричної сфери пізніх сонат Скрябіна (як сфери досягнутого часового спокою у волі від сьогодення). Фактурно-гармонійні прийоми стають важливою характеристикою також лірично поглиблених, модифікованих образів «вищої грандіозності» і пов'язаного з ними жанрово-стилістичного матеріалу.

Алі найголовнішими стають імпульси внутрішнього інтонаційно-сміслового руху – перемикання, що досягають екстатичного значення, доведені до «польоту», ширяння духу. Так, головна партія Десятої сонати – зразок типово-скрябінських стрімких тем, що персоніфікують порив, захопленість; це мовби «зародки життя», що вирвалися на волю, «сховані прагнення... духу, що творить» (згадаємо епіграф П'ятої сонати).

Ще раз уточнимо деякі характеристики часу в музиці, виходячи з методичних позицій роботи В. Забірченко [67]. Автор розбудовує відношення до звуку й до музичного звучання, тобто до музичного хроноартикуляційного процесу, як до осмисленого й відповідно структурованого виконавського відтворення тексту музичного твору. Немає потреби уточнювати, що такий процес є часовим; але важливо вказати, що він дозволяє виявляти й визначати особливий феномен *виконавського часу*. Музичне звучання, реалізуючись у виконанні, буквально, у виконавській грі, «живе» у сьогоденні, отже, сьогодення стає провідним часовим модусом музичного виконання. Поки музика не здійснюється у звучанні, вона залишається тільки можливістю особливої художньої форми, але не самою цією формою. Але зміст музичного звучання звернений і до минулого досвіду музичної творчості, впливу й сприйняття музики, з властивими ним жанрово-стильовими константами, і до майбутніх смислових інтенцій музичного твору.

Так виникає складне переплетення часових модусів, що визначає полімодальну сутність музичної темпоральності. Воно визначає й зміст виконавської інтерпретації, пояснюючи чільну роль у ній психологічної обумовленості – як з боку виконавця, так і з боку автора й слухача, соціально-психологічних установок культури, отже, значення виконавської концепції часу.

Полімодальність (тривекторність) музичного часу (музичної темпоральності) втілюється в музичному добутку завдяки єдності й множинності його стилістичного змісту, а також множинності семантичних функцій стилістичних фігур музики. Щодо цього у музиці – особливе положення «у родині мистецтв» (М. Каган [72].), оскільки вона має найбільше високий щабель самодостатності стилістичного матеріалу. Але це створює й особливі завдання музично-виконавської інтерпретації як складно-опосередкованого змістовно-часового процесу, що здійснюється в даний момент, складається з моментів теперішнього часу, але також полімодального з боку стилістичної обумовленості музики. Для його передачі необхідне формування власної виконавської мови, звичайно, пов'язаної з авторською композиторською, але й утворюючою досить незалежну галузь виконавської стилістики, у якій провідним фактором виконавської волі й виконавського порядку стають відношення до ритму та засобів агогіки – на всіх рівнях виконавської форми. Іншими словами, ритм як провідна властивість музичної темпоральності, що виражає той порядок, який, якщо згадати слова І. Стравінського, музика вносить у відносини з часом, а, виходить, послідовність, функціональна співвіднесеність усіх компонентів музичної форми, проявляється й на рівні окремого композиційного прийому, і на рівні внутрішньо-композиційних стилістичних зв'язків, і на рівні образних компонентів та відповідних стилістичних складових у даному творі й за його межами; також на рівні досвіду осмислення даних образних компонентів, тобто на рівні естетичної ідеї цілого.

Індивідуальність самого виконавця здатна зробити виконання інтерпретацією, а вона залежить від його особистісних якостей – світогляду, ступені розвитку інтелекту, досвіду емоційного життя, приналежності до того або іншого художнього типу, від вольових якостей і культурного рівня, від художнього смаку, професійної обдарованості, також від ступеня володіння технікою, артистизму і т.д. Багато чого, звичайно, залежить і від того, що виконавець знаходить і прагне знайти в музичному творі. Важливий ще той факт, що всякий індивід є продукт певного соціального середовища й історичної епохи; різноманітність людських індивідуальностей виявляється воістину безмежною, і це породжує варіантну множинність виконавської інтерпретації.

Кожний елемент нотного тексту – нотний метрорисотний знак, словесне або графічне позначення – у силу своєї семіотичної природи може бути розшифрований у межах певного поля значень. Дане поле відкриває й упорядковує свідомість виконавця. Тому настільки важливим є не тільки освоєння нотного тексту твору, а й знайомство з творчістю композитора в цілому (з колом його особистісних інтересів), знання його творчої біографії, історії створення музичного тексту, літературних або образотворчих паралелей, традицій його виконання, тобто контекстуальне сприйняття тексту твору, що виконується [13; 192].

Стосовно фортепіанних сонат більшості європейських композиторів доби романтизму та початку ХХ століття, у тому числі О. Скребіна, слід зазначити, що їх стилістика, також пов'язані з нею виконавські прийоми, спрямовані до сфери *авторської особистої семантики*. Про це дозволяють судити такі її загальні риси, як прагнення до внутрішнього розкріпачення й звільнення, що помітно перевершує жорстко дисциплінуючі тенденції; розташування внутрішньої дії в крапці найвищої емоційної напруги, коли нові психологічні стереотипи виявляються сильніше колишнього емоційного ладу; активна участь ліричного начала в кульмінаційних моментах з перевагою драматичного імпульсу; з'єднання бунтівливості з найсильнішим

тяжінням до ліризму на гребені розвитку; більш плавна й гнучка поява вольового напору, чому це відбувається, наприклад, в творах класицистських майстрів; свобода вольового самовиявлення, що набуває нової якості *особистісного імперативу*.

У романтичній фортепіанній сонаті (Ф. Шопена, С. Рахманінова) почуття не поспішає виявитися – воно нібито «лється», тягнеться, виникає із внутрішньої боротьби, а способи розвитку накопичують саме ті властивості, які характеризують вершини становлення музичної думки, її кульмінації.

Серед домінуючих приймань інтонування виділимо протяжну основу звукового руху, що, впливаючи з певного першоджерела, довго зберігає енергію внутрішньої вібрації; деталізованість, одночасно, континуальність, плавність звукового потоку, що володіє й широтою й гнучкістю; риси «задушевності», дія розспіву в драматичних епізодах; виявлення рис розспівності не тільки в кантілені, але й в дискретних за звуковою матерією фрагментах.

Нарешті, відзначимо тривалість кульмінацій, значну довжину їх у часі, коли тривала, сильна емоційна напруга породжує у вигляді противаги тривалу ж розрядку, а психологічна ситуація стає ще більш складною. Для з'ясування специфічності сонатних кульмінацій слід обертати увагу на зв'язок і співвідношення темпів підготовки кульмінацій з темпами їх прояву, на ступінь концентрації в них образу особистісної волі.

Перед китайським виконавцем завжди стоїть завдання зіграти, відтворити музику без «іноземного акценту» – інтонаційного (мовного) і образно-емоційного (психологічного). Не зважати на це – значить спотворити той тип естетичної ідеї, який визначає стильову природу музичного твору. Визначення національної своєрідності мистецтва дає можливість з'ясувати й особливості (уточнити зміст) інтерпретації ключових загальнолюдських тем – життя й смерті, любові й повинності, самопожертви й самоствердження та деякого іншого. Широта семантичної «гами» сонатності, що вміщує різні стильові ознаки, завжди вказуючи на історичні, національні, авторсько-

особисті риси стилю, зумовлюється її циклічною організацією, що розпочинається на структурному рівні, а завершується у певному смисловому порядку, у логіці смислотворення.

В. Забірченко справедливо вказує, що циклічне начало в музиці містить у собі в узагальненому й абстрагованому вигляді деякі загальні принципи темпоральності в широкому значенні цього слова; саме тому процеси циклотворення займають у музичній творчості, в історії музики настільки значне місце, можна навіть сказати – відіграють провідну роль [67, с. 163]. Для репрезентативного концертного виконання піаністи найчастіше обирають саме циклічні форми; вони добре узгоджуються з прагматично-циклічною формою побудови самих сценічних концертних виступів, концертних та конкурсних програм.

Призначення музично-виконавської творчості, у тому числі, її конкурсних форм, як необхідної частини культурного простору є пов'язаним з глибинними підставами людської свідомості, людської діяльності. Тому й приділяється сучасними дослідниками чимала увага ігровим музичним факторам людської культури, тієї змагальності, яка сприяє виділенню музично-творчих якостей із загального, спочатку міфологічно усвідомленого й відтвореного, прагнення людини до богоравності [137].

Серед даних факторів – особлива святкова атмосфера музичних ігор-змагань, їх власні хронотопи – смислові установки, що дозволяють структурувати час і простір загального людського життя, дарують особливу пасіонарну радість існування на межі сил як знак творчого досягнення, що піднімає над конкурентом, але не потребуючого «повної загибелі, всерйоз». У зв'язку з останньою, вже цілком естетичною умовою конкурсного хронотопу, у дисертації М. Пухлякко знаходимо наступне зауваження: «Перемогти – значить подолати, обіграти й стати першим, причому знищення супротивника не передбачалося як необхідна умова перемоги; його можна перемогти в музиці, театральному видовищі, співі, грі, спортивному

єдиноборстві, де загибель, знищення одного з антагоністів стає скоріше випадковістю» [137, с. 15].

Дана думка пролонгується й підсилюється в обговоренні тієї якості гри, що підтверджує її своєрідну естетичну безкорисливість, яка виводиться Й. Хейзингою і проектується дисертантом до сфери сучасного музичного агона-конкурсу: «Одна з найважливіших якостей гри: завойований у ній успіх переходить від окремої людини до соціуму, що представляється нею. У сучасних музичних змаганнях кожний виконавець, крім своєї власної індивідуальності, представляє також свою національну, регіональну або індивідуальну виконавську, педагогічну школу. Тому природнім виявляється той факт, що перемога учасника поширюється також і на тих, кого він представляє» [137, с. 19].

Вільні переходи від викладу історичних даних до характеристики сучасного явища конкурсу стають особливою стилістичною рисою дисертаційного дискурсу, провокують різного роду міркування про особливий позитивний вплив музично-виконавського конкурсу на організацію культурного простору, про його значення як художньо-естетичної форми виявлення агональної парадигми культури в процесі міжособистісної комунікації. Цьому служить і запропонований в дисертації «агональний шлях» через Середньовіччя й Відродження до барокової культури, а від неї, з урахуванням специфіки оперного мистецтва в його спонтанних змагальних проявах, до епохи класицизму, а потім уже й до романтизму, щоб у його контексті надовго затриматися, зустрівшись із феноменом «віртуозної особистості» Ф. Ліста.

Після відтворення окремих агональних фактів з життя Баха, Генделя, Скарлатті, Моцарта, Бетховена, інших видатних музикантів, яскравий і представлений великим планом образ Ліста як вільного художника, що не тільки визначає новий професійний статус музиканта, але й висуває принципово нові права й зобов'язання виконавця-інтерпретатора, дозволяє висувати *персоналізацію* як чільний фактор музично-виконавської творчості.

Даний монографічний аспект підсилює магістральний напрям у вивченні виконавської діяльності, яка розкривається як пошук *ідеального типу музиканта-виконавця*. Відомо, що, якщо музикант, у всьому різноманітті його професійних функцій і можливостей, керується не вузько-прагматичними, але творчо-художніми намірами, прагне не відокремитися, перевершуючи інших, але відкрити можливості створення нових творчих співдружностей і їх інтересів, то він сягає вершинних рівнів смислового буття людства. Про це свідчать наступні слова М. Пухлякко про Ліста: «Великий віртуоз позиціонував себе як творчу особистість, вільну від низки суспільних умовностей, що створювало (і дуже успішно) ореол височини над навколишнім, своєрідну неприступність в побуті, однак близькості під час артистичного дійства» [137, с. 110].

Але ще більше позитивній концепції виконавської творчості сприяє запропонована М. Пухлякко модель відносин виконавця до своїх творчих завдань, яка ґрунтується на формуванні продуктивного модусу виконавської поведінки, дотриманні «вірного балансу між «спортивним» і творчим початками музичного змагання» [137, с. 42], між дисципліною й волею, а основне – відкриває унікальну особистість виконавця як головний інструмент і предмет музичної інтерпретації.

Всупереч критичному перегляду низки конститутивних рис сучасного музично-виконавського конкурсного процесу, особливо помітному в заключному розділі дослідження, зокрема, особливостей його функціонування в сучасній українській культурі, М. Пухлякко приходить до загального позитивного висновку відносно даного типу ігрової людської діяльності на її сучасному етапі, і його значення для розкриття й реалізації творчого потенціалу особистості музиканта-виконавця. Пропонується навіть визначення типу віртуозної особистості як екзистенціально вільного художника, що створює власний авторський стиль музично-виконавської інтерпретації.

Тому однією з проблем, поставлених у даній роботі, стає проблема захопленості виконавців віртуозністю, як таким «технологічним наповненням» музики, що «переважає над художніми завданнями» і приводить до вузького й негативного значення явища віртуозності. Тим часом, сьогодні відношення до віртуозності в багатьох музикознавчих роботах уже радикально змінилося, особливо після статей В. Медушевського, що знаходить у віртуозності прояв «релігійно-духовної доблесті».

Суміжною з проблемою віртуозності, як вираженням технічної досконалості виконання, виявляється категорія виконавського стилю інтерпретації, особливо, коли мова йде про його національні різновиди й відзначається ними.

Однак, які ці стилі, яким з них віддається перевага в сучасній музично-виконавській системі, чи можливий інтернаціональний виконавський стиль (якщо вже можлива інтернаціональна виконавська школа, як пише М. Пухляк)? Дані питання набувають особливої гостроти при зверненні до сучасної китайської піаністичної школи, зокрема, при оцінці внеску китайської піаністичної школи до світового конкурсного руху.

За словами одного з найбільш яскравих її представників, Ланг Ланга, основою репертуару китайських піаністів залишається європейська класика в її широкому значенні, оскільки це «велика культура, яка відстороняє бар'єри між народами», робить виконуючого її музиканта «кращою людиною» [92].

Тим часом, репертуар найбільш значних китайських музикантів, справжніх майстрів фортепіанної гри, успішних і стабільних конкурсантів свідчить про те, що далеко не всі європейські композитори спонукують їх до співтворчого діалогу. Це відноситься й до виконання фортепіанних сонат, серед яких явний пріоритет віддається творам віденських класиків, з особливою перевагою Л. Бетховена.

Взагалі *жанрова форма сонати стає свого роду перевіркою виконавського стилю*, і не тільки для музикантів з Китаю. Вона припускає, як ми переконалися, особливо глибоке входження до жанрово-стильового

контексту музики, що виконується, до системи володіння різними параметрами виконавської форми, здатність управляти музичною темпоральністю з її циклічними рисами, композиційно вираженими або завуальованими. Виражаючи установки певної національної композиторської школи, а їх за допомогою – історичний підтекст жанрово-стильового діалогу, сонатна композиція провокує відповідне вираження виконавцем своїх національно-стильових установок, тих домінуючих шляхів і способів розуміння, які вкорінені в етнічній традиції, укріплені вихованням, своєрідністю певного культурного типу світогляду.

Перевага одних авторів і відмова від виконання творів інших композиторів, також як прагнення до яскравої віртуозної ефектної гри, не можна розглядати як недолік виконавського мислення; не можна тільки негативно критично оцінювати й ті деякі особливості інтерпретативного стилю китайських піаністів, які обумовлені змагальною парадигмою сучасної музичної культури.

Музично-виконавська творчість займає в житті китайських музикантів трохи інше місце, у порівнянні з європейськими. Вона є не стільки метою, скільки способом включення у світовий культурний простір і активну соціальну діяльність у її глобалізованому масштабі. Дану позицію визначає Ланг Ланг, коли вказує в одному з інтерв'ю, що, хоча для нього важлива сама гра на фортепіано, але з певного моменту в його житті значно більшу роль відіграють музичні проекти й фонди, починаючи з 2004 року, коли він став послом доброї волі UNICEF. В 2008 році, за підтримки Грэмміта Юнісеф, він відкрив фонд у Нью-Йорку (Lang Lang Music Foundation), а також у Сан-Франциско й Чикаго, завдяки якому з'явилися спеціалізовані дитячі музичні школи. Надалі досвід створення таких шкіл музикант здійснив у Європі, а потім і в Китаї. Знаменно, що Китай виявився останнім у переліку країн, у яких піаніст здійснював свою просвітницьку діяльність: спершу йому потрібно було завоювати світовий авторитет. У той же час, головний пафос просвітницьких починань Ланг Ланга обумовлений проблемами китайського

музичного виконавства, якому він прагне надати інтернаціональний характер. Причому, як і інші музиканти, він орієнтований на дітей, яких у Китаї прилучають до музики з самого раннього віку, чим пояснюється й рання творча кар'єра, і, у цілому, юний вік усіх відомих китайських піаністів.

Діяльність Ланг Ланга поширилася й на Танзанію, під час відвідування якої він «був схвилюваний тим, що діти там ніколи не бачили піаніно й не чули класичної музики, але коли я почав відіграти, вони були здатні почувати музику. Деякі з них були хворі..., але музика давала їм надію. І я вирішив, що моя місія – це передати музику в руки підростаючого покоління» [92].

Сюй Бо підкреслює, що до початку нашого століття фортепіанна освіта у Китаї досягла величезних масштабів – за останні двадцять років ХХ століття вона стала по-справжньому масовою. Після подолання наслідків Культурної революції була відкрита велика кількість державних установ: консерваторій, факультетів в університетах і педагогічних інститутах, незліченна кількість шкіл, у тому числі приватних. Виросло за ці роки в країні й число фортепіанних конкурсів; сотні юних і молодих піаністів починають у них свою виконавську кар'єру, «репетируючи» майбутні міжнародні перемоги. Ще більш переконливим свідченням китайського «фортепіанного буму» стало завоювання високих позицій у світовому виконавському рейтингу – успіхи молодих китайських виконавців стали численними, спочатку часто сенсаційними, а останнім часом звичними, хоча і як і раніше вражаючими уяву й слухачів, і музикантів-професіоналів. Музичну громадськість дивує не тільки найвищий рівень піанізму китайської молоді на рубежі нового століття, але й відсутність тривалої фортепіанно-творчої історії. Адже знайомство країни з фортепіано відбулося всього століття назад, а становлення системи освіти почалося тільки в Китайській Народній Республіці, тобто з 1949 року.

З іншого боку, за спостереженням Сюй Бо, віртуозна майстерність «китайської фортепіанної молоді» все частіше стає об'єктом різкої критики, коли відзначають перевагу технічної озброєності над глибиною й

серйозністю інтерпретації академічного європейського репертуару, що припускає комерційний характер концертної практики з її перетворенням артистів на товар, пропонований масовому й не дуже вимогливому споживачеві, а також – і особливо – коли виявляють симптоми зростання культу виконавців-віртуозів, технічна досконалість яких цінується вище, ніж глибина та індивідуальність інтерпретації [171].

В опозиції даним і подібним судженням, автор визначає ті характерні тенденції фортепіанного навчання в Китаї, які, на його погляд, є позитивною стороною піаністичної школи, незважаючи на помітну відмінність від європейських музично-освітніх канонів.

Так, основою музично-виконавського навчання є «рівняння на зразок», тобто вибір певних еталонних моделей інтерпретації, які сприймаються як готовий звуковий продукт і засвоюються шляхом наслідування. З іншого боку – так установлюється «орієнтир на світові авторитети піанізму, на досягнення великих музикантів, відбиті в аудіо й відеозаписах», а «наслідування високим авторитетам, імітація видатних інтерпретацій служать досягненню успіхів молодих китайських артистів у конкурсах, високій оцінці стилю виконання...», хоча, додамо, веде й до обвинувачень у запозиченнях, «копіюванні», у відсутності оригінальності й т.п. (Досить згадати, що Ланг Ланга називали «реінкарнацією» В. Горовиця.)

Особливості виконавської стилістики китайських піаністів, які визначають і загальну стильову спрямованість їх інтерпретацій, обумовлені закономірностями китайської мови, у якій інтонування служить не емоційним, а синтаксично-семантичним завданням. Звідси пріоритет моторно-динамічного начала у фортепіанній грі, труднощі у відтворенні деталізованих ліричних образів – інше розуміння ліричного начала, скоріше як зображального, ніж виразового, скоріше як ситуації й способу відносин, а не як переживання. Певне непорозуміння викликає й завдання дотримання послідовності, поступовості динамічних градацій музичного образу – перевага віддається яскравим своєю раптовістю контрастам та рівності

динамічної «поверхні» кожного з контрастуючих образно-стилістичних комплексів.

Доповнюючи спостереження й висновки Сюй Бо, відзначимо як специфічну й дуже важливу інтерпретативну-стильову рису святковість і настроєність на емоцію радості у виконавському підході китайських музикантів, що дозволяє визначати естетичне джерело *рухової активності* як провідної технологічної якості, композиційного принципу виконавської форми у творчості китайських піаністів. Цей пріоритет пояснює питому вагу моторної стилістики в їх виконанні, також спорідненість їх інтерпретативних намірів тематичному змісту класичної сонати.

Можна затверджувати, що хронотопічна сторона музичного образу забезпечується виконавською формою, пов'язана зі спатіалізацією виконавського часу на основі засобів виконавської стилістики (артикуляційних, агогічних, динамічних). Музично-символічна ідея в такому випадку виступає як діалогічне процесуальне здійснення стильових установок композитора *за інтерпретативною стильовою ініціативою виконавця*, тобто стильова концепція музиканта-виконавця виявляється провідною.

Завдяки смисловій виконавській акцентуації – знаходженню опорних драматургічних «крапок» у просторово-часовому розгортанні музичної композиції та прийомів, що створюють семантичні зв'язки між ними, *відкриваються нові стильові можливості й значення звукообразів*.

Можна також прийти до висновку про те, що важливими складовими інтерпретативно-стильової позиції китайських піаністів є: орієнтир на світові авторитети піанізму, на досягнення великих музикантів, відбиті в аудіо й відеозаписах, наслідування високим авторитетам, імітація видатних інтерпретацій; аналіз відомих, «еталонних» інтерпретацій не тільки на заняттях у класі, але й у теоретичних дослідженнях, поява значного числа наукових аналітичних робіт (дисертацій і статей) із проблем розвитку слуху,

виразності гри, по вивченню інтерпретацій; широке використання Інтернет-ресурсів як новий характерний аспект сучасної китайської педагогіки тощо.

У дослідженні Сюй Бо [171] дані фактори формування творчої особистості китайського піаніста розглядаються як *цілком позитивні* й необхідні, хоча саме вони приводять до появи в європейському й світовому середовищі негативних оцінок «китайських інтерпретацій» як наслідувальних, копіювальних, що не володіють справжньою емоційно-психологічною глибиною й т.п. Стосовно інтерпретації фортепіанної сонати класицистського та романтичного напрямів вирішальною умовою стають способи засвоєння-адаптації жанрово-стильового матеріалу європейської музики, включаючи й еталонні виконавські інтерпретації, як *необхідного мисленнєвого контексту*. При цьому китайські піаністи виробляють і власні стильові критерії, способи усвідомлення музичної концепції. Серед них виділимо нівелювання експресивного проголошення-подання мелодійних побудов; згладжування внутрішньо-тематичних і внутрішньо-мотивних інтонаційних відмінностей, агогічних і динамічних відтінків; перевага швидких і навіть прискорених темпів, позиції інтерпретатора як «прискорювача часу» (А. Малінковська [106].); схильність до уривчастої, тоново диференційованої артикуляції; трактування ліричного інтонування як «тихого», пов'язаного з ефектами *piano* і *subito piano*.

Тривалість і динаміка звучання, місце прийомів звуковидобування в композиції, нарешті, сила й швидкість фортепіанної гри є специфічними знаковими фігурами у виконавській творчості китайських піаністів, дозволяють визначати презентований ними стиль фортепіанної інтерпретації як декларативний моторно-дієвий, настроєний на часовий модус сьогодення й просторовий вектор співставлення контрастних звукових величин.

У цілому, можна відзначити, що місце й значення фортепіанної сонати в композиторській і виконавській творчості обумовлене, по-перше, її безпосередньою причетністю до формування вторинного типу музичного

професіоналізму, по-друге, закріпленням у її жанровій формі семантичних правил і кодів чистої «абсолютної» музики, по-третє, її активним еволюційним характером, що дозволяє відбивати всі значимі рухи й зміни в стильовому змісті академічного музичного мистецтва. Діалогічна взаємодія жанрової та стильової сторін у процесі еволюції сонатної форми, насамперед, циклічних властивостей даної форми, дозволяє виокремлювати принцип сонатності як вираження волі й авторизації внутрішньо-музичного жанрово-стильового діалогу, що досягає рівня взаємодії різних національно-стильових установок культури, різних етнічних типів культур.

В останньому різновиді сонатного жанрово-стильового діалогу особливо дієвою та ініціативною виявляється виконавська форма як передумова множинної виконавської інтерпретації. Це дозволяє знаходити у фортепіанних сонатах європейських композиторів історично обумовлений типологічний жанрово-стильовий феномен, а діалогічні властивості фортепіанної сонати й сонатності виявляти в контексті стильових тенденцій фортепіанного виконавства.

Виконавського прямування набуває і так звана «ідея сонатності», що, як суто семантичний чинник, зумовлює ефект смислової відкритості жанрового стилю сонати, його особливу широту та виконавську затребуваність. Вона виникає на особливих естетико-композиційних підставах. Композиція як автономний інструмент музичної логіки формується на різних рівнях, але здобуває цілісність і завершеність як установлення незаперечних семантичних границь. Це пов'язане з необхідністю визначення засобів музичного вираження як самодостатніх, що мають сталі значення. З жанрової сторони складовими музичної семантики виявляються теми, ідеї (світоглядні установки, що увійшли до образної єдності задуму), етичні уявлення, типові риси «людини епохи», естетичні домінанти мистецтва на даному історичному етапі і так далі. Входячи до музичної свідомості, стаючи факторами музичного осмислення життєвого досвіду людини, вони стискаються до меж прийомів й у такому

перетвореному, ущільненому вигляді стають знаковою частиною музичної мови, отже, включаються до діалогічного поля музичної композиції. За її допомогою, тобто на основі зовнішніх композиційних обмежень задуму й буквально-риторичних функцій прийомів конституюється й «запускається» та семантична програма стилю, інтерес до якої й змусив автора (композитора), а потім і виконавця, обрати саме дану жанрову форму, дану конструктивну логіку вираження смислу в музиці.

У процесі музично-виконавської інтерпретації до кола конотацій, крім професійної обдарованості й підготовленості, рівня творчого досвіду, включаються особистісні якості музиканта – його уявлення про світ і оточуючих людей, його психологічні звички й потреби, властивості його психологічного типу, відбиті в ньому властивості національного характеру.

Тому кожний виконавець знаходить у сонатному творі те, що припускає його унікальна особистісна свідомість, і саме це є вирішальною причиною відокремлення сонатності як самостійного явища, що володіє інтерпретативно-стильовою множинністю. У такий спосіб сонатність стає вираженням логіки виконавської форми в музиці, а її діалогічні аспекти знаходять національно-стильове перетворення у фортепіанному виконавстві.

Отже, жанрова форма сонати є носієм певного *творчо-динамічного стереотипу*, тобто має власну досить сталу жанрово-стильову й стилістичну модель, що зумовлює способи мислення; водночас вона допускає широку інтерпретативну композиторську й виконавську варіативність даної моделі. Це дозволяє виокремлювати жанровий стиль фортепіанної сонати як такий, що, по-перше, знаходить свою первинну сталу модель у творчості віденських класиків та Л. Бетховена; по-друге, є особливо привабливим для китайських виконавців, оскільки дозволяє створювати контрастно-ігрове панорамне музично-виконавське мовлення; по-третє, виявляє дієві *музично-виконавські прийоми гри з часом з опорою на теперішній його вимір* завдяки багатоскладовості сонатної стилістики та можливостям її різноманітної образно-значенневої переакцентуації.

Жанрова форма сонати дійсно є свого роду перевіркою професійної зрілості фортепіанно-виконавського стилю, припускає особливо глибоке входження до історичного жанрово-стильового контексту музики, активізуючи різні параметри виконавської форми, способи керування музичною темпоральністю, зокрема зі специфічними циклічними рисами.

Сонатна композиція завжди провокує музичне висловлення виконавцем національно-стильових образних пріоритетів, певного культурного типу світогляду; вона також виражає прагнення до технологічно оснащеної й смислово поглибленої піаністичної гри, котра найліпше здійснює загальні стильові настанови виконавського мислення.

Тривалість і динаміка (часопросторовий масштаб) звучання, значущість прийомів звуковидобування, сила й швидкість звучання, різноманіття регістрових фарб, широта та драматургічна дієвість контрастів, артикуляційна визначеність, свобода володіння метроритмом як чинником управління композиційним часом, звідси художньою концептуалізацією часу є необхідними жанрово-мовленнєвими показниками сонати (сонатності) у творчості китайських піаністів. Дані виконавські умови ведуть до тих наративно-театралізованих якостей сонатного піаністичного стилю, що превалюють в інтерпретативному полі жанру.

Даними інтерпретативно-стильовими пріоритетами також зумовлюються переваги творів Л. Бетховена в репертуарі сучасних піаністів, у тому числі китайських, також значення сонатного мислення даного композитора у формуванні підходів до процесу виконавського мислення, зокрема до явища часу в музиці та способів хронотопічної побудови *музично-виконавської композиції*.

У сонатній музичній темпоральності виявляються усі сторони самопокладання музики як звукодинамічного процесу, тобто властиві музиці та пов'язані зі структурними рівнями музичної поетики (жанровим, стильовим, композиційним) способи й засоби формування ідеї та образів часу. Музичний час діє за власним порядком, встановлюючи таким чином

нові якісні стосунки з часовими параметрами людського життя і за межами музичної композиції. Музичні хронотопи, маючи іманентну жанрово-стилістичну природу, дозволяють встановлювати власні часові вектори та їх співвідношення, у тому числі переосмислюючи повторність, зворотність, оновлюваність, лінійність, сталість (постійність), циклічність та симультанність часу як його взаємодіючі показники, що відтворюються художнім шляхом та знаходять відповідні художньо-символічні форми. Звідси вибірковість, водночас полівекторність втілення уявлень про час в музиці, що інспірує стильову відкритість жанрових часопросторових моделей.

2.2. Жанрові властивості мініатюри як передумова виокремлення принципів циклічності в логіці музичної композиції

Звертаючись до жанрової форми фортепіанної мініатюри та її особливих стильових і стилістичних рис, не можна оминати дослідження Є. Назайкинського, що приділив особливу увагу даному композиційному семантичному типу та розробив теоретичні передумови вивчення мініатюри та циклу мініатюр як жанрово-семантичної парадигми європейської фортепіанної музики в її повному історико-стильовому обсязі та еволюційному прямованні.

Концепція Є. Назайкинського [126] постає узагальненням спостережень і міркувань над закономірностями й принципами композиції в інструментальній музиці професійної європейської класичної традиції – з урахуванням історичної еволюції музики та її природніх передумов, до яких відносяться закони природи, життя, мислення, а також з урахуванням особливостей музичної творчості, виконання й сприйняття, що характеризують європейську музичну культуру. Предмет аналізу – не різновиди композиції (форми у вузькому змісті слова), а розміщені в їх основі загальні закони часового розгортання

музичної композиції. Метою даного автора є розкриття найважливіших змістовно-сміслових факторів, значення яких є суттєвим для розуміння загальних і специфічних законів будови музичних творів (тобто, її обумовило прагнення показати семантичний бік композиційної структури, її змістовну логіку, що сформувалася в ході тривалої еволюції).

Саме логіка музичної композиції, на думку Назайкинського, а не система форм та їх технічних особливостей, є, як і інтонаційний синтаксис, тем загальним для композитора, виконавця й слухача моментом, який дозволяє знаходити в творі змістовний процес розвитку образів, емоцій і думок, дає можливість відповідно до композиторського задуму вибудувати режисерський план виконання або поетично, проникливо описати художні враження від почутого [126, с. 25].

Автор обрав метод побудови уявлення про музичну композицію як про цілісну, подібну до конкретного твору, але, на відміну від нього, узагальнену модель твору, розгорнуту в ідеальному композиційному часі. Основу даного підходу утворює порівняння «форми як даності» з «формою як процесом» (за термінологією В. Бобровського).

За думкою автора, слово «логіка» стосовно музичної композиції перебуває в повній згоді з ідеєю трибічності сприйняття, що охоплює поряд з логікою («логосом») також і «пафос» (емоційну сторону), і «етос» (характер, характеристичне начало). Сполучення слів «логіка» і «композиція» виділяє у функціях останньої саме логічну сторону (логічна грань у композиційній організації твору може бути визначена як її основа). Саме композиційний рівень дає можливість для розгортання сюжетної логіки розвитку, і, разом з тим, у силу значущості часового охоплення всіх елементів композиції, він у найбільшій мері вимагає (для створення цілісного враження) роботи мислення, опори на пам'ять, сукупність порівнянь, зіставлень, на дізнавання тотожності й відмінності, установлення свого роду причинно-наслідкових логічних

зв'язків у часі і так далі, тобто, таких операцій, які й асоціюються зі словом «логіка» у звичайному сенсі.

Йдучи за концепцією Назайкинського, музичною логікою можна назвати «...художнє ціле, розгортання якого, як самостійного художнього світу, вже перестає бути технікою, хоча й приховує її у собі» [126, с. 298]. Іншими словами, логіка в музиці є важливим смисловим (семантичним) началом, оскільки здатна підкорити собі всі інші сторони «...і тим самим виходить не тільки на перший план, але й надає особливу принадність проявам емоцій і характеру, роблячи й ці сторони художньо інтелектуалізованими» [126, с. 299].

Пропонуючи гранично широке розуміння музичної логіки, Назайкинський пояснює це тим, що «...підпорядкування специфічним і строгим законам музичної організації робить музику в ряді інших мистецтв чи не самим довершеним інструментом узагальнення й конкретної фіксації всього того багатства людської культури, яке накопичено в досвіді людських відносин, емоцій, образних вражень. Музика виступає як дивне мистецтво аналізу цієї сторони життя. Вона дозволяє сучасним і майбутнім слухачам, музикантам, мислителям спілкуватися з минулим майже безпосередньо в образно-емоційній активній діяльності сприйняття й виконання» [126, с. 299].

Назайкинський знаходить і обговорює конкретні передумови музичної логіки, позначає її типи. Так, до трьох основних прототипів музично-логічного він відносить мову, моторику й гру, вважаючи, що остання представляє сферу драми й обумовлює «драматичний рід побудови музичного твору». Звертає на себе увагу те, що ігрову логіку автор вважає найбільш складною, такою, що з'єднує, з одного боку, ліричне, драматичне й епічне, а з іншого – монологічні, діалогічні, полілогічні елементи. Саме її він називає «логікою поведінки», протиставляючи «логіці висловлення» і «логіці стану» у художніх об'єктах, створених авторами-композиторами й

потребуючих адекватного виконання, сприйняття, окремої інтерпретації [126, с. 28].

Автор затверджує тим самим, що до епохи авторства в музиці не було композиції, ані як діяльності, ані як форми художнього музичного продукту. Таким чином, історичними рамками застосовності поняття композиції в європейській музичній культурі є, очевидно, границі періоду шістнадцятого – сімнадцятого століть, усередині яких сформувався інститут авторського права, виникла диференціація музичної діяльності й виділилися професії композитора й виконавця, а також установилися форми фіксації, принципи відтворення й сприйняття музики.

Таким чином, музична композиція (за концепцією Назайкинського) – це реалізований у творі *часовий план* його розгортання, що характеризується в рамках вищого масштабно-часового рівня сприйняття особливим ритмом у послідовності частин, їх функціональними співвідношеннями.

Визнання ієрархічності музичної форми дозволяє виділяти (у вченні про форму) прості й складні форми; до особливої групи відносять циклічні композиції (складні форми рангом вище простих і нижче циклічних, хоча іноді тривалість в часі й реальна внутрішня складність форми може й не відповідати шкалі рангів). Ієрархічність лежить і в основі співвіднесення побудов усередині твору (мотив – фраза – речення – період і так далі).

За принципом ієрархічності різномасштабні побудови й цілісні композиції виявляють і елементи подібності – як музично-специфічні (інтонаційна, гармонійна, а часто й тональна замкнутість), так і аксіоматично загальні – незворотність часу, наявність начала, середини й кінця. Одним з найважливіших положень загальної теорії композиції, йдучи за концепцією Назайкинського, – комплекс міркувань про прийоми конкретизації – персоніфікації музичного змісту, що узгоджується з положеннями про масштабно-часову ієрархію музичного твору та про діалектику частини й цілого.

Є. Назайкинський навіть пропонує поняття «музичних персонажів» – «музичних подій», але підкреслює зовсім іншу, порівняно з літературною, композиційну природу, логічні принципи. Насамперед, це принципи, що визначають зв'язок музики з комунікативним і історико-культурним контекстом; у цю групу входять загальні принципи, що співвідносять музику зі слухачем: принципи спрямованості на слухача, множинного й концентрованого впливу, долання інерції сприйняття. Відзначаються також зв'язки музичної логіки з еволюцією жанрів, стилів, мови, що відбиваються в принципах «узагальнення через жанр», стилізації, пародіюванні тощо.

Іншу групу утворюють принципи, що визначають характер тих або інших типів самої музичної композиції й відповідні до цих типів способи розвитку матеріалу, принципи побудови й прочитання тексту (наприклад, принципи сонатності, тричастинності, рондальності, циклічності – тобто «форма як принцип»). До них належать: принципи розвитку музичного матеріалу: варіаційний і варіантний, розробки й вільного розгортання, уподібнення й відновлення, монотематизму; принципи, що відносяться до організації художніх засобів у творі – паралелізму, контрастності й комплементарності або додатковості, парності незвичайних засобів, економії; принципи, пов'язані з загальною характеристикою законів музичної композиції – ієрархічності форми й уподібнення рівнів, цілісності, замкнутості, пропорційності; експозиційності, розвитку, репризності, вступу, завершення; зіставлення, наскрізного розвитку, повторення, контрасту, тотожності, аркових зв'язків (тобто відносини між частинами цілого й фазами руху, хвилеподібності, трифазовості, стрибка й заповнення, передбачення, вторгнення, перелому, що визначають характер моделюючих засобів, у тому числі тих, що зв'язують музику з дійсністю, породжують спроби однозначного перекладу музичного сюжету на мову конкретного літературного опису. Саме на перетині даних двох конструктивних систем музичної логіки – узагальнююче життєвої та

іманентно музичної – будує Є. Назайкинський свою дослідницьку концепцію мініатюри, як такої жанрової форми, що виробляє власні моделі (модуси), створює окремі відносини з часом у різних його розуміннях та набуває провідного значення у стильовому контексті певних історичних стилів, насамперед романтизму, неоромантизму, неокласицизму (в галузі інструментальної музики).

Особливу увагу Є. Назайкинський приділяє естетико-художнім вимогам жанру мініатюри, наголошуючи, що мініатюра – це не тільки мале, це велике в малому, як мікрокосм: вона являє собою зменшену копію, узагальнену модель, виявляючи світ хоча й іграшковий, малий, несправжній, але схожий на реальний; у ній підкреслюється символістика, метафоричність музично-мовних засобів; відбиваючи мир, вона неминуче повинна перетворити щось повне у фрагментарне, вагоме, природне, у тому числі матеріально-грубе – у легке та витончене. Таким чином, у мініатюрі особливо виразно зустрічаються закони великого й малого (великого обсягу змісту та малої структури для його втілення), що нерідко тлумачаться як закони зображуваного та матеріалу, за допомогою якого здійснюється зображення.

Мініатюра вимагає особливої майстерності, і це стає одним з найважливіших компонентів її художнього змісту. Майстерність мініатюриста викликає емоцію замилювання технікою й витонченим вирішенням образного розвитку. Але навіть при самих ємних дотепних трактуваннях мініатюра залишається малою формою, і це зумовлює її особливі проєкції до музичного контексту.

Подвійна природа часу в жанрі музичної мініатюри приводить до ефекту особливої напруженості, насиченості, концентрованості музично викладу, що й відбуваються в її межах. Принципи мініатюрної композиції спираються на історичні закономірності синтаксичних (масштабно-тематичних) структур музичної мови, на явища метрів вищого порядку,

одночасно залучають поліфункціональні властивості композиційних розділів, аналоги сюжетної побудови.

Головне ж те, що в мініатюрі в концентрованому вигляді виявляються всі логічні закономірності музичної композиції, а подієве навантаження, сюжетна значимість музичних прийомів значно зростає. Природно також припустити, що структурно-функціональні особливості мініатюри, по-перше, пояснюють її тісний зв'язок із програмністю, тобто властиву їй потребу конкретизувати свій зміст за допомогою слова (у різних формах його використання); по-друге, вони ведуть убік циклічної форми: прагнення об'єднати великий час музики з малим часом окремої п'єси активізує процес циклізації мініатюр – їх майже неминуче об'єднання в послідовність, у низку п'єс, що мають подібні структурно-часові риси, але фіксують контрастні, різні за смисловими якостями моменти буття. Жанровий стиль мініатюри в її циклічному композиційному трактуванні передбачає передачу панорамної широти життєвих та художніх вражень, поєднаних з їх особистісно-психологічною оцінкою, ознаками портретування людської особистості, і не лише умовно характерологічного, а й внутрішнього, душевно-духовного.

Змістова універсальність мініатюри, як і її відносна змістова свобода, рухливість, зумовили її провідне значення в творчості С. Прокоф'єва, який виявляє за допомогою даного жанрового стилю семантичну багатоскладовість своєї музики, водночас пріоритет у ній таких тем, як наративно-казкова, дитяча та ідилічна.

Показовим для фортепіанного стилю композитора також є активне використання прийому «узагальнення через жанр» на різних рівнях композиції та у різних семантичних нахилах.

«Позитивні дані» або музичні реалії для Прокоф'єва, насамперед, жанрові реалії, тобто найбільш типові стилістичні риси й прийоми конкретних, найчастіше прикладних, жанрів. При такому відношенні до

первинно-жанрового матеріалу й до жанровості, як до первинної основи музичної мови, цілком закономірно, що окремі жанри стають носіями певних образів. Жанровість сполучається з програмністю та тяжіє до втілення у малій формі; це стає показовою рисою прокоф'євського фортепіанного стилю. Саме щодо цього виявляється близький родинний зв'язок методу Прокоф'єва та фортепіанної поетики М. Метнера.

У фортепіанній творчості Прокоф'єва можна відзначити дві основні композиційні тенденції. Перша пов'язана з розвитком сюїтного циклу від низки мініатюр до програмного твору з міцними внутрішніми інтонаційно-тематичними зв'язками. Інша звернена до сонатного циклу, який відрізняється від сюїтного, насамперед, більш складною драматургією й значенневою багатозначністю способів тематичного розвитку (див. про це, зокрема: [6; 80; 154; 176; 192]).

Еволюція сюїтного циклу пов'язана з розвитком жанрової стилістики – шляхом узагальнення через жанр убік стильових узагальнень, що створюють ефект поліжанровості. Програмність низки циклів, що навіть мають особливі назви, Прокоф'єв здійснює саме як жанрову, тому можна вважати сюїтність, у її класичному вираженні, однією з характерних ознак драматургії фортепіанного циклу в Прокоф'єва. Можна говорити й про те, що Прокоф'єв створює свій спектр жанрів, до якого звертається частіше, ніж до інших. Основні в ньому – марш, токато, скерцо, прелюд, гавот, менует, вальс, ноктюрн, романс, пісня й деякі інші. Використовуючи стилістичні моделі цих жанрів як певні стильові знаки, як носіїв традиції, тобто як об'єктивний музичний матеріал, «позитивні» дані, Прокоф'єв, одночасно, з раних пор створює свої прийоми опосередкування жанру. Ці прийоми вже в дитячих і юнацьких творах композитора носять «учуднений» експресивний характер, підсилюють характеристичність образів і створюють власні «реалії» прокоф'євської мови.

Користуючись різними конкретними жанрово-стилістичними формулами, які пов'язані з індивідуальною риторикою, композитор створює

різні форми їх комбінації й співвідношення – різні типи горизонтального та вертикального стилістичного й смислового синтезу. При цьому, як правило, образна сутність жанрово-стилістичного комплексу залишається незмінною. Нового смислового значення вона набуває в процесі зміни її зв'язків з іншими компонентами музичного твору, в залежності від загального жанрового контексту. Можна говорити про спосіб переміщення різних жанрово-тематичних формул відносно одна одної як про головний розвиваючий імпульс – при відносній незмінності змісту кожної з них. Імовірно, саме цим і пояснюються характеристики кола музичних образів Прокоф'єва як «улюблених» і «сталих» одночасно.

Важливою частиною семантики сюїтного циклу стає умовно-ігрове як жартівне, веселість, самоіронія. Воно найчастіше пов'язане зі стилістикою скерцо, танцю, з полегшеною моторикою маршовості. Одним із симптомів ігрового начала стають несподівані перемикання, непередбачені повороти в інтонаційному й гармонійному русі, зіставлення контрастних тематичних груп. Усе це повинне відтворювати здатність до метаморфоз і природність, безболісність даних метаморфоз.

Умовно-ігрове в Прокоф'єва є началом, що обмежує особистісне самовираження (емоційну експансію особистості). Невиокремленість із загального потоку життєвих явищ, множинність уявлень про можливості свого «Я», відсутність егоцентризму – це ознаки умовно-ігрового щодо семантики дитячості. Ці ознаки можна знайти в Марші, Гавоті, Ригодоні, Мазурці, Алеманді й двох Скерцо в циклі «Десять п'єс» оп.12. Як сюїтний цикл, цей твір використовує прийоми ігрових перемикань не тільки усередині окремої п'єси, але й між окремими частинами циклу. Даний опус сам є ще почасти дитячим (юнацьким) твором Прокоф'єва й, імовірно, виражає психологічні властивості самого автора.

Іншим семантичним полюсом названого циклу стає світ мрії, ідилії, утопія-казка, образи фантастики, уявлюване. Ці образи вводить 6-я п'єса – «Легенда». Вони продовжені в Прелюдії й побічно порушені в заключному

Скерцо. Вже в цьому ранньому циклі казково-ідилічне пов'язане в творах Прокоф'єва з алюзіями романтичної музики, тобто з підкреслено віддаленою стилізацією, що передає ностальгію за прекрасними взірцями романтичного мистецтва.

Ефект «віддаленості», зокрема, створюється завдяки використанню тихої гучнісної динаміки (р, рр, деякі інші). Подібні прийоми будуть зустрічатися й навіть стануть типовими в музиці останніх десятиліть ХХ століття. У деяких випадках вони зв'язані саме з розвитком семантики дитячості у її алюзивно-ностальгічному ідилічному аспекті.

Риси, властиві індивідуальності Прокоф'єва, такі як особлива простота, життєрадісність, безпосередність, вміння знаходити у всьому щось зненацька смішне проявляються в циклі «Десять п'єс» ор.12 і визначає своєрідність прокоф'євського неокласицизму. Серед індивідуальних прийомів цього опусу назвемо, по-перше, підвищену динаміку й організаційну роль ритму: саме його розміреність, «правильність», комбінація з пружністю й жвавістю створюють енергійний характер музики; по-друге, Прокоф'єв відкриває цікаві модуляційні зрушення, зіставлення й нашарування тональностей, які утворюють антитезу класичним правилам гармонії; по-третє, в інтонаційно-тематичній лінії – поряд із плавністю – використовуються різкі несподівані стрибки; мелодійна «ексцентричність» урівноважується витриманістю фактури, іноді навіть її навмисною одноманітністю (наприклад, у Ригодоні, Мазурці й Капричіо); по-четверте, особливого значення набуває вже в цьому ранньому опусі діатоніка; у чистому виді вона пов'язана з образами піднесеного споглядання, навіть релігійного підйому (у середньому розділі Легенди), з казково-мрійливими настроями (у Прелюдії). В інших випадках (наприклад, в Алеманді й Скерцо) відзначимо ускладнення діатоніки, її насичення хроматичними звуками. (Подібну діатоніку можна назвати учудненою).

С. Прокоф'єв створює нові способи трактування фортепіанних тембрів, реєстрів. Він загострює й протиставляє семантичні функції крайніх реєстрів,

підкреслює багаторівневість фортепіанного викладу; це дозволяє йому надавати звучанню фортепіано певної оркестральності (що особливо помітно в Алеманді та у Гумористичному скерцо). Відзначимо також, що комбінація декількох інтонаційних ліній, як різних «поверхів» музичного образу створює враження не стільки поліфонії, скільки гетерофонії, оскільки найчастіше пов'язане з хроматичним ускладненням і та учудненням.

У цілому, до кожної сфери виразовості Прокоф'єв вносить певну поляризацію, діалогізує її. Всі вищеназвані прийоми одержують розвиток в опусах 31 і 32 – «Казках старої бабусі» і «Чотирьох п'єсах». Виникаючи один за одним, дані цикли пов'язані з поглибленням ліричної сфери, а ця сфера для Прокоф'єва, насамперед, пов'язана з ідилічно-ностальгічними настроями, з образами мрії-спогаду.

Якщо в ранньому опусі ідилічна сфера й ігрова сусідили, чергуючись, то кожний з опусів 1918-го року віддає перевагу однієї з них. «Казки старої бабусі» – більш вокалізований, пов'язаний з пісенно-романсовою мелодикою й кантиленним континуальним інтонаційним рухом цикл; в «Чотирьох п'єсах» помітно підсилюється скерцозна моторика, що супроводжується ростом уривчастих, стаккатних звучань, стрибкоподібної мелодики, різких реєстрових перемикань, динамічних контрастів.

Прокоф'єв інтерпретує казкове як уявлюване й чудесне, а чудесне – як таке, що втілює силу духовного пориву, мрії. Це зближає його, з одного боку, з концепціями фантастичного в операх М. Римського-Корсакова, з іншого боку – веде до сталої ліризації казкового, перетворенню «казки» у якусь загальну метафору – «знак» духовної окриленості, волі, душевної пом'якшеності, відходу від дійсності до ідеального царства мрії.

Важко погодитися з О. Алексєєвим, який вважає, що в циклі ор.31 Прокоф'єв «...протиставляє образи фантастики та реального світу» [5, с. 318]. «Казки» відзначені саме дивовижною єдністю «ностальгічного» тону, що веде не тільки до витриманості особливого рівня гучнісної динаміки,

експресивних ремарок, але й до виокремлення певних жанрово-стилістичних ліній та інтонаційних вирішень (що веде до моноінтонаційності).

Говорячи про основні жанрові прототипи, вибрані Прокоф'євим в «Дитячій музиці», відзначимо домінування двох типів – вокально-кантиленного та моторно-жестикультивного; між ними немає емоційно-оцінного протиставлення, обоє вони осмислені позитивно. Їх чергування створює ефект перемикання від споглядання-роздуму до живої дії – з перевагою першого.

Вокальне начало інтерпретується як пісенне (№1, 3, 12), романсово-аріозне (в №2, 11, почасти в «Вальсі»), речитативне «скандоване» (в №5, 8, почасти в «Казочці» – в остинатній фоновій фігурі).

Моторика руху зближена зі стилістикою скерцо-маршу, носить особливо яскравий ігровий характер. Однак і інші дієві образи примикають до ігрової сфери. У даному циклі її особливістю стають контрастні динамічні прийоми, як гучнісні, так і темброво-реєстрові.

Спрощення фактурних і мелодійних прийомів, також статика, що переходить у стабільність образу, деяке утрирування властивої жанровому прототипу стилістики, стає способом діалогізації вихідного матеріалу й вираження авторського відношення до нього – як злегка жартівливого – ігрового – милування ним. Зосередженість на деталях, окремих прийомах гармонізації, звуковидобування сприяє предметності, візуалізації – іноді пейзажності (картинності) музичного образу. Остання – видимість, картинність – стає важливою частиною лірики Прокоф'єва та його «неоруської» стильової домінанти.

Вже в контексті сюїтного фортепіанного циклу Прокоф'єв відкриває можливість ускладнення й укрупнення принципу драматургії, переходячи від жанрової ілюстрації до жанрової програмності й, нарешті, до жанрової метафоричності тематизму (образу). Остання, як смислова багатозначність, нова, привнесена автором, умовність образу, з'являється – як головний принцип циклу – досить рано; її виявляє і ще більшим розмахом і опус 22 –

самий новаторський і, у той же час, самий типовий прокоф'євський сюїтний цикл – «Скороминущості».

Багато п'єс цього циклу має водночас ліричний та скерцозний характер; дане семантичне поєднання є специфічним для Прокоф'єва та зумовлює низку відповідних прийомів фортепіанної гри. П'єси №3, 5, 6, 10, 11 прийнято відносити до вірців прокоф'євського гумору; елементарна ритміка, типова для дитячих ігрових пісеньок, сполучається тут з несподіваними оригінальними гармонійними послідовностями.

О. Алексєєв визначає досить тривалу послідовність жанрових прообразів, що залучені композитором – російську пісенну діатоніку, причет, колискову, тарантеллу, танець, ходу, «балетність» і багато чого іншого. Однак і він зауважує, що навіть скерцозно-токатні п'єси спрямовані до психологічного поглиблення, ліризуються, оскільки весь ор. 22 пов'язаний з розвитком ліричних тенденцій у музиці Прокоф'єва [5]. Сполучення гостро-характеристичних образів з їх ліричним інтонуванням, що відкриває можливість несподіваних жанрово-стилістичних «мікстів», веде до розвитку полістилістичних тенденцій фортепіанного мовлення, стає досить типовою рисою тлумачення інструментальної мініатюри, особливо з її програмними циклічними проекціями. Ця риса є спільною для творчості російських композиторів та західноєвропейських романтиків, своєрідно трансформується, але зберігається у ХХ століття у творчості С. Рахманінова.

«Скороминущості» виявляють суттєву подібність у жанрово-стилістичному вирішенні образів з «Казками старої бабусі» і іншими фортепіанними сюїтами, зверненими до сфери дитячих образів. Можна визнати, що умовні ліричні персонажі фортепіанної музики Прокоф'єва народжуються в 30-40-і роки, але ним передує розвиток казкової образної сфери, вони зберігають семантичні зв'язки саме з нею. Відтак можна вважати, що ліричне начало, що, звичайно, передбачає й авторське представлення у ньому, зароджується в музиці Прокоф'єва вже в 20-і роки, тому що є однієї з головних сфер стильових пошуків композитора; такий вона постає, по-перше,

завдяки постійному інтересу композитора до етичних установок мистецтва, потреба в наголосі на яких веде убік посилення притчевості, іншомовності художнього образу; по-друге, завдяки наполегливому інтересу автора до дитячої теми, що також веде до притчево-казкового, підкреслено метафоричного призначення музичного образу, у тому числі – до мальовничо-пейзажного, картинного в ньому. Прокоф'єв завжди поєднував уявлення про етичну та естетичну досконалість, тобто дотримувався ідеалу калокагатії, у цьому сенсі також виявляючи специфічні національні риси музичного мислення. Циклічні форми слугували йому основою послідовного розкриття – доведення тих моральних настанов, естетичних ідей краси і блага, які він вважав (хоча і в дещо іронічній манері) повсякденною потребою людського життя. Відтак сама *циклічність* постає в фортепіанній музиці С. Прокоф'єва *семантичним принципом*, зумовленим провідною творчою програмою композитора, може визначатися як достатньо *самостійний жанровий модус*.

Окрім цього, дослідження циклічності в контексті музичного мистецтва, як певного жанрового параметру, що придбає власні стильові риси, дозволяє звернутися до тих загальних закономірностей взаємодії *часових модусів*, які утворюють стійкий центр, визначають *незмінну сутність* часу в його людському тлумаченні, тобто тією чи іншою мірою виявляються у всіх сферах і формах уявлень про час.

Ми можемо припустити, що циклічне начало в музиці містить у собі в узагальненому й відстороненому, водночас в по новому конкретизованому та художньо втіленому-перетвореному, вигляді загальні принципи темпоральності в самому широкому значенні цього слова. Можливо саме тому процеси циклотворення займають у музичній творчості, в історії музики настільки значне місце.

Разом з тим у музикознавчій літературі, особливо в спеціальній теоретичній (аналітичній), не ставиться питання про широке художнє призначення циклу в музиці, про естетичну своєрідність циклічних форм.

Цикл звичайно розглядається як музична форма у вузькому змісті цього слова, тобто як певна структура, спосіб розподілу основних компонентів композиції в часі без характеристики специфічних сторін образно-сміслового змісту. Хоча, деякі дослідники, зокрема В. Бобровський, зауважують, що «єдність будь-якого циклічного твору ґрунтується в основному на ідейно-образній основі й у набагато меншому ступені на структурно-тематичній» [43, с. 270], однак природу названої ідейно-образної основи циклу, яка зберігалася б у різних його історичних модифікаціях і пояснювала б особливу долю даної форми, Бобровський не розкриває.

Висловлена ним думка про те, що «...закономірності циклічної форми, а особливо сюїти, рухливі, різноманітні й проявляються в багатьох випадках у неповторно-індивідуалізованій формі...» [43, с. 275], не рятує від виникаючої проблеми. Зауваження Бобровського справедливо в принципі стосовно будь-якої музичної форми, будь-якого музичного жанру, музичної творчості в цілому.

У літературі, присвяченій музичним циклам, виявляється два аспекти – теоретичний і історичний, тобто пов'язаний з аналізом конкретних музичних структур, що володіють ознаками циклічності, з одного боку, і звернений до вивчення відомих художніх опусів у контексті стилю й епохи, музичної мови композитора, з іншої. Попутно відзначимо, що, як немає узагальнюючого спеціального теоретичного дослідження циклічних форм у загальному процесі еволюції музичної формотворчості (вони розглядаються звичайно в одному ряді з іншими), так немає й у роботах історико-стильового типу вирішення питання про *циклічність як іманентний музичний фактор формоутворення та принцип музичної логіки*. Проте, накопичені спостереження в галузі циклічних форм можуть дозволити прийти до низки узагальнень щодо своєрідності циклу в музиці, які, у свою чергу, дозволять інакше, глибше оцінювати конкретні зразки перетворення циклічних форм у композиторській та виконавській практиці.

Як можна представити позитивний досвід спостереження над циклічними формами в музикознавстві? Це, по-перше, прийняті визначення циклу й циклічних форм; по-друге, вказівки на історичну наступність і історично обумовлені композиційні відмінності видів циклу; по-третє, спостереження над принципами внутрішньої організації циклу. Коротко охарактеризуємо перераховане вище.

У теоретичних дослідженнях визначення музичного циклу або циклічних форм в основному містить у собі наступні основні моменти: обов'язкова наявність ряду частин; самостійність частин, що часто досягає настільки значного ступеня, що майже кожна з них може виконуватися окремо; тією чи іншою мірою виражений контраст частин; об'єднання розділів єдиним ідейно-художнім задумом добутку.

Теоретики схильні по-різному ділити на загальні види й класифікувати існуючі в музичній практиці цикли. Так, наприклад, С. Скребков, у першу чергу, ділить цикли на два самі загальні види:

- циклічні форми з порівняно малим числом частин, до яких ставляться наступні: двочастинні цикли (цикл прелюдія – fuga й сонатний двочастинний цикл); тричастинні (концертний цикл і тричастинний сонатний цикл); чотирьохчастинні (стародавня сюїта й сонатно-симфонічний цикл); п'яти – шестичастинні (симфонічний або вокально-симфонічний цикл);
- циклічні форми з більшим числом частин, до яких належать вокальні (вокально-хорові) цикли та інструментальні цикли, що належать до «сюїт нового типу» [152].

Така класифікація музичних циклів на основі кількості частин, а, тим більше, підкреслення того, що для циклів з малим числом частин характерно більш яскрава єдність, ніж для циклів з більшим числом частин, є, на наш погляд, деяким спрощенням явища. Більша частина теоретиків (такі як В. Бобровський, Л. Мазель, Є. Назайкинський) виділяють два основні види циклічних форм: сюїтний і сонатно-

симфонічний, відмінності між якими полягають у драматургічних засобах об'єднання частин і функціональних особливостях останніх.

Так, наприклад, В. Бобровський, аналізуючи циклічні форми, відзначає, що в їх основі лежить композиційний багатокomпонентний ритм (упорядкована послідовність множинного ряду а, в, с, ...), який діє в єдності із драматургічним вирішенням твору, що проявляються на двох рівнях: на високому рівні художньої ідеї; на «низькому» рівні типізації послідовності контрастних частин. Сюїтний цикл, у трактуванні Бобровського, пов'язаний з другим рівнем, для якого характерне застосування більш довільних і різноманітних контрастів. Сонатно-симфонічний цикл поєднує у собі обидва зазначених «рівня» композиційного вирішення музичного твору, виявляючи більш загальні принципи драматургії [43].

Багато теоретиків спеціально вирізняють існування циклів мініатюр, але обмежуються в аналізі цього виду тим, що повністю зараховують його до виду «нової сюїти», не зупиняючи свою увагу на більш докладному висвітленні внутрішньо-композиційних і драматургічних особливостей даного різновиду циклу. Це представляється нам недостатнім ще й тому, що «нова сюїта» є не єдиним романтичним репрезентантом циклу мініатюр.

Аналізуючи функціональні відмінності сюїти від сонатно-симфонічного циклу, В. Бобровський відзначає наступне: «Сюїта – об'єднання низки творів, що контрастують; сонатно-симфонічний цикл, навпаки, поділ єдиного твору на низку підлеглих цілому окремих творів. Сюїта заснована на єдності множинності, а сонатно-симфонічний цикл – на множинності єдності» [43, с. 181]. У цих словах Бобровський сформулював одне з фундаментальних положень підходу до вивчення феномена музичної творчості в цілому, насамперед, до явища музичного тексту; крім того, положення про єдність множинного й множинність єдиного, як про дві взаємозумовлені сторони музично-творчого процесу, набуває значення характеристики музичного мислення, може бути застосовне до категоріального апарата виконавського мислення, у тому числі, і до

обговорення хронотопічних чинників – композиційних принципів жанрового стилю.

На наш погляд, феномен циклу мініатюр (зокрема, у творчості С. Рахманінова) полягає в тому, що в ньому також сполучаються драматургічні принципи об'єднання двох порядків (і вищого, і нижчого) – функціональні властивості сюїти й сонатно-симфонічного циклу.

Існуючі цикли мініатюр – як вокальних, так і інструментальних – містять велику кількість частин і найчастіше відносяться до багаточастинних циклів, які найбільше поширення одержали в ХІХ столітті, звичайно, асимілюючи досвід ренесансних верджинальних, лютневих творів, відкриття французької клавесинової школи, досягнення німецьких майстрів ХVІІ – ХVІІІ століть; імовірно, слід включити до кола жанрів, що передують появі романтичного сюїтного циклу, і оркестровий дивертисмент (серенаду, касацію та ін.), яскраво презентовані у творчості В. Моцарта.

У стародавній сюїті контрастування частин визначається відмінністю (жанровою) самих танців, їх темпу, метра й інших властивостей при можливій їх тематичній подібності, що, поряд з тональною єдністю всіх частин, сприяє їх об'єднанню. Кожна з частин викладається переважно в стародавній двочастинній формі (рідше в стародавній сонатній), що сприяє завершеності в розвитку й самостійності кожного танцю. В «новій сюїті» єдиний зміст циклу розкривається шляхом частин, що контрастують між собою, охоплюють більш велике коло образів, тому що сам характер сюїт стає більш різноманітним; вони включають й казково-фантастичне начало, і портретні замальовки, і жанрово народно-побутові епізоди. Більшій самостійності частин сприяє різноманітність форм їх написання: використовуються прості форми, складна тричастинна форма, рондо, тема з варіаціями, сонатна форма, рондо-соната і так далі; написання кожної із частин в окремій «своїй» тональності сприяє більш різнобічному та глибокому розкриттю основної ідеї циклу. Об'єднанню частин сприяє

програмність, яка виникає у зв'язку з прагненням до більшої конкретності музичних образів.

Для всіх різновидів сонатно-симфонічного циклу (сонати, симфонії, концерту, тріо, квартету, квінтету) найбільш яскравим проявом прийнято вважати сонатну форму – з властивими їй діалектикою становлення головного образу, контрастом (конфліктом) головної й побічної партій, розробковістю та синтезуючими властивостями репризи в сонатному Allegro. Для класичної фортепіанної музики найбільш типовими є тричастинні сонатні цикли, багато в чому схожі на тричастинні концертні цикли, що склалися в XVII столітті, яким властива перевага драматично віртуозного характеру, розгорнення форми, внутрішня контрастність крайніх частин і відокремлення середньої частини (граючої роль ліричного інтермецо), мало розвиненою за структурою, звичайно простої тричастинної форми.

Сонатно-симфонічний цикл, маючи спадкоємний зв'язок зі стародавньою сюїтою, відрізняється більшою контрастністю частин і, на той же час, більшою єдністю, перетворюючи зіставлення окремих частин сюїти в частини-щаблі, етапи єдиного ідейно-художнього задуму. Об'єднанню частин сприяє: написання крайніх частин, як правило, в одній тональності, наявність інтонаційних зв'язків між частинами, проведення в різних частинах циклу того самого мотиву, теми (лейттематизму), по тональності першої частини назва тональності всього циклу і так далі. У двочастинному поліфонічному циклі, поряд з тематичним контрастом, досить часто виникає контраст фактури (складу), нерідко темпу, який звичайно підтриманий і відмінністю в структурах частин. Об'єднуючим началом служить тональна єдність і тематичні зв'язки (для циклів прелюдія – fuga в епоху Й. Баха тематичний зв'язок був мало властивим; пізніше, наприклад, у творчості Д. Шостаковича, він присутній).

У вокальних циклах мініатюр окремі частини об'єднані єдиним задумом і пов'язані словесним текстом, у результаті чого тональна єдність не обов'язкова; частини завершені за формою й скомпоновані за принципом

контрасту, поєднуючись єдиною драматургією, внаслідок чого деякі романси набувають рис експозиції, інші утворюють розробку й кульмінацію – на переході до завершальних, уподібнюючись логіці сонатного алегро; останні, завершуючи цикл, здобувають риси репризності.

Таким чином, лаконічна характеристика існуючих у музичній практиці циклів відкриває характерні загальні моменти в організації циклічного цілого. Цикл є однієї з фундаментальних структурних закономірностей існування музики, яка може проявлятися у формуванні різних жанрів. Існують три головні ознаки циклу: послідовність частин або етапів розвитку; певний порядок зв'язку елементів усередині цілого; відновлюваність, тобто спрямованість художньо-сміслового цілого на постійне повернення від останньої ланки до першого. Діалектично складний характер циклу надає сполучення в ньому дискретності й безперервності, повторення й відновлення (зміни), закритості («фінальності») і відновлення («нескінченності»).

Особливу роль у ХІХ столітті в західноєвропейській музиці займають цикли мініатюр (як інструментальних, так і вокальних), які, зберігаючи ліричну мініатюру як основу форми, допускають при цьому розвиток у великому масштабі. Дані цикли мініатюр сприяли вирішенню однієї з центральних проблем ХІХ сторіччя – створенню великої масштабної форми в творах романтичного стилю. До цього напрямку циклізації відноситься творчість таких західноєвропейських композиторів, як Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Шопен.

У творчості Ф. Шуберта в основному представлені цикли вокальних мініатюр; йому належить створення двох пісенних циклів – «Прекрасна мірошничка» і «Зимовий шлях», які є зразками як «сюжетного» принципу, так і «безсюжетного» розвитку. Аналіз цих циклів підтверджує ті принципи компонування у вокальних циклах, які були перераховані в теоретичному обговоренні; це й об'єднання на основі словесного тексту, і принципи контрасту (і музичного, і поетичного), тональне споріднення між частинами-

піснями, угруповання пісень в окремі контрастні групи, наявність більш тісних внутрішньо-тематичних зв'язків на основі лейттем, лейтритмів, лейтфактури і так далі (що сприяє драматургічним зв'язкам «вищого» порядку, скоріше властивим не сюїті, а сонатно-симфонічному циклу). (Див. про це: [69]).

Р. Шуман у своїй творчості, поряд з вокальними циклами, звертається до інструментальних циклів мініатюр. Його перу належать такі інструментальні цикли, як «Метелики», «Карнавал», «Давидсбюндлери», «Симфонічні етюди», «Фантастичні п'єси» і інші. Багато дослідників відзначають, що основною циклічною формою в циклах мініатюр є «нова сюїта», однак майже в кожному циклі Шуман гнучко поєднує риси сюїти з іншими формами – рондо, варіацій, пронизує всі п'єси наскрізними інтонаційно-тематичними нитками, утворюючи «сюїту наскрізної будови».

У творчості Ф. Шопена ідея створення великомасштабної форми вирішується особливим образом і отримує два напрямки: створення циклу фортепіанних мініатюр; створення одночастинної балади (поєми, фантазії).

Створення циклу фортепіанних мініатюр завжди було актуальним для вирішення проблеми створення великої форми на нових стильових підставах. Цикл мініатюр демонструє можливість переростання «дрібної» п'єси у велику форму. З іншого боку – розв'язанню основної естетичної проблеми в музиці ХІХ століття сприяло створення поєми, як симфонічної, так і фортепіанної (у творчості Ф. Ліста, Ф. Шопена), що припускала злиття сонатно-симфонічного циклу в одночастинність (цьому явищу буде присвячений наступний підрозділ даної дисертації).

Особливе місце в розвитку російського інструментального циклу мініатюр займають «Картинки з виставки» М. Мусоргського, як зразок національно самобутнього розв'язання питання циклічної форми. П. Чайковський у фортепіанній творчості звертався до багатьох жанрів малої форми й, як правило, групував їх у серії й цикли. Особливо цікаво проблема єдності композиції вирішена в «Порах року». П'єси «Пір року» не

зв'язані між собою тематичним спорідненням, внутрішньою єдністю, немає тут і узагальнюючого, синтезуючого фіналу; єдиним об'єднуючим началом служить художній задум, тобто програмність. Назва кожної п'єси конкретизує зміст і сприяє послідовному розкриттю саме «зовнішнього», програмного задуму. Але якщо «забрати» програму, то кожна п'єса буде сприйматися як щось самостійне, відособлене й не пов'язане з іншими п'єсами. Тому назва «Пір року» циклом не є повністю справедливою: у музичному циклі, у нашому розумінні, повинна існувати єдність, заснована на внутрішній музично-стильовій ідеї. А «Пори року», як щось проміжне між збірником і музичним циклом, доцільніше всього називати «альбомом» музичних замальовок природно-циклічних явищ.

Серед композиторів Петербурзького середовища можна відзначити наступних авторів інструментальних циклів: А. Лядова і його мініцикл «Бірюльки», О. Ляпунова, перу якого належать кілька циклів мініатюр, О. Глазунова. Але серед творів цього жанру в 70-і роки ХІХ століття яскраво виділяються саме «Картинки з виставки» М. Мусоргського, опус якого в російській музиці є зразком *програмного авторського циклу мініатюр* і затверджує той самобутньо авторський, водночас цілком національний стиль, риси якого будуть продовжені у творчості наступних композиторів, у тому числі й С. Рахманінова.

Коротко освітивши розвиток музичного циклу в російській музиці, можна визначити три різні способи організації циклу, а, тим самим, і три типи циклічної формотворчості в музиці: цикл – як єдність, обумовлена позахудожньою ідеєю, тобто ідеєю загальножиттєвого змісту. (Сюди можна віднести Літургії (неавторські), будь-який тип складових первинних жанрів середньовічної професійної музики й інші); цикл – як єдність, обумовлена художньою, але позамузичною ідеєю. (Сюди можна віднести деякі Літургії (авторські), окремі духовні концерти, фортепіанний цикл «Пори року» Чайковського й інші, переважно програмні твори); цикл – як єдність, заснована на музично-стильовій ідеї, тобто обумовлена внутрішньою

інтонаційно-тематичною, фактурною й смисловою взаємодією. (До цього типу можна віднести цикл «Картинки з виставки» Мусоргського).

Виходячи з трьох способів організації циклу, можна вказати на три форми об'єднання п'єс: збірник; форма проміжна, якийсь перехідний етап, умовно названа «альбомом»; власне музичний цикл.

Короткий огляд історії циклічних форм у російській музиці дозволяє відзначити, що в ній довгий час характерним був тип збірника та «альбому». Тому творчість Мусоргського й продовження деяких його стильових ідей в фортепіанній музиці Рахманінова варто розглядати як початок нового етапу еволюції російського інструментального циклу[68].

Зауважимо також, що причиною недостатньої поглибленості поняття про цикл є те, що воно не доповнене поняттям про циклічність, тобто поняттям про начало – *жанрову стильову якість, семантичний модус*, який повинний поєднувати всі різновиди циклічних форм, виражати їх загальну й незмінну сутність. Додамо також, що поняття циклічності не є тотожним поняттю циклізації, оскільки остання вказує на формально-структурний принцип, а циклічність повинна розкриватися як *інтенціональна властивість самої музичної логіки*.

Виявленню циклічності, формуванню поняття про неї, найбільшою мірою сприяють роботи, присвячені аналізу конкретних творів і – у цілому – *безпосередні аналізи музики*.

Як ми вже відзначали, у різних теоретичних схемах циклічних форм не відведене достатнього місця циклам мініатюр, більше того, ототожнення, що виникає, «нової сюїти» і циклу мініатюр не завжди правомірно. У романтичному циклі мініатюр і, конкретно, у циклі прелюдій дуже яскраво виявляється суть циклічності. Не випадково цей жанр вплинув на, видалося б, більш монументальні й незалежні форми – симфонію й ораторію (аж до появи «Пісні про землю» Г. Малера, 14 симфонії Д. Шостаковича і так далі). Проясненню феномена циклічності у зв'язку з аналізом циклу мініатюр,

найбільше сприяють роботи В. Бобровського, зокрема, його аналіз опусу М. Мусоргського.

Так, В. Бобровський відзначає *можливість стиску дискретної циклічної форми в злитно-одночастинну (контрастно-складову)*, оскільки «Картинки з виставки» поєднують частини на основі нециклічної форми (рондо), хоча, одночасно, сприяють і переходу рондо в сюїту. Якщо виключити такий об'єднуючий фактор, як рефрен, то й у цьому випадку можна буде знайти засоби зближення п'єс циклу[42].

Усередині циклу існує певне компонування п'єс на дві контрастні групи – швидку й повільну, кожній з яких властиві певні жанрово-стилістичні риси; так, швидким властива перевага мажорного ладу, наявність рис скерцо, достаток хроматизмів, дрібних ритмічних фігур, широких стрибків у мелодії; повільні п'єси – написані в мінорному ладі, їм властивий розвиток від ліричної сфери до лірико-драматичної, вокально-декламаційна експресія; виникає й третя група п'єс, яку утворює рефрен і його проведення з специфічно національною російською ладовою діатонічною основою й опорою на трихордові поспівки. У процесі втілення одного образу Мусоргський віддає перевагу методу безперервного розгортання, характерному для протяжної російської народної пісні. Крім упорядкованого чергування певних жанрово-стилістичних комплексів, циклу властива особлива тональна логіка в розміщенні п'єс: тональний план має риси рондоподібності, а також спрямованість від простих тональних співвідношень до більш складних.

Завершуючи свій аналіз, Бобровський ще раз вказує на ті моменти, фактори, які сприяють циклічній єдності опусу «Картинки з виставки» і які, у нашому розумінні, виявляють циклічність, тобто сприяють розкриттю внутрішньо-художнього змісту циклу та його естетичних підстав: наскрізний розвиток у структурному плані – від розчленованості до злитості; наскрізний розвиток у плані ладо-інтонаційному, що включає контраст діатоніки і

хроматики; наявність підсумовуючого й узагальнюючого фіналу; наявність внутрішньо-інтонаційних зв'язків.

Таким чином, наявність певних внутрішніх закономірностей в об'єднанні п'єс у ціле, особлива логіка об'єднання частин, що виражає циклічність, виділяють цикл Мусоргського «Картинки з виставки» як *музичний цикл «вищого порядку»*.

Із завданням виявлення циклічності (без спеціального звертання до цього поняття) пов'язаний і аналіз прелюдій Ф. Шопена, здійснений В. Конен. Звертаючись до творчості Шопена й аналізуючи його опус, В. Конен відзначає, що Шопен у своїх прелюдіях знайшов і розробив особливий різновид романтичного циклу. Звернення композитора до прелюдій, як до основного матеріалу циклізації, виявилось своєрідним жанровим відкриттям: жодна з п'єс не відіграє роль інтродукції стосовно якого-небудь іншого твору; усі п'єси є самостійними за формою й завершеними за розвитком. Такі властивості прелюдій, як вільно-імпровізаційний виклад, суб'єктивно ліричний характер відповідали провідним тенденціям музики нового романтичного стилю. Імовірно, художню актуальність жанру відчув і Шопен. Але головне новаторство в його циклі прелюдій пов'язане з тією загальною семантикою твору, яка виявляється в процесі *об'єднання* всіх прелюдій [82].

В. Конен відзначає, що одним з головних способів створення драматургії циклу є прийом узагальнення через жанр. Шопенівський цикл утворює своєрідну енциклопедію всіх музичних жанрів XIX століття: 13, 19 прелюдії – представляють жанр ноктюрна; 20 – похоронний марш; 7 – мазурку; 17 – пісню без слів; 2 – трагічну декламацію в дусі шубертівського «Двійника»; 6 – віолончельну кантилену; 23 – романтизовану пастораль; 8, 12, 16, 19 – технічні «інструктивні» етюди; 24 – те саме, що революційний етюд самого Шопена; 14 – прообраз фіналу його Сонати b-moll.

У циклі виникає певна тональна логіка – рух по квинтовому колу, причому, подібно Й. Баху, Шопен по-своєму розкрив емоційний колорит

кожної з 24 ладотональностей. Прелюдії лаконічні за формою, причому, у композиції циклу панує ритм «припливу» і «відливу» [82, с. 431–509].

Доповнюючи спостереження Конен, помітимо, що всі прелюдії в циклі діляться на чотири основні образні сфери, що відбивають: рух – зовнішню динаміку життя, її об'єктивний хід; сюди відносяться прелюдії з властиво «прелюдійною» фактурою, світлі за характером, рухливі за темпом, з використанням характерних окличних зворотів; «душевні пориви» як паралелі рухам природи – життя, але з драматичним підтекстом, тобто процес психологічного руху; прелюдії цієї другої групи близькі до першої, однак, підсилюється складність фактури, виділяється вокально-декламаційне начало, переважає мінор; третю групу становлять ноктюрноподібні прелюдії-міркування, стилістика цього жанру власне шопенівська (індивідуально-авторська); їх мовленнєві риси – кантілена, плавність мелодійних ходів, ритмічна врівноваженість, фактурна єдність; їх зміст – міркування із внутрішнім заспокоєнням, привнесенням елемента розрядки; четверта група – найбільш короткі, але такі, що яскраво запам'ятовуються траурно-маршові (з акцентуацією стилістики похоронного маршу – 2, 19, 20) прелюдії, які вводять трагічне начало, образ смерті.

Одна сфера змінює іншу, знаходячи вищу крапку емоційної напруги (кульмінацію) у маршових прелюдях. Після 20-й прелюдії драматургічний рух відновляється знову, указуючи на постійне поновлення взаємодії образних сил – як на основний «механізм» циклу. У Шопена виникає дуже строгий, виважений порядок зміни стилістичних ліній, його логіка близька сюжетній. Він уводить у цикл мініатюр надзвичайну за складністю ідею, що за масштабом суперничає з великою формою. Можна сказати, що прелюдії Шопена є класичним зразком нового трактування даного жанру. Подібне трактування, подібний підхід до циклу мініатюр у російській музиці ми знаходимо в С. Рахманінова.

Відзначимо й той факт, що у музикознавстві створений великий корпус літератури, присвяченої конкретному аналізу прелюдій С. Рахманінова, так

само як і досить суперечливих суджень про них. Так, В. Брянцева, аналізуючи кожен з прелюдій, не зупиняється на питанні єдності п'єс у циклі; більше того, вона відзначає, що композитор явно не задумував написання 24 прелюдій як циклу, хоча, у тональному розташуванні п'єс можна помітити принцип використання всіх двадцяти чотирьох тональностей (мажору й мінору) [45].

В. Брянцева намагається пояснити жанрову приналежність п'єс до прелюдії, акцентуючи увагу на тому, що в концертній практиці ці умовно названі п'єси (від розповсюдженого типу романтичних прелюдій, що коротко фіксують щиросердечний настрій), більша частина яких відрізняється значущістю масштабів, виконуються, як правило, порізно або групами – за традицією, початою самим Рахманіновим. Автор указує на незвичайність жанру прелюдій, як фортепіанної «мініатюри», на масштаби п'єс, але не пояснює причини їх завершеності й масштабності. Проте, конкретному аналізу музичних засобів виразовості кожної прелюдії Брянцева приділяє велику увагу, зокрема, особливостям гармонійної мови Рахманінова, фактури й інших засобів. Однією зі сполучних ліній циклу автор вважає принцип розташування прелюдій за логікою образно-емоційного змісту – від «морозу до світла», але вказівка на цей фактор єдності не підкріплюється в роботі Брянцевої аналізом внутрішньо-тематичних зв'язків між п'єсами.

Цикл мініатюр, будучи мікромоделлю творчості композитора, у стислому виді «проекує» «модель» його великомасштабних творів; Брянцева проводить паралелі між фортепіанними мініатюрами й великомасштабними творами Рахманінова, однак, не заглиблюється у стильові обґрунтування таких паралелей.

О. Алексєєв, аналізуючи прелюдії Рахманінова, намагається дати обґрунтування циклічності даного опусу, виділяючи наступні моменти: п'єси написані в 24 тональностях мажоро-мінорної системи (дві серії ор. 23, ор. 32 і ор. 3 *cis-moll*); елементи прелюдії ор. 3 виявляються в інших прелюдіях; через прелюдії проходять три основні образні лінії: лірична, героїчна, епічна;

єдність прелюдій обумовлена прийомами узагальнення через жанр (гармонізацією в стилі; конкретні приклади – марш в g-moll-ній прелюдії; танець-хід в h-moll-ній; пісня-романс в Ges-Dur-ній; російська народна пісня в fis-moll-ній і інші) [6].

Однак, запропоновані О. Алексєєвим поняття для визначення семантики циклу є недостатніми: хоча він відзначає у своєму аналізі наявність трьох основних образних сфер розвитку (називаючи їх ліричною, героїчною, епічною), але не намагається виділити характерні для них жанрово-стилістичні лінії.

І. Царевич відзначає, що в циклі рахманівських прелюдій відбилися найбільш істотні риси творчості композитора, а коло образів представлене в надзвичайно широкому діапазоні: від інтимно-ліричних до монументально-епічних, від глибоко трагічних до тріумфально-святкових. Автор також вказує на те, що прелюдія в Рахманінова – це найменше з усього мініатюра з властивою їй камерністю ліричного висловлення, тому що композитор використовує симфонічний принцип розвитку, у результаті чого *кожна* прелюдія стає подібною монументальному, масштабному, концертному твору (*тобто доростає до поємності*).

Говорячи про різні образні сфери прелюдій, Царевич все-таки вважає лірику основною й найбільш відповідною творчій індивідуальності Рахманінова семантичну сферу. Для цієї сфери характерний культ людського почуття, преклоніння перед його шляхетністю й красою; звідси виникає принцип тривалого перебування в одному емоційному стані. Відмітною рисою лірики Рахманінова автор вважає взаємопроникнення динаміки й статичності. Царевич відзначає також, що в «мелодійному мисленні» Рахманінова виражене вміння узагальнювати у звуковому образі різноманітні явища російського життя. Важливим засобом розвитку в композитора є особливий принцип *полімелодизму*, коли й солуючий, й акомпануючий голоси являють собою самостійні мелодійні лінії.

Говорячи про особливості гармонії Рахманінова, Царевич відзначає спадкоємний зв'язок її з творчістю композиторів російської школи (мається на увазі прийом подвоєння акордів, який в одних випадках повідомляє міць звучанню, а в інших – створює відчуття просторовості) [188]. Про наявність зв'язку з традиціями російської музики в гармонійних засобах Рахманінова свідчать й інші автори, які знаходять витoki гармонії Рахманінова у гармонійних співзвуччях М. Глінки, М. Мусоргського; деякі аналоги гармонійних зворотів можна знайти й у творчості західноєвропейських композиторів (Шуберта, Ліста) [154]. І. Царевич відзначає особливу властивість ладової змінності у творах Рахманінова, джерела якої перебувають у російській народній (побутовій) музиці. Величезну роль композитор приділяє ритмам, що дуже часто сполучають в одночасному проведенні різнорідні тематичні елементи, утворюючи поліритмію.

На наш погляд, виділення лірики як провідної жанрово-стильової лінії, як це відзначає Царевич, є правомірним, але не вичерпує смисловий та драматургічний зміст прелюдій Рахманінова (як і інших його фортепіанних циклічних творів).

Так, Т. Чернова, аналізуючи прелюдію Es-dur Рахманінова, відзначає, що дана п'єса належить до сфери ліричної драматургії, мета якої, за її словами, полягає в створенні образу тривалого переживання однієї «події», вираженого за допомогою варіаційно-варіантного принципу розвитку й заснованої на ньому однотемної форми. Однак у цій же роботі Чернова виділяє основні типи музичної драматургії й обґрунтовує їх – не обмежуючись лірикою. Так, вона відзначає, що існують наступні типи драматургії: епічна, лірична, драматична. В епосі пануючою є подія, а в драмі – людина. Герой епосу – подія, герой драми – особистість, внутрішній світ людини. Особливістю лірики є вуалювання граней між рівнями суб'єктивно-об'єктивних відносин. Про події, сюжет у *ліриці* найчастіше важко говорити, тому в творах подібного роду, не скованих предметно-сюжетним змістом, виникає ефект свободи уяви, пов'язаний з відтворенням міркувань і

переживань «ліричного героя». Драматичний твір у мінімальному ступені пов'язаний з авторськими словами, тяжіє до «реалізму».

Епічний сюжет розгортається уповільнено, переривається ремарками оповідача, різного роду відступами. Стосовно оповідача сюжетні події епічного твору перебувають у минулому. Якщо для епічного твору характерні ясні часові грані, то лірика – форма внутрішнього світу – прагне до стирання часових граней, до перебування в сьогоденні.

Сюжетний час драматичного твору розгортається від минулого до майбутнього, у принципі, неухильно й лінійно. Драматичне музичне ціле поемного типу являє собою великий, приналежний до рангу складних форм, одночастинний твір. Твори епічного роду більше тяжіють до циклічних форм, однак, і драматична музична композиція може бути в основі циклу, хоча, у результаті цього закони циклу будуть трансформовані під впливом формотворних факторів одночастинних форм (див.: [196]).

Хоча не завжди можна погодитися з однозначністю та деякою спрощеністю характеристик принципів формотворення, запропонованих Т. Черновою, знайдені нею три типи музичної драматургії цілком застосовні до вивчення *множинного образно-драматургічного характеру* провідних тематичних комплексів фортепіанних циклів Рахманінова. Не менш множинною є й жанрово-стилістична основа прелюдій С. Рахманінова.

Так, Є. Назайкинський, аналізуючи прелюдію d-moll Рахманінова, відкриває важливе значення жанрових джерел тематизму композитора й жанрової складності мови прелюдії. Автор зауважує, що історико-культурними передумовами музичного сприйняття прелюдії d-moll служать уявлення про цілий конгломерат жанрів і жанрових засобів, до яких відносяться: по-перше, *хоральне начало*, яке присутнє вже в першій фразі, хоча й замасковане пружним менуетним ритмом; по-друге, скорботні *пісенні інтонації*, якими пронизана вся тканина прелюдії, але які в найбільшій мірі виявляються в середній частині.

Жанрово-стилістичні сфери, стаючи елементами структури твору, взаємно визначаються та семантично уточнюються. При цьому, наприклад, дзвонність особливо підкреслює російський тон. Є. Назайкинський, аналізуючи прелюдію, підкреслює значення синтезу різних жанрових елементів, особливо звертаючи увагу на специфічно російські інтонаційні елементи, за допомогою яких композитору вдається досягти дивно яскравого національного характеру; тим самим підтверджується думка про вагомність історико-культурного підтексту задуму. Назайкинський відзначає, як одну з особливостей музики Рахманінова, протиставлення образів «світла й тьми», життя й смерті, причому, трагічне у творчості композитора трактує як одну зі сторін його світогляду, далеку від песимізму, як *грань повної картини світу*, що охоплює різні сторони глибоко людського, емоційного, життєво повнокровного буття [126].

Узагальнюючи зміст даного підрозділу, відзначимо, що жанровий стиль фортепіанної мініатюри є втіленням внутрішнього психологічного часу людини, як часу становлення особистісної свідомості, що, разом з цим, є часом активної рефлексії – знаходження суб'єктом мислення власних опорних почуттєвих домінант, розпізнання й структурування ним власної психологічної дійсності, усвідомлення «логіки станів» (термін Є. Назайкинського) особистісної свідомості. Виявлені особливі риси жанрової форми мініатюри дозволяють пояснювати її особливу значущість в історії фортепіанної музики, також в композиторській та виконавській творчості, зокрема в творчості західноєвропейських композиторів-романтиків, російських авторів XIX – XX століття, у тому числі С. Рахманінова та С. Прокоф'єва, ведуть до обговорення того типу циклічності, що зумовлений саме досвідом малих музичних форм.

Огляд еволюції циклів, заснованих на поєднанні мініатюрних форм, принципів сюїтності та циклічності приводить до виявлення певних параметрів опрацювання часу й до визначення вільного тлумачення художньої (музичної) мнемонічності (втіленого в музиці суб'єктивно

особистісного спогаду) як провідної риси жанрової форми циклу мініатюр. Наголошується, що в жанровій формі фортепіанної мініатюри відбувається поєднання лаконізму висловлення з його семантичною концентрованістю, що суттєво змінює характер художнього висловлення, надає йому деталізованості та рельєфності водночас. Основний зміст формується інтроспективним шляхом, як експлікація досвіду переживання, що своєрідно розвиває романтичну ідею культу почуттєвої свідомості, продукуючи принцип тривалого перебування (монологічного занурення) в певному психологічному стані. Рухливість та змістова наповненість цього стану провокує розвиток принципу *полімелодизму*, коли усі складові музичного хронотопу мають рівноважливі мелодійні показники.

Парадоксальна сутність жанрового стилю мініатюри полягає у поєднанні сталості образного перебування в одній психологічній сфері (емоційно-почуттєвої монологізації) з множинністю градацій, знаків даної сфери, тобто композиційного поєднання монотематизму з полістилістичним середовищем її здійснення. При цьому виявлення множинності значень та переходів між ними постає як процес пригадування екзистенціально важливих моментів буття, тобто як *шлях до минулого* з відкриттям його естетичної привабливості, психологічної краси, звільненням від лінійного перебігу часу.

Відзначається, що стилістичні складові мініатюри в її циклічних формах, стаючи елементами цілісного жанрового стилю, набувають семантичних функцій відновлення минулого в його особистісно-пережитих уявленнях. Особливістю семантичного тезаурусу жанру тут постає залучення наявних семантичних прототипів прикладних первинних жанрів, також тих стилістичних фігур вторинного жанрового матеріалу, що входять до пам'яті музики як одиниці її загально-мовленнєвого простору.

2.3. Хронотопічні аспекти поємності у фортепіанній музиці

Циклічність у фортепіанній музиці може існувати поза традиційною циклічною структурою, зокрема у романтичній поемі. Вона здатна перетворюватися на цикл, стислий до одночастинності, втрачаючи позірні зовнішні структурні ознаки циклу, але підсилюючи внутрішні змістові. Розгляд певних різновидів фортепіанної поеми як одночастинної композиції з рисами циклічності, насамперед з програмними ознаками драматичної концепції, дозволяє переконуватися в розповсюдженні та багатоманітності принципу поемності – як прояву жанрового мислення, що має насамперед виконавську зумовленість.

В творчості композиторів, що займалися активною й успішною виконавською діяльністю (С. Рахманінов, Ф. Шопен, Ф. Ліст, д. і.), поемна композиція стає показником нового тлумачення музичного часу та поєднаної з ним фактурної організації музичної матерії. Переважає *спрямованість у майбутнє*, певна футуристичність задуму, що виражається як в інноваційних стилістичних рисах, так і в драматургічному вирішенні, що прагне кульмінації у фінальному розділі твору, з проекцією художньої розв'язки за межі твору, у простір сприйняття – післядіяння. Типологічною рисою стає втілення в поемній композиції оригінальної авторської ідеї, що виражає стильовий рівень задуму, набуває узагальнюючого символічного значення.

Перетворення ідеї циклічності поза циклом, тобто в одночастинній структурі, неодмінно пов'язане зі збільшенням масштабів п'єси. У зв'язку із цим В. Протопопов характеризує «перетікання» циклу до одночастинності, але він не досліджує конкретні зразки, що втілюють результати цього перетікання. Циклічність, як самостійне формотворне начало, може проявлятися, виходячи з міркувань Протопопова, і в межах однієї п'єси циклу, тобто циклічність може отримувати в циклі подвійне композиційне вираження: на рівні структури циклу в цілому; на рівні окремої частини циклу; у цьому випадку частини циклу неминуче збільшуються в масштабах (див. про це: [186]).

Цікаво відзначити, що в шуманівському «Карнавалі» крайні п'єси, які й беруть на себе функцію презентації ідеї циклу в цілому, перевищують за масштабами інші. Це не обов'язкова риса будь-якого циклу; але, на наш погляд, саме поглиблене перетворення циклічності, багаторазове підтвердження ідеї циклу в кожній п'єсі визначає своєрідність трактування принципу циклічності у фортепіанній творчості С. Рахманінова.

Різноманіття жанрових сфер музики, яке практично повністю реалізується у творчості Ф. Ліста, знаходить, по-перше, свій спільний знаменник у тій рисі його композиторського й виконавського мислення, яку можна визначити за допомогою поняття програмності. Програмність Ліста – феномен особливої природи, оскільки вказує не на вплив позамузичних прообразів на музичну мову, а, навпроти: на здатність музичного звучання, музично-текстових конфігурацій створювати власний іманентний предметний зміст у повному обсязі можливостей і прийомів фортепіанної гри. Програмність Ліста, таким чином, виступає як концептуалізація в музиці уявлень про світ, логіки світосприймання музиканта-автора твору, і в її ідеально-потенційній, і в актуалізованій звучній формі; тому вона завжди є авторською.

Програмний метод Ліста стосовно створеної ним системи фортепіанних жанрів виявляється особливо *пізнавально глибоким*, оскільки дана система свідчить про прагнення композитора й піаніста наділити фортепіанне звучання всіма образно-смісловими й композиційно-стилістичними можливостями музики, а також створити виразні проєкції інших видів мистецтва (словесно-поетичного, образотворчого), інших *художніх мов* у сфері фортепіанної поетики.

З даною метою підсилюються мальовничі алюзії в образному змісті фортепіанних творів; з даними намірами створюються численні транскрипції, серед яких провідними представляються *оперні фантазії*, оскільки вони ясніше інших роз'яснюють фортепіанний метод Ліста не стільки як симфонізований, скільки як *оперно-симфонізований*, тобто як

театралізований ігровий, що укрупнює всі складові емоційно-психологічного світу людини, підсилює масштаб не тільки просторових координат, «партитури» фортепіанного твору, а й часового розгортання його мелодійного тематизму, що набуває нової – оперної – рельєфності.

Література про Ф. Ліста досить об'ємна, хоча про його піаністичне мислення пишеться не так часто [64; 65; 81; 90; 116–117]; тим більше практично не висвітленим залишається той параметр поємності його фортепіанної творчості, що є засадничим у формуванні його піаністичного мислення, тобто є для нього тим жанровим стилем, що стає важливим особисто-творчим інструментом.

Серед великої фортепіанної спадщини Ліста цикл «Роки мандрів» займає особливе місце. Ліст писав його протягом сорока років – працював над ним більшу частину свого творчого шляху. Історія створення циклу пов'язана з великою подорожжю, яка Ліст здійснив разом з Марі Д'агу по Швейцарії та Італії в другій половині 30-х років. Робота над циклом тривала вкрай довго; перші п'єси виникли на початку 30-х років, останні – наприкінці 70-х. І саме в цей період музикант досяг вершини свого виконавського мистецтва. За допомогою своєї творчості він прагнув передати «зримі» образи – те, що залишило свій відбиток у його душі при спілкуванні з природою або при знайомстві з творами живопису, скульптури. Ці відчуття перетворювалися в «музичні картини» – програмні п'єси з широкою амплітудою життєвих явищ, що увійшли до циклу «Роки мандрів» (у точному перекладі «Роки паломництва» – навіяне «Паломництвом Чайльд Гарольда» Байрона, звідки запозичені епіграфи більшості п'єс першого зошита).

У циклі «Роки мандрів» можна простежити не тільки формування внутрішнього світу композитора, але й протиріччя його світогляду, не тільки становлення піаністичного стилю, але й усі «обрії» його наступної еволюції.

Думка про музичне втілення своїх вражень від подорожей по різних країнах і, головне, думка про видання спеціальних збірників, об'єднаних

загальною назвою, що й представляють собою своєрідний щоденник подорожей, зародилася у Ліста не відразу. Спочатку композитор пише лише окремі п'єси, що відображають важливі для нього життєві події, колізії, враження. Так, наприклад, в 1834 році виникає «Ліон». В 1834–1836 роках Ліст пише більшу частину п'єс, пов'язаних зі швейцарськими враженнями й дає їм різні назви.

Слід звернути увагу, що заголовний лист кожної п'єси, крім поетичних епіграфів, цитат, цілих витримок з літературних творів, містив малюнок, спеціально виконаний художником Кречмером (в 1 редакції). Ця інформація свідчить про те, що Ліст прагнув як можна точніше донести до слухача свої враження.

Усього створені три зошити «Років мандрів»:

1 рік – «Швейцарія» – 9 п'єс: 1. Каплиця Вільгельма Телля (у якості епіграфа – девіз швейцарських повстанців у боротьбі за національне звільнення: «Один за всіх, усі за одного»); 2. На Валленштадському озері (епіграф з «Чайльд Гарольда» Байрона); 3. Пастораль; 4. У джерела (епіграф з Шиллера); 5. Гроза (епіграф з «Чайльд Гарольда»); 6. Долина Обермана (епіграф з роману французького романтика Сенанкура «Оберман»); 7. Еклога («Чайльд Гарольд»); 8. Туга за батьківщиною; 9. Женевські дзвони.

2 рік – «Італія» – 7 п'єс: 1. Заручення (по знаменитій картині Рафаеля із зображенням одруження діви Марії з Йосипом. Її репродукція, за бажанням Ліста, була поміщена на титульному листу оригінального видання); 2. Мислитель (п'єса створена під враженням від мікеланджеловської статуї Ночі в гробниці Медичі у Флоренції; на титульному листі, крім репродукції, поміщені слова Мікеланджело на п'єдесталі); 3. Канцонета Сальватора Розі (епіграфом стали слова пісні цього видатного італійського художника, поета й музиканта); 4. Сонет Петрарки № 47 (Des-dur); 5 Сонет Петрарки № 104 (E-dur); 6. Сонет Петрарки № 123 (As-dur). У багатьох виданнях у якості поетичної програми сонетів приводиться італійський текст відповідних віршів Петрарки; 7. Після прочитання Данте (фантазія-соната).

Доповнення до другого року мандрів – мікроцикл «Венеція і Неаполь». Сюди ввійшли три популярні п'єси, що малюють картини італійського народного життя: «Гондольєра», «Канцона» і «Гарантєла», у яких Ліст використовував теми справжніх італійських народних мелодій.

3 рік – «Рим» – 7 п'єс: 1. Angelus; 2. У кипарисів вілли Д'єсте. Тренодія; 3. У кипарисів вілли Д'єсте. Тренодія; 4. Фонтани вілли Д'єсте; 5. В угорському стилі; 6. Похоронний марш; 7. Sursum corda (Піднести серця).

Якщо розглядати загальну концепцію циклу, то перший рік – це свого роду антологія картин природи й повсякденного життя. Епіграфи, що доповнюють програмні заголовки, допомагають розкрити й поглиблюють поетичний зміст яскравих вражень від швейцарської природи. Ліст прагнув зробити свій музичний задум зрозумілим самим широким колам слухачів, чому й повинні були служити малюнки, подані перед кожною п'єсою в першому виданні.

Другий рік пов'язаний з враженнями від італійського мистецтва – поезії, живопису, скульптури (творчості Данте, Петрарки, Мікеланджело). Створенням цих п'єс Ліст прагнув підтвердити своє переконання, що різні види мистецтва зв'язані між собою. Якщо в першому зошиті композитор прагнув до об'єднання п'єс, то в другому зошиті кожна замальовка стає більш індивідуальною за задумом, складнішою за виразними засобами, зіставляється з сусідніми за принципом контрасту.

Третій рік – заключний розділ макроциклу. Він був написаний пізніше двох перших, відрізняється від них і по образах, і по засобах вираження – більш інтровертно-ліричних. У музиці контрастно зіставляються піднесено-молитовні настрої та почуття розчарування, похмурого скепсису.

Можна вважати, що три «роки», таким чином, стають символами трьох стадій духовного сходження художника на основі трьох сфер основних життєвих вражень: Природи – Мистецтва – Релігії.

Перший зошит, як уже вказувалося, складається з 9 п'єс, що утворюють три групи настроїв і характерів, хоча майже все мають тричастинну форму.

Етюдність, як невід'ємна стилістична риса Ліста-виконавця, пов'язана з розвитком тематизму загальних форм руху – цієї необхідної основи, текстологічної парадигми фортепіанної гри, також проступає в багатьох частинах циклу. Якщо звернути увагу на темп, то можна побачити, що він є формотворним засобом (у п'єсах спостерігається хвилеподібний темповий рух). Крайні п'єси мають подібність і по характеру, і по засобах зображальності, створюючи, таким чином, стилістичну «арку». Важливу роль відіграє динаміка циклу. Розмір у даному творі не є формотворним чинником, хоча можна затверджувати, що п'єси розділяються на дві групи: перша – з дводольним розміром; інша – з тридольним. Перший використовується в таких п'єсах, як № 1, 5, 6, 7, 8; а інший – в «пасторальній сфері», виключенням з якої стає останній номер. Цікаво, що, незважаючи на різний метр, крайні п'єси все-таки мають загальну текстову формулу, характерною ознакою якої є триольність. Якщо звернутися до висотного положення мелодії, то в більшості випадків композитор використовує другу й навіть третю октаву, і цей інтонаційно-фактурний прийом теж поєднує п'єси циклу. Загальними формотворними засобами першого зошита стають: інтонаційно-образна сфера; темпо-ритм, включаючи розмір; динаміка; фактура, включаючи інтонаційно-висотне положення мелодії; жанрово-стилістичні прообрази, серед яких – пасторальність, хоральність, звукозображальність (трансформація загальних форм руху) і картинність (нове програмне розуміння просторових умов фортепіанної гри).

У першому зошиті кульмінацією й стрижневим явищем у драматургії циклу стає п'єса «Доліна Обермана», у якій Ф. Ліст створив особливо переконливий приклад синтезу літературного твору й програмної фортепіанної композиції, відбиваючи широке коло образів і настроїв, характерних для романтичного мистецтва. Образно та інтонаційно «Доліна Обермана» перегукується з іншими п'єсами циклу, перебуваючи в крапці золотого розтину (№6 з 9), є його смисловим центром. Відзвук образів туги й самотності знаходимо в п'єсі «Туга за батьківщиною» з загальною

тональністю мі-мінор. Образи грози – у п'єсах №1 і №5, ідилічні пейзажі – у п'єсах №2-4. Це свідчить про глибину й цілісність загального задуму композитора, а паралелі з багатьма творами літератури, музики, живопису першої половини ХІХ століття підтверджують об'єктивність відображення явищ, властивих даній епосі.

У даній п'єсі реалізовані: принципи монотематизму й лейтмотивизму в їх взаємозумовленості та жанрово-стилістичних метаморфозах; зв'язок тричастинної репрізної композиції з сюжетним літературним (романним) розвитком; відбиття в типі сонатної форми з дзеркальною репрізою й відсутністю в репрізі головної партії динаміки почуттів умовного літературно-музичного «героя»: нерівновага форми покликана відтворювати трагічне усвідомлення ним неможливості знайти своє місце у світі. Особливої уваги заслуговує вибір літературного джерела, яке представляє жанровий синтез філософського есе й ліричної елегії, є рідким зразком роману без ліричної лінії в сюжеті, охоплює широке коло «вічних» соціальних і психологічних питань.

Інші образи втілені в другому зошиті Років мандрів, сім п'єс якого натхненні не картинами природи, а творами італійського мистецтва – живопису, скульптури, літератури. Створенням цих п'єс Ліст прагнув підтвердити переконання, яке постійно захищалося ним, що різні види мистецтва тісно зв'язані між собою, перебувають в естетичному спорідненні. Так, згідно з його словами, Рафаель і Мікеланджело допомогли йому в розумінні Моцарта і Бетховена.

Ці п'єси, у яких Ліст уперше втілює свої враження від творів образотворчих мистецтв, глибше за настроями та складніше за виразовими засобами, ніж попередні, побудовані за принципом контрасту одна з одною. Так, ліричне «Заручення» по картині Рафаеля – з ніжною мелодією, що народжується з прозорого фону, що обволікає провідні мотиви, контрастує із суворим «Мислителем» по скульптурі Мікеланджело, втіленим у звучанні похмурого похоронного маршу, у відповідності з віршованим епіграфом, у

якому оплакуються нещастя батьківщини. Далі впливає «Канцонета Сальватора Розі», в основі якої лежить справжня мелодія цього видатного італійського художника, поета й музиканта XVII століття.

Повні глибокого, жагучого почуття «Три сонети Петрарки» – лірична вершина, ліричний центр другого року. Відзначимо, що Ліст не раз звертався до цих сонетів, знаходячи в них ідеальне вираження захоплене-романтичних любовних почуттів. Три «Сонети Петрарки» вважаються вищим вираженням любовної лірики Ліста, оскільки в них досягається смислова й фактурна рівновага вокального та інструментального начал, відбиті загальні змістові принципи поетичної форми сонета.

Незважаючи на відомі формальні труднощі жанру, сонет виявився одним з найбільш життєздатних видів лірики. Він уведений до літературного кола поетом «сладісного стилю» Гвидо Кавальканті, використаний Данте Алігьєрі в автобіографічній повісті «Нове життя», до нього звернувся в «Книзі пісень», присвяченій мадонні Лаурі, Франческо Петрарка, завдяки якому сонет одержав всеєвропейське поширення. Сонети створювали визнані прозаїки Джованні Боккаччо та Мігель де Сервантес, Мішель Монтень, а в комедії Жана-Батисті Мольєра «Мізантроп» конфлікт відбувається через занадто сувору оцінку Альцестом сонета, складеного аристократом, який вважав себе віршотворцем.

На початку XIX в. усі романтики стають ревними поборниками сонетної лірики: вона найбільше відповідала тлумаченню романтиками ліричного поета як носія мікрокосмосу, допускала різноманітність форм і образів.

Вершиною розвитку італійського класичного сонета вважають творчість Франческо Петрарки (1304–1374), який канонізував класичну форму сонета, і життям, і творчістю створив високий зразок платонічної любові, оспіваної в поезії, увічнив образ «ідеальної улюбленої» – Лаури, а

разом з ним і особливе почуття любовної туги як туги за недосяжним ідеалом.

До останньої миті життя Петрарка залишався вірним пам'яті Лаури, присвятивши їй життя й смерті свою «Книгу пісень».

Звертаючись до умовного відтворення образної гри, укладеної в побудові петрарківських любовних сонетів, Ф. Ліст будує музичну тканину в Сонеті Петрарки № 47 на взаємних переплетеннях виконуючих різні функції голосів – до вільно-самостійного руху мелодії додаються педальні звуки (наприклад, ре-бемоль), що сполучаються з паралельним рухом акордів у цьому ж або близькому регістрі. Зміна фактурно-гармонійних прийомів утворює автономний подієвий ряд у Сонеті Ліста, який дуже тонко відчув і відтворив у своїй виконавській інтерпретації В. Горовиць, а самі прийоми отримують тематичну значимість. Їх можна віднести до загальних логічних засобів композиції, однак у різних контекстах вони знаходять різні семантичні функції, конкретизовані за допомогою поетичної програмності. Так виникає їх нова особлива якість, яку можна визначати як музичну сюжетність.

Важливу роль при цьому відіграє темброве положення в поєднанні з гучнісною експресією, оскільки висотне положення й сила звуковидобування сприяють образним метаморфозам – перетворенням-перевтіленням тематизму. Хоча й запропоновані композитором, ці ігрові перетворення фактурно-гармонійних прийомів цілком залежать від їх виконавської реалізації – як від вміння оперувати силою звуковидобування енергією звукового втілення конкретної мотивно-акордової побудови, так і від здатності розподіляти контрастні зміни динаміки в часі, створювати власний логічний виконавський план.

Перелік фактурно-гармонійних прийомів у даному творі Ліста, які, на наш погляд, вірніше називати фактурно-тематичними, припускаючи службову роль гармонійної мови стосовно вибору типу фактури, необхідно розширити. До них відносяться: гармонійна фігурація в єдності із загальними

формами руху, зокрема, з рухом «ламаними» інтервалами, акордами; інтервальне й акордове ущільнення мелодійної горизонталі (як консонантне, так і дисонантне); нарощування рівнів фактури або, навпаки, їх скорочення (розрідження); синхронність або асинхронність фактурних шарів, виділення однієї мелодійної лінії, яке можна визначити і як прийом фактурного перемикування; враховуючи важливі темпоральні композиційні функції ритму, до перерахованих вище прийомів слід додати характерне для Ліста ритмічне орнаментально-мелізматичне дроблення- зменшення, так само як і зворотне – ритмічне розширення-укрупнення, збільшення, що вже саме по собі дає ефект уповільнення відліку часового ходу, аж до його затримки – зупинки; у якості важливого характеристичного засобу, включеного до фактурно-тематичного комплексу, приналежать, на наш погляд, також два полярних гучнісно-динамічних стани: граничне піано та граничне форте.

Таким чином, можна говорити про шість головних стилістичних позицій Ліста в даному Сонеті № 47 стосовно композиційного музичного матеріалу та засобів створення виконавської форми.

Як писав Є. Назайкинський, фактурній фігурі, мелодійному обороту, темі набагато легше «відігравати» роль відвернених діючих сил – ідей, понять, станів, ніж акторам-людям, які й при винятково широкому амплуа не так часто заміщають абстрактні категорії (лише в підкреслено алегоричній п'єсі). У Сонеті – це три умовні діючі особи, як три персоніфіковані естетичні позиції: «голос» автора, що благословляє навколишній світ і силу творчої (поетичної) уяви; образ «прекрасної дами» – «прекрасних очей», що разять, але й породжують глибоке почуття; саме це почуття – як особлива натхненність людського життя й природи в їх «божественній» єдності, що відрізняється амбівалентністю, емоційною подвійністю – єдністю радості й болі.

Перший образ – автобіографічний, як фундамент усього, що відбувається, асоціюється з повторами слів, зокрема, з повторенням слова «благославен», пов'язаний з басовим акордово-мелодизованим остинатним

планом звучання. Другий план – цілком відведений ідеальному предмету любові, персоніфікований у мелодії вокального плану, яка звучить подібно вокальному голосу, парить над усім матеріалом, одночасно обплітаючи – переплітаючи всі фактурно-регістрові шари. Вокально-інтонаційна виразність даної теми особливо помітна в інтерпретації В. Горовиця, який навіть використовує прийом деякого ритмічного «відтягнення» звуків провідної мелодії й особливо активного їх артикулювання (буквального «проказування») для того, щоб підкреслити відособленість даного образного плану.

Нарешті, третій план пов'язаний з фактурним заповненням, у тому числі, з явним використанням прохідних і допоміжних хроматичних звуків; до даного плану слід віднести, як до того основного тла, що стає усе більш активним, на якому розвертається вся драматургічна дія Сонета, і тональну драматургію. Це й зміна дієзної і бемольної сфер, і перехід від багатозначної Ре-бемольної тональності до «простодушного» Соль-мажору в середній розвиваючій частині Сонета, і використання віддалених тональних сфер, тобто різких тональних контрастів, і функціональна тонально-гармонійна ускладненість вертикалі, особливо помітна в кульмінаційних моментах, на грані внутрішніх розділів.

Специфіка музичних персонажів позначається на особливостях розгортання музично-поетичного сюжету, на побудові композиції. Їх хиткість, структурна і якісна різноманітність допускають різні інтерпретативні рішення. Однак одна умова цих рішень завжди залишається обов'язковою: організація єдності художнього простору і часу. Під такою організацією слід розуміти створення образно-сислової конфігурації, еквівалентної сюжетності й об'єднуючої всі тематичні фактори в їх комплексній, можливо внутрішньо суперечливій, телеології. Саме таким шляхом будується інтерпретація Горовиця, який домагається граничної динамічної контрастності, особливо в заключному репрізно-кодівому розділі форми. Саме динамічна зміна, перехід від одного рівня звучання до

іншого, як той перехід з зовнішнього миру до внутрішнього, і навпаки, який визначає зміст Сонета Петрарки, є головною музичною подією в творі Ліста.

Сонет № 47 Ф. Ліста включає вісім етапів тематичного розвитку (три в експозиційному розділі, три в серединному – епізоді й розробці, два в репризі й коді, які варіюють і завершують виклад тематичного матеріалу). Перший тематичний комплекс заснований на висхідному акордовому русі, з активізацією в хроматизованих тріолях – епізод, що явно наслідує інструментальному супроводу до арії трубадура. Даний вступ готує появу основної тональності Сонета.

Уся експозиція, за винятком миттєвих спалахів (*mf*, *f*) витримана в тихій динаміці (до трьох піано), що підтверджує лірико-елегійний характер, поряд з домінуванням образу вольової енергії. Перехідний розділ у середній частині (четвертий тематичний комплекс) пов'язаний з посиленням пристрасності, стрімкості й динамічної широти звучання (ритмічне вповільнення до кінця побудови); від попереднього характеру залишаються періодичні включення розспівних інтонацій.

У розробковій побудові, заснованій на матеріалі другого й четвертого тематичних комплексів, підсилюється енергія горизонтальних мелодійних сполучень, що допомагає долати статику остинато, однак зберігається гранична ніжність, тиша звуковидобування. Лише при переході до шостого тематичного епізоду відбувається прорив силової динаміки, який підтверджується потім і в самій репризі (*ff*) – особливий знак прориву жагучого почуття. Однак це залишається єдиним знаком присутності настрою торжества; заключна побудова веде до образу самоспоглядання, затверджує його як основну динамічну характеристику образу мрії, відходу від незадовольняючої уяву дійсності. У цілому п'єса заснована на своєрідному єдиноборстві образів та прийомів їх створення, виявляє динаміку та суперечливість людських почуттів.

З поліплановістю як з зіткненням різних емоційних прагнень пов'язана й репризна кульмінація Сонета. У даній п'єсі, однак, перша тематична група,

характерним проявом якої є фігуративний рух і ускладнення фактурного малюнка, скорочена до коротких мелізмів і деякого розшарування фактури.

Своєрідність *використання поемного типу композиції* в Сонеті Петрарки Ф. Ліста обумовлена декількома факторами, які сприяють змістовій єдності твору. Перший з них – прагнення композитора до звукообразності, що не стає лише ілюстрацією до поетичного змісту, але перетворює *темброво-кolorистичні можливості інструментальних голосів* у їх фактурній єдності на образно значимі (аж до їх символічних значень). Другий – психологічна поглибленість і виразність музичних образів, яка забезпечується лаконізмом, навіть формульністю інтонаційних прийомів; вони набувають наскрізного характеру, тобто сприймаються як монотематичні. Третім фактором інтонування виступає змістова ускладненість задуму, його підпорядкування широкої філософсько-естетичній концепції, насичення ліричної образності драматичними мотивами, тобто семантичне розростання «зсередини». Таким є задум Сонета Петрарки № 47 Ф. Ліста.

Звертання до транскрипцій оперних творів приводить композитора до створення нової *авторської жанрової сфери* – оперної фантазії, що, по-перше, обумовлене глибинними романтичними інтенціями творчої свідомості Ліста, по-друге, є яскравим взірцем втілення поемного жанрового стилю, який Ліст майстерно вибудовував, аналізуючи провідні оперні образи, витягуючи їх прихований смисл та розміщуючи їх у новому художньому порядку. Дані фантазії є найбільш визначальними і для його піаністичного стилю – характеру гри.

Як зазначає О. Алексєєв, гра й зовнішній образ великого артиста відрізнялися винятковою силою емоційного впливу. Видавалося, музикант випромінював безперервний потік поетичних ідей, що владно захоплювали уяву слухачів. Уже один вид Ліста на естраді приковував увагу. Це був жагучий, натхненний оратор, у якого, як згадують сучасники, немов вселявся дух, що перетворював зовнішність піаніста: ока горіли, волосся

тріпотіли, обличчя набувало дивного виразу [6]. Суть лістівського виконавства – у боротьбі музичних образів, інтонаційних сфер. Як чуйний син своєї епохи, він був «закоханий у драму», у виконання, повне контрастів і зіткнень почуттів.

У творах Ф. Ліста на оперні теми, написаних у характері фантазій, розробка оперних мотивів має характер оригінальної творчості, у зв'язку із чим вони займають проміжне положення між транскрипціями й оригінальними творами, оперний матеріал у них представлений і максимально близьким до першоджерела, і значно розвиненим, перетвореним. Оперні теми в цих творах зіставляються, вступають у взаємодію, у такий спосіб їх форма відрізняється *поемною свободою* та повністю залежить від вибору й розвитку тем.

У цих фантазіях Ліст не йшов шляхом більшості композиторів того часу, мета яких полягала лише в тому, щоб з мелодій популярних опер скласти більш-менш цільну зв'язну салонну або концертну п'єсу, заповнену ефектними фортепіанними пасажами. У Ф. Ліста був інший план: він вибирав теми з певної опери, групував їх і розбудовував так, щоб утворювалася драматична картина, сцена, настрій якої відповідав би характеру й змісту опери, з якої він запозичив мелодії, щоб виразно відчувався внутрішній зв'язок між оперою та фортепіанною фантазією на її теми. Таким чином, композитор створив ефектні концертні твори, *фортепіанні поеми*, у яких віртуозність поєднана з новим художнім змістом.

За своєю фактурою фантазії на оперні теми наближаються до симфонічної музики; Ф. Ліст прагнув передати звучання і вокальних голосів, і оркестру фортепіанними засобами. В них зустрічаються прийоми симфонічної розробки тем. Найяскравішими прикладами є фантазії на теми з опер «Сомнамбула» В. Белліні, «Роберт Диявол» Д. Мейєрбера, «Ріголетто» Дж. Верді, «Ернані» Дж. Верді. У всіх цих фантазіях значне місце займають епізоди вільного розвитку матеріалу, де на основі музики опери народжується по суті нова, авторська – лістівська – музика.

Для оперних фантазій Ф. Ліста характерний вибір тем або фрагментів, що представляють основні драматургічні лінії твору. Їх послідовність і спосіб викладення визначаються інтерпретаційними намірами автора фантазії й можуть значно відрізнятись від існуючих в оригіналі. При всій важливості інструментального фактору, він є підлеглим художньому задуму й має додаткову семантичну значимість.

Форма оперних фантазій Ф. Ліста відповідає принципам масштабної одночастинної поеми, у якій найчастіше можна простежити невеликий вступ, три контрастні епізоди й бравурну мажорну коду.

Лістівські фантазії на теми французьких «великих опер» – це «Гугеноти» Дж. Мейєрбера й «Дочка кардинала» Ф. Галеві – відрізняються найбільшою радикальністю драматургічних рішень. У них Ф. Ліст мовби вступає у творчу суперечку з авторами опер і надає вирішального значення музичним образам, які, займаючи важливе місце в драматургії цих опер, відтиснуті на другий план через надмірно тісну залежність музики від сценічної дії, що характерно для творів *grand opera*.

Підпорядкування музики законам сцени було помітним стримуючим фактором на шляху симфонізації французької опери. Лістівські «Спогади» про опери Галеві та Мейєрбера є своєрідними коментарями, доповненнями до цих опер; у них музичний матеріал першоджерела розбудовується й переосмислюється засобами «чистого» інструменталізму.

Французька культура в її художньому цілому спричинила потужний вплив на Ф. Ліста, визначивши багато сторін його творчості. Характерно, що протягом усього свого життя Ф. Ліст волів розмовляти по-французьки, пояснюючи це тим, що «звук думати французькою мовою». Але, крім загального впливу духовної атмосфери Парижа на становлення композиторського вигляду Ф. Ліста, слід підкреслити особливу роль власне музичних імпульсів і вражень. У першу чергу це стосується саме такого характерного явища французької музики тієї пори, як «велика опера»,

мистецтво якої не могло не імпонувати настільки романтично настроєному композитору.

Французька «велика опера» 30–40х років XIX століття в значній мірі була вираженням суспільного підйому в Парижі в період між двома революціями. Революційно-визвольні ідеї, дух протесту, що сформував естетику романтичного театру В. Гюго, А. Дюма, П. Меріме, викликав до життя й зліт романтичного оперного мистецтва. Для «великої опери» характерні тяжіння до героїчної тематики, пафос, певна «піднесеність». На тлі історичних подій у пишному, ефектному сценічному оформленні розверталася захоплююча інтрига. Лібрето було насичено несподіваними поворотами сюжету, повними драматизму ситуаціями, «фатальними загадками», вирішення яких наступало лише перед фіналом. Потреба епохи в яскравому, героїчному мистецтві знайшла відбиття і у музичній мові «великої опери». Співучі й, разом з тим, віртуозні вокальні партії, потужне звучання хорів, складні ансамблі, різноманітне, барвисте інструментування, контрастні зіставлення звучності – усі досягнення оперного театру увібрала в себе паризька *grand opera*.

Саме таке мистецтво якнайкраще відповідало потребам молодого Ф. Ліста: «Його рвучка романтична натура шукала насамперед образів яскравих, героїчних, здатних запалити й захопити слухача» [116, с. 82]. Зрозуміло, деякі перебільшення, «шалені» страсті, характерні для стилю «великих опер», зустрічали в ту пору співчутливий відгук у душі Ф. Ліста. Тому не випадково Ф. Ліст звернув увагу на пишну й імпазантну, героїчну *grand opera*. Тісно стикнувшись з найбільш видатними зразками «великої опери», у якості транскриптора, Ф. Ліст засвоїв багато її особливостей. У всій його творчості ясно видні дві основні лінії: одна з них пов'язана з темою любовного томління, «милування любов'ю», інша – з втіленням образів зла, скепсису, руйнування [90, с. 42–43].

Для французької опери ще з часів Люлли й Рамо було характерним прагнення до «повноважної» і виконаної сили драматичної декламації. Ця

риса одержала особливо великий розвиток у мистецтві «великої опери». Крім того, її автори інтенсивно шукали музичні засоби, здатні адекватно передати лиховісні, загадково-таємничі образи й ситуації, якими були наповнені лібрето «великих опер», що неминуче викликало збагачення оркестрової партитури (численні оркестрові «знахідки» Д. Мейєрбера відзначав, зокрема, М. Берліоз у своєму знаменитому «Трактаті про інструментування»). Саме тут – у декламаційності, інтонаційної й колористичної характерності – ясно видні точки поєднання композиторської манери Ф. Ліста з мистецтвом *grand opera*.

Переважна увага композитора до інструментальної сторони «великої опери» і визначила весь вигляд його фантазій на теми Ф. Галеві й Дж. Мейєрбера. Фантазії Ф. Ліста на теми «великих опер», особливо на теми «Гугенотів» Дж. Мейєрбера, бувають різноманітними октавними побудовами, безліччю стрибків. Досить характерні октавні «розбіги» з інтервалами стрибка, що безупинно збільшуються. Специфіка інструментального втілення Лістом оперного матеріалу надзвичайно яскраво виявилася в сфері артикуляції. Відомо, що в молодості він віддавав перевагу уривчастій грі перед зв'язною, що відповідало всій системі його художніх поглядів. Я. Мильштейн відзначає, що хоча Ліст на той час і «визнає, що *legato* поряд з *staccato* є невід'ємною приналежністю піаністичної техніки, сам ніде не користується ним у достатній мірі» [116, с. 167]. Дійсно, у текстах фантазій на «великі» опери багато позначень *staccato*, причому більшість цих позначень – не крапки, а так звані «клинці», що припускають максимальну стислість витягання звуку. За багатьма епізодами фантазій бачиться образ молодого Ліста, що бушує за фортепіано, з руками, що постійно злітають над клавіатурою (ця особливість зовнішнього виконавського вигляду музиканта відбита в численних карикатурах на нього тієї пори).

Робота з матеріалом «великих опер» викликала стрімкий підйом фортепіанної творчості Ф. Ліста. У фантазіях другої половини 30-х, початку 40-х років сконцентрувалися кращі досягнення лістівського піанізму тих

років. Композитором «у цей період був зроблений переворот у фортепіанному мистецтві» [117, с. 203]. Багато в чому цей переворот відбувався саме в оперних фантазіях, особливо на теми «великих опер». Специфічно інструментальний колорит, властивий цим творам, викликав до життя прийоми письма, надзвичайно характерні для його подальшої творчості Ліста.

Спектр стилістичних «перекликів» між лістівською музикою й мистецтвом *grand opera* досить широкий. Наприклад, у другому розділі його Мі-бемоль мажорного Концерту (*Quasi adagio*) звучить патетично жагуча інтонація віолончелей, якій відповідають унісоми фортепіано – саме такий тип драматичної декламації соліста характерний для стилю «великої опери».

Опера «Гугеноти» була написана Дж. Мейєрбером в 1835 році, вона є центральною у творчості французького композитора. Перша постановка відбулася на сцені Паризької опери. Примітним є той факт, що Ф. Ліст склав свою «Велику драматичну фантазію» на теми цієї опери також в 1836 році, в один рік із прем'єрою опери, і присвятив її французькій письменниці, своїй подрузі, графині Д'агу. Фантазія складається з вступу, трьох розділів і коди. Вступ з перших нот обрисовує драматизм конфлікту опери. У Ліста стоїть позначення *Largo dramatico*. На відміну від фортепіанної фантазії, опера «Гугеноти» починається прелюдією та інтродукцією спокійного й релігійного характеру. Але опера побудована на конфлікті гугенотів і католиків, ця лінія є провідною, і Ліст відразу показує її на початку фантазії.

У вступі композитор цитує оркестровий музичний матеріал, яким починається сцена дуету Валентини й Рауля з четвертої дії (у якій Валентина намагається зупинити Рауля, не дати йому попередити друзів про змову, тому що Рауль беззбройний і його можуть убити). В опері ця дія представлена двома тривожними мотивами, між якими перебуває репліка Валентини: «Мій Бог, куди біжиш?». Ці тривожні мотиви цитуються Ф. Лістом без тональних та інтонаційних змін, але, на відміну від оригіналу, вони звучать у

фортепіанному викладі на тлі витриманих «до» у сопрано й у басу – ця деталь не впливає на характер мотивів.

На основі цих двох мотивів композитор фантазійно розбудовує музичний матеріал, який поступово переходить у потужний октавний унісон. Октавний унісон, у свою чергу, приводить до наступної теми – теми гугенотів, яка багато раз звучить протягом фіналу опери. Це тема вірності своїй релігії, тема непохитності й готовності навіть загинути в ім'я своєї віри. У вступі фортепіанної фантазії ця тема не проводиться цілком – використаний лише її початковий стверджувальний мотив, який немов «обривається» і переходить в «загрозливі» хроматичні послідовності. У такий спосіб композитор показує у вступі сюжетну основу опери – боротьбу католиків і гугенотів.

Перший розділ побудований також на основі початкового епізоду сцени дуету Валентини й Рауля. В основному тут використовується й фантазійно розбудовується музичний матеріал оркестрового супроводу реплік Рауля: «Я біжу, щоб друзі довідалися». Протягом усього першого розділу композитор дуже вільно поводить з оперним матеріалом, однак у музиці чується, що такий підхід строго спрямований на розкриття внутрішньої сутності образу. Тут композитором застосовані різні види фортепіанної техніки: октави, акорди, «мартеллято», тремоло, хроматичні гами. У другому розділі використовується лірична тема вокальної лінії дуету головних героїв. Вона викладена досить лаконічно й служить інтермедією, перервою між активно-діючими розділами, що несуть в «Фантазії» основне смислове навантаження. Показовою є передача Ф. Лістом мелодики вокальних епізодів. Якщо у фортепіанних фантазіях на теми італійських майстрів при викладі ліричних тем він щедро вводить у мелодію доповнення у вигляді прохідних і допоміжних звуків, а також прикраси, відсутні в автора, то мелодію ліричного дуету композитор нотує у точній відповідності з викладом Д. Мейєрбера. Акомпанемент у цій темі не є таким пишним і розгорнутим, як у фантазіях на італійські оперні теми.

Другий розділ закінчується імпровізаційною ліричною каденцією, якій різко протиставляється початок третього розділу. Третій розділ з перших же тактів зображує боротьбу своїми «схвильованими» репетиційними послідовностями. Музичний матеріал розбудовується дуже активно, розвертається ціла картина протистояння. Ф. Ліст використовує крайні регістри інструмента, свій специфічний колорит фортепіанного стилю, який пов'язаний саме з інтенсивним застосуванням зазначених регістрів, часто в ізольованому, «темброво-оголеному» виді, а також зі сміливими протиставленнями контрастних тембрів. Таких епізодів в оперній фантазії «Гугеноти» велика кількість (як і в «Дочці кардинала» за Ф. Галеві). Також привертає увагу наявність у третьому розділі «Фантазії» прийомів викладу, пов'язаних з максимальним охопленням клавіатури, заснованих, по характеристиці Я. Мильштейна, «на швидкому, стрімкому перенесенні обох рук (з одного місця клавіатури в інше) і на рівномірному розподілі звукового матеріалу між ними» [117, с. 26]. У цьому проявляється також одна з істотних відмінностей від фантазій на італійські оперні теми, у жодній з яких такі прийоми письма Ф. Ліст не застосував.

У третьому розділі «Фантазії» композитор використовує теми із четвертого й п'ятого актів опери – початковий мотив сцени дуету, «непохитну» тему гугенотів (ці теми були застосовані раніше, у вступі), вокальну ліричну тему фінального розділу дуету, а також тему оркестрового супроводу хору вбивць з п'ятого акту. Ці теми розбудовуються, чергуються, варіюються з великим ступенем свободи, імпровізації. Цікаво, що Ліст у своїй фортепіанній фантазії зумів зобразити не лише історичну лінію боротьби католиків і гугенотів, але й лінію любові Рауля й Валентини на цьому фоні.

При постановці опери «Гугеноти» п'ятий акт часто опускається, але у фантазії використані теми з нього, тому що ці теми найбільше яскраво зображують трагічну «розв'язку» цього історичного конфлікту. «Фантазія» закінчується кодою у вигляді хоралу, побудованого на темі гугенотів.

«Спогади про Дон Жуана» написані Ф. Лістом в 1841 році, на теми з опери В.-А. Моцарта «Дон Жуан». При доборі матеріалу композитор керувався завданням найбільш рельєфного розкриття драматичної своєрідності оригіналу. Для втілення сюжету опери він обирає три найважливіші сцени: діалог головного героя з Командором з фіналу другої дії (перша повільна частина «Спогадів»), дуєттино «Ручку, Церліна, дай мені...» (середня частина твору), і бравурну арію Дон Жуана «Щоб кипіла кров гарячіше...» (заклучний розділ ремінісценцій).

Різноманітні прийоми розвитку (варіювання, розробка, комбінування матеріалу) визначаються величиною й структурою запозиченого фрагмента. Іноді теми настільки видозмінюються, що в слухача створюється враження повного відсторонення композитора від запозиченого матеріалу, у цьому спостерігається активність поемного «духу свободи», що дозволяє радикально перетворювати ідеї оригіналу. Чим далі Ф.Ліст іде від звучання першоджерела, тем яскравіше сприймається повернення до нього з появою наступної моцартівської теми.

Привнесені фактурні зміни в моцартівські теми виявляються підлеглими загальній драматургії «Спогадів». Так, симфонізація фортепіано, що характеризує романтичний піанізм, особливо ефектно виявила себе у кульмінаційних моментах твору.

Як вже зрозуміло, головною композиційною моделлю «Спогадів про Дон Жуана» є одночастинна романтична поема. Усі три розділи даного твору укладаються в рамці зливої одночастинності з характерними для неї тематичними, тональними, темповими контрастами, ланцюгом кульмінацій, з яких остання є найдужчою. Крім того, використання у вступі цитат з діалогу Дон Жуана з Командором, трагічний зміст, що містить у собі опера В.А. Моцарта, викликають прямі асоціації із вступами – епіграфами більшості лістівських поем, що формулюють основну ідею твору. Саме у творах подібного роду Ф. Ліст найчастіше звертався до міфологізованих трагічних персонажів (Тассо, Орфей, Прометей, Мазепа, Гамлет). Дивно, що

серед них не виявилось Дон Жуана, що також належить до легендарних фігур європейської культури. Авторитет австрійського композитора у втіленні цього образу на той час був настільки великий, що Ф. Ліст не створив власного твору про Дон Жуана, а лише модифікував моцартівську версію. Закономірно, що погляд романтика на Дон Жуана, у порівнянні з епохою В.А. Моцарта, змінився. У сприйнятті Ф. Ліста він є не стільки «злочинцем», який справедливо гине у фіналі опери, скільки зразком невичерпної життєвої сили, при цьому моцартівська «весела драма» перетворюється на лірико-філософське міркування.

В «Спогадах про Дон Жуана» найважливіші музичні думки першоджерела дані в новому укрупненому масштабі. Однак логічну завершеність драматургії, властиву моцартівській опері, Ф. Ліст дбайливо зберіг. На відміну від інших оперних фантазій, співвідношення контрастних образів і вирішення конфлікту між ними збережене такими, як у самій опері. Близькість до першоджерела проявляється в «Спогадах про Дон Жуане» і в тому, що вільний розвиток оперного матеріалу відіграє в них набагато меншу роль.

«Спогади про Дон Жуана» представляють значну технічну складність для виконавця. Феруччо Бузоні зазначає у передмові до видання своїх робіт 1918 року: «Спогади» несуть у собі майже символічне значення, тому що це найвища крапка піанізму».

Перший розділ оперної фантазії починається з вступу – в опері це момент, коли Командор загрожує Дон Жуану словами: «Ваш сміх довго не протриває...». Вступ побудований на низці різких модуляційних акордів із тремолоподібним гармонійним супроводом. Після цього невеликого, але дуже характерного з драматургічної точки зору, вступу, починається перший розділ фантазії з темою Командора з фіналу опери (цією темою починається також увертюра). В опері тема Командора написана в тональності ре-мінор. У Ф. Ліста на початку фантазії немає ніяких знаків, можлива тональність ля-мінор. Але, незважаючи на це, тема звучить у ре-мінорі як і в першоджерелі.

Але фактурно вона викладена з деякими змінами. Якщо в клавирі опери ця тема представлена важкими акордами з гармонійним басом, символізує кроки кам'яної статуї, то у фортепіанній фантазії ці акорди звучать з віртуозним супроводом висхідних і спадних арпеджованих послідовностей. Після проведення цієї теми звучить інтонаційний елемент вокальної партії Командора, який в опері перебуває трохи пізніше, на тлі оркестрової партії, викладеної шістнадцятими тривалостями з постійним поверненням до основного тону – у фантазії збережений цей принцип руху. Початок фрагмента є таким же, як в опері, однак потім прослідковуються значні інтонаційні, тональні й регістрові його перетворення. Після цього імпровізаційного фрагмента композитором фіксується тональність ре-мінор, і знову з'являється тема Командора. Тут вона звучить більш виразно, не «гублячись» на тлі віртуозних пасажів – вона викладена в точності як в опері, але із супроводом, взятим з попереднього фрагмента. Однак тут цей супровід укрупнюється, звучить в октаву й чергується з гамоподібними послідовностями, які постійно спрямовуються нагору й вертаються; в тексті Моцарта такий рух символізує звертання до Бога й отримання відповіді від нього, або подолання чогось. Тема Командора переходить в епізод досить вільного розвитку матеріалу, основною конструкцією якого служать саме ці «символічні послідовності», що проходять через постійну трансформацію – тональну, фактурну, інтонаційну – поки не досягають у своєму розвитку кульмінації, на тлі якої знову чується тема Командора.

Наступний епізод побудований на матеріалі вокальної партії Командора зі словами «Не буду їсти земну їжу, а буду їсти їжу небесну...». Епізод проходить у тій же тональності, що й в оригіналі, але на октаву вище. Тлом для цієї «вокальної партії» служать ті ж самі «символічні пасажі» у різних варіантах. Слідом за цим епізодом настає зміна темпу, з позначеного спочатку *grave* на *andantino*, зміна тональності на Ля-мажор – у такий спосіб композитор передбачає швидку зміну характеру й настрою п'єси. Цей невеликий епізод виконує сполучну функцію, у ньому

відчувається якась нестійкість, вже немає грізності, суворості й фатальності (доленосності) попереднього характеру викладу матеріалу, звуковий образ скоріше звернений до наступного розділу фантазії.

Другий розділ «Спогадів про Дон Жуана» побудований на основі дуеттіно Дон Жуана і Церліни. За образним змістом він повністю контрастний першому розділу. Дует у фантазії використовується цілком від початку до кінця, зі збереженням мелодійної лінії, тональності, регістрового співвідношення вокальних партії Дон Жуана (баса-барітона) і Церліни (сопрано). Що стосується акомпанементу, то багато в чому Ф. Ліст зберігає його принципи й особливості, не вносить особливих змін, не перевантажує фактуру, залишає простоту й легкість. Тільки перед настанням останнього фрагмента дуету на словах «Підемо, підемо, дорога...», Ф. Ліст вставляє свою каденцію, вільну від відомого тематичного матеріалу, але таку, що залишається у попередньому легкому й безтурботному характері. Вона являє собою віртуозні арпеджовані та гамоподібні пасажі, що звучать прозоро з «бісерною» легкістю. За змістом уся каденція є особистим музичним доданням Ліста до образного змісту дуету. Після цієї каденції настає фінальний епізод дуету, де Ліст додає у фактурі пасажі, що не мають значного впливу на тематизм. Коли новий матеріал цілком проводиться у фантазії, його змінює перша варіація на дует. Варіація починається й закінчується за структурою дуету, однак її середня частина являє собою імпровізаційний, блискучий, вільний епізод з деякими мелодійними оборотами дуету. На початку й наприкінці варіації теми значно міняються, але залишаються «пізнаваними»; наприкінці варіації лише ускладнюється супровід, а тема в точності, окремим голосом «висвітлюється» на його тлі. Перша варіація практично зберігає структурну ідею дуету, написана в тому ж розмірі 2/4.

У другій варіації відбувається зміна характеру зіспівочо-романтичного на танцювальний, міняється розмір на 6/8. Незважаючи на зміну характеру на більш рухливий, веселий, танцювальний, у ній відчувається певна напруга,

«насувається» кульмінація, розплата; підстрибуючі інтонації теми дуету «загострюють» конфлікт, і в такий спосіб наближається зіткнення двох протилежних сфер, двох протилежних образів опери В. Моцарта – Командора та Дон Жуана. Після декількох проведень теми дуету виникає невелике двотактове «розмежування», після якого ясно відчувається присутність у цих «розгульних» веселоощах образу Командора – у мелодії з'являються ритмічні та інтонаційні елементи його вокальної партії, немов мірні, наполегливі й невідворотні кроки розплати, що невинно наближається. Але відразу з ним у суперечку вступає Дон Жуан, що не піддається страху й опирається владі привида. В даному епізоді у музиці фантазії зображується дуель, боротьба, передана гострими гармонійними й ритмічними зіставленнями. Командор наполегливо й грізно, як і в опері, вимагає від Дон Жуана: «Кайся ж!», але Дон Жуан щораз твердо виголошує: «Ні!». Композитором знову використовуються в цьому епізоді «символічні гами». І от у музиці чується остаточне питання Командора – це чотири такти із чотирма цілими по тривалості нотами, дуже акцентоване й виразно звучними на *ff* у темпі *grave*. Відповіддю на це питання служити середній епізод з арією Дон Жуана «Щоб кипіла кров гарячіше», що звучить у сі-бемоль мінорі; знову Ф. Ліст музичними засобами передбачає ідею наступного розділу. Опір Дон Жуана є таким самим твердим та непохитним, як помста Командора. Зрештою Командор, що не отримав каяття від суперника, немов «зникає», і наступає веселий життєрадісний фінальний розділ «Спогадів», у якому використовується відома арія Дон Жуана «Щоб кипіла кров гарячіше».

У третьому розділі мелодійний малюнок арії, тональний, ритмічний і темпової плани збережені. Цікаво, що Ліст ураховав й оркестровий вступ до арії, також її початкову фразу. З акомпанементом транскриптор звертається зовсім вільно – іноді він «вплітається» у тему, але вона відчутна дуже чітко. Арія проводиться у фантазії не повністю – починаючи з її середнього розділу відбувається ланцюг модуляцій, регістрових змін елементів теми, але

незабаром знову чується початкова тема арії, що звучить вже більш впевнено, ствердно, на *ff*. Далі впливає вільна частина, викладена в основному акордовою фактурою в різних ритмічних варіаціях, після якої тема арії з'являється на *fff*. У всій цій життєствердуючій картині в якийсь момент, немов нагадування про минуле, з'являються знайомі «символічні» гами у висхідному й спадному русі. Але епізод цей триває недовго – наступає кода, заснована на першому мелодійному мотиві арії, в октавному викладі, у темпі *Prestissimo*.

Наприкінці фантазії темп змінюється на анданте (темп увертюри та фіналу другого акту опери), і, незважаючи на радісне мажорне звучання, чутний мотив одноманітного повторення однієї ноти, як було у вокальній партії Командора, але зовсім трансформований по смисловим навантаженням. Тут він стає фатальним символом, знаком вищої справедливості, що непідвласнаї людині. Закінчується фантазія бравурними акордами, як і більшість оперних фантазій Ф.Ліста.

«Спогади про Дон Жуана» містять ряд особливих технічних вимог до піаніста; серед них складні хроматичні послідовності, швидкі стрибки-перекидання в обох руках практично у всю ширину клавіатури, які, за словами Генріха Нейгауза, «за винятком Гінзбурга, ймовірно ніхто, крім самого Ліста, не зіграв без клякс». Знамениті записи «Спогадів про Дон Жуана» зробили Григорій Гінзбург, Хорхе Болет, Чарльз Розен, Симон Барер, ЛангЛанг.

Перша постановка опери Д. Верді «Симон Боканегра» відбулася в 1857 році в театрі «Ла Фениче» у Венеції. В 1881 році в театрі «Ла Скала» у Мілані була представлена друга редакція цієї опери, у створенні якої брав участь Арриго Бойто. Найімовірніше, Ф. Ліст написав свої «Спогади» про цю оперу за другою версією, тому що рік створення транскрипції – 1882: як правило, проходило близько року й не більш десяти років між прем'єрою якої-небудь опери й створенням Лістом фантазії на цю оперу.

«Спогади про оперу «Симон Боканегра» – це передостання оперна транскрипція Ф. Ліста (останньою є «Урочистий хід до Святого Граалю» з опери Р. Вагнера «Парсифаль», також 1882 року). За формою ця фантазія являє собою одночастинну поему, однак її умовно можна розділити на три частини, у яких відбуваються темпові зміни, художні контрасти, і бравурну, урочисто-стриману коду.

Перший розділ містить дві теми з інтродукції до першої дії опери. Ці теми інтонаційно в точності повторюють оркестровий варіант. Перед проведенням першої теми Ф. Ліст вводить восьмитактовий вступ, якого немає в опері; у ритмічному плані він наближений до першої теми. По фактурі обидві теми з інтродукції повністю збігаються з фактурою клавірного перекладання опери, отже Ліст тут просто копіює їх, не вводить своїх особистих авторських змін, у тому числі й тональних – теми проводяться в тональностях Мі мажор і До мажор, як в опері Д. Верді; зазначений той же темп, *Allegro moderato*. Після точного проведення цих тем впливає невеликий одноголосий сполучний елемент у басу (якого також немає в інтродукції до опери) і після нього починається епізод авторської обробки першої теми: зберігаючи інтонаційний, ритмічний і тональний її плани, композитор переносить тему на октаву вище, додає голоси на гармонічно опорні ноти, значно міняє басовий акомпанемент теми, викладаючи його восьмими тривалостями та додаючи мелодійні обороти самої теми.

Таким чином, супровід тепер являє собою самостійну лінію, яка вже не є гармонійним тлом; вносить активність у рух мелодії й навіть доповнює її. На цій основі Ф. Ліст вільно розбудовує матеріал до кінця першої частини фантазії, повністю зберігає художній задум інтродукції до першої дії опери, її спокійний оповідальний характер, образ, що символізує ніжність і молодість дочки Симона Боканегри – Амелії, і почуття люблячого батька, який за трагічною помилкою долі розлучився з нею.

Другий розділ «Спогадів» містить зовсім контрастний матеріал, як і в опері. До 1840-го року Д. Верді захоплювався ідеями Джузеппе Мадзіні, уродженця Генуї й борця за об'єднання Італії. А події 1848 року стали причиною ще більшого підйому патріотичних настроїв. В цьому дусі написаний заклик Симона Боканегри «Plebe, patrizi, popolo della feroce storia», що майже буквально цитує Петрарку: «Я волаю про світ, я волаю в ім'я любові!». Розділ написаний на тему інтродукції до третьої дії опери, по характеру він цілком проникнутий національно-патріотичними ідеями. Перед проведенням основної теми Ф. Ліст, як і в першому розділі, вводить вступ у темпі *Allegro marziale*, що містить ритмічні та інтонаційні елементи теми. Власне тема має низку певних змін: зміна тональності з ля-бемоль мінору на ля-мінор; зміна темпу з *Presto* на *Allegro più animato*; міняється роль супроводу: рух баса тепер відбувається разом з ритмічним планом теми, «укрупнюючи» її, надаючи їй більш масштабного оркестрового звучання; в оркестрі тема звучить у динаміці *forte*, а у Ф. Ліста позначене *piano*: у такий спосіб він переосмислює розвиток теми й усього розділу як велике *crescendo*. Тема звучить без інтонаційних змін, однак є одна деталь, яка спостерігається в багатьох оперних фантазіях композитора – це домінантовий та тонічний затакти перед першими мотивами теми.

Після представлення (експозиції) основної теми відтворюється вільний розвиток матеріалу, без значних фактурних змін (тема представлена акордами); автор використовує акорди й октави, ритмічні й інтонаційні звороти теми, розбудовує її характер. Після вільного епізоду знову з'являється тема в динаміці *piano*, у тій же тональності, що й попереднє її проведення, з домінантовим затактом і зі збереженням інтонаційного плану. Однак тут композитор знову імпровізує з басовим супроводом шляхом викладу його восьмими тривалостями в октаву. В оригіналі тема також має в ритмічному відношенні схожий супровід, але відрізняється інтонаційно, а також у штриховому й тембральному планах.

Другий розділ «Спогадів» закінчується досить тривалим епізодом вільного авторського тексту, витриманого в характері драматургічно перетвореної теми: Ліст по-своєму доповнює, коментує тему, обрисовує цілу картину народного повстання з бурею почуттів та подій, що переміняються.

Третій розділ містить у собі найбільшу кількість оперних тем; він написаний на основі фінальної сцени опери, у якій Симон Боканегра вмирає, але перед цим просить прощення у Бога та у своєї дочки Амелії.

Перша тема, яку співає головний герой, «Великий Бог вас благословить...», викладається в точності з оперним оригіналом, однак тут знову спостерігається характерна для лістівських оперних фантазій риса – своєрідна «півтонова гра з тональностями», тобто знову міняється тональність цієї теми з Соль-діз мажору на Фа-діз мажор. Імовірно, композитор шукав більш яскраве тембральне втілення теми, йому доводилося міняти тональності тем, як правило, на відстань півтону. У цьому півтоновому русі також бачиться бажання транскриптора як можна точніше передати тембро-регістрове фарбування тем.

У супроводі цієї теми значних змін немає – це в основному строгі хоральні акорди, у деяких тактах вони «розбиваються»; у такий спосіб вносяться елементи романтичності й імпровізаційності (адже Симон благословляє закохану пару), збагачується ідея цього оперного епізоду.

Наступна тема, яка в опері звучить спочатку у вокальній партії Амелії, а потім і в партії Габріеля Адорно, її нареченого – « Ні, не вмирай, любов перемагає смерть...», інтонаційно, фактурно, ритмічно та регістрово не міняється. Також витримана черговість вступу голосів. І у супровід цих вокальних тем Ліст не вносить змін – виписує оркестрове тремоло на фортепіано.

Третій розділ «Спогадів» у цілому представлений практично без змін – композитор залишає черговість тем відповідно до першоджерела, зберігає їх інтонаційну структуру, не міняє фактуру супроводу, не вносить значних ритмічних відхилень. Однак є одна велика зміна – це зміна тональності з Ля-

бемоль мажору на Фа-діез мажор, увесь мелодійний план у такий спосіб переміщається на зменшену терцію вниз. Також композитор додає невеликі «зв'язки» або паузи між деякими темами.

Усі попередні характеристики можна віднести до наступних двох тем Симона Боканегри – одна також на слова «Великий Бог вас благословить...», інша – «Обіймаю тебе, про дочку...умираю...».

Остання тема третього розділу, яку використовує Ф. Ліст, побудована на спадних інтонаціях сліз, що символізують стан дочки Симона, на руках якої він у цій сцені вмирає. Відмітною рисою цієї теми у фортепіанній фантазії є те, що в ній відбувається повернення у первісну, вихідну тональність усього твору – у Мі-мажор. У такий спосіб композитор (як це спостерігається в багатьох його фантазіях і може вважатися також відмітною їх рисою) організує завершеність форми, немов «замикає» її.

Закінчуються «Спогади» урочисто-драматичною кодою, у якій вертається перша тема твору з інтродукції до першого акту. Починається кода не самою темою, а її інтонаційним елементом, що проходять з відхиленнями в різні тональності в спадному русі. Тут відбувається невелика темпова зміна – *un poco più mosso* – і позначений характер усієї коди – *grandioso*. Первісна тема в коді трансформується в образному плані – цьому сприяє виклад її акордовою фактурою в динаміці *ff*. Тема представлена не повністю – використана фраза, що є її основою, яка у висхідному русі проходить у різних регістрах фортепіано й приводить до життєстверджуючих фінальних акордів.

Прагнучи знайти головну й визначальну стильову рису фантазій Ліста, що репрезентують жанровий тип поеми, відзначимо, що майже всім оперним транскрипціям властива бравурність. Бравурність (від французького *bravoure*, італійського *bravura* – хоробрість, відвага) – блискуче, ефектне виконання технічно важких музичних п'єс або окремих пасажів. У процесі аналізу оперних транскрипцій виявилось, що таке явище в музиці, як бравурність, є далеко неоднозначним, здатне передавати не тільки зовнішню «блискучу»

сторону твору, але й різні внутрішні грані образу (внутрішню форму образу). У кожній оперній транскрипції-поемі виникає свій особливий образний зміст, а бравурність властива всім фантазіям, без винятку, це їх єдина – об'єднуюча – риса.

У багатьох сучасників композитора його образ викликав порівняння з «демоном». Наприклад, О. Бальзак пише: «Ви можете судити про Ліста, лише прослухавши Шопена в його виконанні. Угорець – демон, поляк – ангел!». В. Стасов говорить про нього: «...і ми ніколи ще не зустрічалися віч-на-віч із такою геніальною, пристрасною, демонічною натурою, яка то носить ураганом, то розливається потоками ніжної краси й грації». У Г. Гейне зіставляється «розсудливий, спокійний, тихий» Тальберг з «диким, блискавкоподібним, вулканічним Лістом, що штурмує піднебіння».

Прагнення Ф. Ліста до вираження людських почуттів, прагнення до нескінченного й безмежного, більше відповідало «демонічному», чим «ангельському». Тут композитор ішов по шляху В. Гюго, який затверджував, що мистецтво, подібно природі, повинне поєднувати «морок зі світлом», «гротеск з піднесенням», що дійсна поезія полягає в «гармонії протилежностей». Ф. Ліст був твердо переконаний у винятковій цінності задалегідь виробленої й свідомо застосованої віртуозної майстерності: «Віртуозність, – писав він, – потрібна для того, щоб художник міг передати все те, що підлягає в мистецтві вираженню. Тут ця віртуозність необхідна, і ніколи вона не може вважатися достатньою». В оперних фантазіях Ф. Ліста, як і в багатьох його авторських творах, бравурність, віртуозний «блиск» є характерним засобом для передачі ідеї. Природно, мета автора полягала в тому, щоб здійснити враження на глядача, однак шляхом яскравого втілення й передачі певної думки, образу або почуття. Наприклад, у різних оперних фантазіях блискучі пасажі, найскладніші акордові й октавні побудови, стрибки, тремоло й інші технічні прийоми віртуозності використані з великою драматургічною точністю. Там, де необхідно зобразити картину битви, протистояння, наприклад гугенотів і католиків у фантазії «Гугеноти»,

автор використовує всі ці прийоми таким чином, щоб слухач, навіть не знаючи сюжету, «уловив» стан боротьби. В «Спогадах про Дон Жуана» також зображується протистояння Дон Жуана і Командора, застосовуються різні прийоми віртуозності, але тут, незважаючи на протистояння двох сторін, відчувається філософське осмислення цієї суперечки.

В «Дон Жуані» слухач уловлює ідею, що обидві позиції імовірні, а розсудити їх може лише вища справедливість – у цьому проявляється дуальність людського світу. «Спогади про Дон Жуана» містять бравурний, радісний фінал, як і завершення «Спогадів про оперу «Симон Боканегра». Незважаючи на це, чуйний слухач може відчутти різницю між ними, визначити відмінність у своїх враженнях від цих двох фіналів.

В «Дон Жуані» бравурний фінал справляє враження перемоги, але перемоги «земної», не тієї, що призначена вищою справедливістю, а людської, адже набагато логічніше й плодотворніше життя радісне, аніж життя болісне й трагічне, логічніше прощення, ніж зберігання образи. Адже, незважаючи на всі лиха, трагедії й колізії, життя якимось чином, за своїми внутрішніми закономірностями, триває.

В «Спогадах про оперу «Симон Боканегра», навпаки, урочистий фінал несе у своїй музиці образ справедливості, що відбулася, і радість фінального епізоду інша, у порівнянні з «Дон Жуаном». Головний герой умирає спокійно, з миром, на руках люблячої дочки, яку він вже й не сподівався побачити; коханий дочки одержує в спадщину його владу, тобто життя буде щасливо тривати. Усе виходить справедливо, закономірно, мовби природним шляхом; ця епічна розв'язка чується в музиці.

У середньому розділі парафрази «Хор пілігримів» також присутні бравурні риси. Тут перед слухачем з'являється образ піднесено-релігійний, урочистий. У транскрипції «Благословення й клятва» з опери «Бенвенуто Челліні» Г. Берліоза також є досить тривалий епізод урочистої клятви. За характером та настроєм спостерігається велика подібність між цими уривками.

Але в «Хорі пілігримів», незважаючи на потужне, активне, масштабне звучання на *fff*, у всій цій бравурності відчувається піднесений спокій, розповідність і впевненість гімну. У транскрипції «Бенвенуто Челліні» у подібному епізоді, з таким же потужним, урочистим звучанням на *fff*, чутний інший характер – схвильований. Тут – клятва, а це нелегко, адже людина не знає, що її чекає в майбутньому, що їй, можливо, доведеться пережити через цю клятву, і в музиці чутно, як герой долає сумніви, дає клятву від усього серця, усіма своїми духовними силами клянеться у своїй вірності й відданості.

Таким чином, поняття «бравурність» у поемній творчості Ліста – поняття багатогранне, психологічно й семантично складне. У кожній п'єсі бравурність з'являється з різних художніх сторін. Саме в цих градаціях з'являється «поемне чуття» композитора, його вміння бачити саму суть явища, яка ховається під зовнішніми показниками.

Можна зробити висновок, що в оперних фантазіях-поемах Ліста бравурність виступає еквівалентом поемності, тобто семантичною якістю цього жанрового стилю. Ф. Лісту, завдяки *семантиці бравурності*, вдається виконувати особливе стильове завдання; з нею зв'язані характерні композиційно-стилістичні риси фортепіанних фантазій, у тому числі, прийоми, що виражають вищий ступінь фортепіанної техніки при образній різноманітності музичного змісту. Представляється несправедливим твердження, що фантазії рідко виконуються, тому що в них занадто багато бравурності; навпроти, транскрипції можуть становити надзвичайний інтерес для тих музикантів, які прагнуть *відкривати смислове призначення, духовні інтенції поемності – віртуозного поемного фортепіанного жанрового стилю*.

Таким чином, можна прийти до заключного висновку, що *поєднана з бравурністю поемність стає авторською стильовою рисою піанізму Ліста*, припускає гранично ефектне технологічно й ефективно в образному

відношенні виконання складних музичних текстів, презентацію всієї сукупності віртуозних якостей піаністичної гри.

У процесі вивчення оперних транскрипцій Ліста виявляється, що бравурність є їх типологічною жанровою характеристикою, властива всім фантазіям на оперні теми, виражає показове для композитора прагнення до масштабного піднятого вираження людських почуттів, до нескінченного й безмежного в образному змісті музики як до гри буттєвими контрастами. Одночасно виявляється аналітична глибина композиторської й виконавської інтерпретації, точна (програмна) образна адресація усіх технологічних засобів, віртуозних приймань.

Порівняння таких «оперних фантазій», як «Гугеноти», «Спогади про Дон Жуана», «Спогади про оперу «Симон Боканегра» дозволяють затверджувати, що, з одного боку, засобами фортепіанного звучання відтворюється загальна відвернена концепція героїчної боротьби полярних життєвих сил, з іншого боку – виникають музично здійснені драматургічні моделі даної боротьби, персоніфіковані музично-стилістичні комплекси, що сприяють мовній піаністичній конкретизації образного змісту фантазії, відповідно до сюжетних ходів оперного твору.

Таким чином, програмно-поемний метод Ф. Ліста є особливим феноменом в історії фортепіанного інтерпретативного мислення – жанрово-стильового моделювання, оскільки реалізує здатність музичного звучання, музично-мовленнєвих принципів, включаючи прийоми фортепіанної гри, впливати на сюжетно-подієве розуміння музичної композиції, продукуючі її вербалізований план.

Іманентний предметний зміст низки творів Ф. Ліста (наприклад, п'єс, що входять до циклів «Роки мандрів», Фантазії на оперні теми, Угорські рапсодії, деякі з етюдів) відповідає установкам та критеріям семантичної оснащеності *жанрового стилю поемності*, оскільки виступає авторським закликком до *нового способу діалогічної взаємодії* як з наявною дійсністю, так і з найбільш цінним досвідом його музичного усвідомлення, в їх спільному

стремління до ідеальної образної форми на шляху протиріч та неминучої боротьби.

Героїзація жанрового стилю поеми в творчості Ліста відповідає тій тенденції до перетворення музиканта-виконавця на глашатая більш досконалого майбутнього, що формується у романтичний період та зберігається як засаднича типологічна риса музично-виконавської творчості.

Програмний метод Ліста виявляє пізнавальну відкритість саме у проєкції до піаністичної творчості, оскільки створені ним поемні композиції спираються на нові виразові властивості фортепіанного звучання, завдяки яким воно *перевищує семантичні функції* інших видів мистецтва (словесно-поетичного, образотворчого), інших, позамузичних, способів художнього мовлення. Спрямованість до майбутнього та особлива фресковість, образно насичена й переформатована віртуозність лістівського піанізму спирається на драматичне зіставлення музичних образів, музично-тематичних сфер, соціального та особистісного начал, чуттєвих станів та мисленневих потягів.

Висновки до Розділу 2 засвідчують, що сумісний композиторський та музично-виконавський історичний досвід у галузі фортепіанної музики веде до формування трьох *засадничих жанрових стилів*, поєднаних з найбільш сталими та презентативними композиційними формами: сонати (сонатної циклічної композиції), мініатюри (циклізації низки малих форм в єдиній композиційній послідовності) та поеми (вміщення циклічного уявлення про музичний зміст до одночастинної композиції). Відображуючи творчі досягнення європейських митців класико-романтичного періоду, дані жанрово-стильові вектори виконавського мислення, по-перше, залишаються опорними і у наступну добу, тобто визнаються парадигматичними щодо фортепіанно-виконавської творчості; по-друге, постають транснаціональними, тобто єдиними для різних національних шкіл, включаючи творчу практику сучасних китайських композиторів та виконавців.

РОЗДІЛ 3

ЖАНРОВИЙ СТИЛЬ ЯК ПРЕДМЕТ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Третій розділ дисертації спрямований до більш поглибленого вивчення *виконавської логіки* музичної композиції, котра (логіка) зумовлює виокремлення жанрового стилю. Впродовж 2 підрозділів розкриваються ті *мовленнєві складові* фортепіанно-виконавської форми, які дозволяють їй ініціювати власні жанрово-стилістичні та стильові виміри музичної творчості.

3.1. Логічні принципи жанрової форми як музично-виконавський феномен

Логіка музичної композиції є зумовленою багатьма факторами, одним з яких виступає виконавський процес. Більш цього, якщо розглядати музичну композицію як дієве художнє явище, то її треба поміщати в основні для неї умови художнього здійснення та впливу, а ними є динамічні хронотопічні умови, що передбачають безпосередньо здійснюване виконання. Музична композиція – як і взагалі форма в музиці – *повинна звучати*, тобто виконуватися, звідси саме закономірності, виразові параметри виконання стають її засадничими показниками. Але, на жаль, до сьогодні логіка композиції в музиці сприймається й визначається, передусім, як композиторська, тобто «письмова» та повністю зумовлена метроритмічним нотним текстом. Навіть враховуючи дослідницький досвід вивчення виконавської форми, тобто тих ознак виконавського здійснення твору, що передбачені нотним текстом, входять до нього – прописані у ньому як авторські вказівки, поняття про автономну та художньо значущу *виконавську*

логіку композиції, звідси – про специфічну виконавську композицію в музиці, залишається недостатньо розвиненим та аналітично недоведеним.

Між тим, даний підхід – з виконавського боку та на засадах виконавської логіки – до музичної композиції є обумовленим й історичними музично-процесуальними, і теоретичними пізнавальними передумовами, що переконливо підтверджується при дослідженні *сонатного жанрового стилю, або семантичного модусу сонатності*.

В історії європейської музики розвиток і відокремлення ідеї сонати або сонатності – як естетичного принципу, що послужив виділенню сонатної семантики як пріоритетної сфери композиторських жанрово-стильових пошуків – є однією з провідних сторін еволюції музичного мислення. Показовою є і еволюція жанрових зразків сонати в різних сферах інструментальної музики, причому фортепіанне мистецтво наполегливе претендує на пріоритетне положення стосовно принципів сонатного письма. Для фортепіанних композиторів і виконавців сфера сонатної творчості є фундаментальною за цілою низкою ознак, насамперед, тому, що означає досягнення певного рівня художньої майстерності, оволодіння технікою й семантикою музичного спілкування – пізнання й перетворення світу засобами музики. Соната й сонатність завжди адресовані найбільш відповідальним, корінним питанням людського буття, тому їх часто поєднують з філософськими уявленнями, втіленими в музиці, зокрема, з відбиттям діалектичних закономірностей буття.

Оскільки в сфері фортепіанної музики сонатне формоутворення (у всіх його аспектах і значеннях, у тому числі, і у виконавському) сполучене з розвитком, поглибленням і семантичною диференціацією текстологічної сфери, важливе звертання до тих його історичних етапів і стильових моментів, коли виробляються найбільш показові, типові способи виразовості, прийоми гри, тематичні й образні комплекси, а також встановлюються сталі

художні відносини, семантичний регламент стосовно всього композиційно-технологічного змісту фортепіанної сонати.

Особливим є жанрово-історичне та індивідуально-стильове положення й значення сонатної творчості Л. Бетховена, саме як фортепіанного композитора і піаніста, тобто поєднуючого у власній особі дві професійні музичні іпостасі, що багаторазово вивчалось й оцінювалось в музикознавчій і теоретичній виконавській літературі, починаючи з робіт навчально-методичного характеру (В. Галацької [53], В. Конен [82], Ю. Кремльова [90]) і закінчуючи дослідними-поглиблено-дослідницькими працями (Л. Кирилліна [78], Є. Максимов [105], Є. Назайкинський [126]); до сьогодення зберігається інноваційне значення інтерпретативного підходу С. Фейнберга, до аналізу якого ми звернемося далі [178]. Дані й також деякі інші дослідження доводять, що розкриття змісту і значення принципу сонатності як музично-виконавського явища у фортепіанній творчості Л. Бетховена надає можливості визначити парадигматичні якості даного жанрового стилю, у цілісності його композиторських та виконавських чинників.

Перш за все, зауважимо, що у загальному музично-текстовому просторі музичного мислення відокремлення образів руху й безпосередньо пов'язаної з ними стилістики моторності, ідея контрасту як естетичного принципу й способу побудови тексту безпосередньо пов'язані з розвитком сонатного принципу, тобто з логікою сонатності у широкому і у вузькому її значенні. Дане явище зв'язане й з пріоритетом тієї нової тематичної сфери, яка продукує так звані загальні форми руху, що стали основним матеріалом сольної інструментальної, у тому числі, клавірної сонати в період раннього класицизму, зокрема, у творчості Д. Скарлатті, придбали особливі семантичні функції, що зберігають свою виразову активність, змістову дієвість у творчості всіх віденських класиків, включаючи Л. Бетховена.

Сонатний цикл, що припускає використання й композиційно-драматургічного типу сонатного алегро, класифікується як «середня» форма,

тобто поєднує темпоральну масштабність з камерною вибірковістю виконавських, отже жанрово-семантичних, засобів. Крім того, як середня, серединна, вона, як *правило*, пов'язана з найбільш нормативним для музики - жанрово-стильовим діалогом, коли стильові наміри автора врівноважуються жанровими установками. Однак, можливі два варіанти результату даного діалогу, як результату композиційної «гри», що дозволяють визначати його і як жанровий, і як стильовий по перевазі. У першому випадку діалог типізованих композиційних прийомів – жанрових семантичних інваріантів – і індивідуальних композиторських вирішень веде до підтвердження значимості загальноприйнятої жанрової стилістики; в іншому – він веде до спростування відомих жанрово-стилістичних норм як стилетворчих, до висування нової стильової форми. Дві дані передумови «сонатної гри» або ігрової логіки сонатної композиції лежать в основі поділу її типологічних ознак: убік великих епіко-драматичних форм і убік малої ліричної семантики. Але в кожному разі фортепіанна соната залишається сольною виконавською формою, що передбачає інтерпретативну множинність виконавської творчості й звернена до її власних комунікативно-стильових умов і вимог.

Ті вказівки виконавцю, до яких прибігають композитори, починаючи з Л. Бетховена, затверджують, як провідні, чотири аспекти виконавської форми. Серед цих вказівок на першому плані виявляються знаки гучнісної динаміки, на другому – агогічні, на третьому – артикуляційні. Значно рідше, ніж знаки попередніх груп, використовуються характерологічно-сміслові ремарки. У якості доповнення до таких ремарок виступають ті вказівки на зміст, які можна виявити через програмні жанрово-стилістичні засоби; у якості останніх виступають назви циклів і окремих частин. Відзначимо відразу, що значення подібних роз'яснювальних моментів, що постають свого роду «виконавським композиційним кодом», у сонатах Бетховена помітно зростає.

Є. Максимов у своїй дисертації відзначає, що виконавські вказівки, котрі проставляються Бетховеном у фортепіанних творах, породили цілу

галузь літератури про артикуляцію, ліги, педаль і аплікатуру, про позначення темпу й виконавське фразування [105], причому до середини ХХ століття не було спеціальних досліджень по цій проблемі. Можемо додати, що й сьогодні вони ще тільки розвертають свою інтерпретативно-теоретичну значимість, але для цього необхідно, насамперед, визначити значення, логічні й естетичні принципи перетворення фортепіанних жанрів у творчості Бетховена.

Особлива важливість і труднощі виявлення виконавської форми, виконавських прийомів полягає в тому, що вони не відділені від основного метро-висотного музичного тексту, а впроваджені в нього, розчинені в ньому, більша їх частина передбачена, але не виписана композитором, як не може він виписати бажане й можливе відношення виконавця до музичного матеріалу, указати проекцію особистісної виконавської свідомості. У подібній ролі виконавські прийоми в сонатах Бетховена виявляється вхідними до музично-тематичного матеріалу, причому найбільше конкретизується з боку його жанрово-стилістичних прототипів. Кожний з основних інтонаційно-семантичних прототипів у фортепіанній музиці Бетховена знаходить власну виконавську стилістику – один або декілька закріплених за ним виконавських прийомів, а знак, вказівка виконавцю стає способом упредметнення рівнів і характеру емоційного впливу музики, буквальним риторичним засобом.

Фортепіанні сонати Л. Бетховена дозволяють говорити про те, що співвідношення знаків виконавської стилістики з іншими параметрами музичного звучання й оформлення музики в тексті отримує постійний, сталий характер і спрямоване на досить виразне відокремлення текстологічних семантико-стилістичних сфер його музики. У цілому, зміни в характері виконавської стилістики в сонатах Л. Бетховена дозволяють говорити про значне зростання емоційної напруги та контрастності, з якими пов'язана виконавська форма даних опусів. Саме вона й виявляє в сонатах загальну «емоційно-вольову напруженість» форми як «активне вираження ціннісного відношення автора» (М. Бахтін).

У пошуках естетичних смислових джерел фортепіанної стилістики Л. Бетховена видатний музикант С. Фейнберг [178] вказує, що навіть вибір розміру, часового твору у Бетховена пов'язаний з певною семантичною програмою сонатного жанру. Виділяючи як центральний предмет аналізу Сонату ор. 106 «для клавіру з молоточками», Фейнберг розвертає панорамну оцінку всієї сонатної спадщини композитора з її виконавської інтерпертативної сторони, у діалозі з музичними ідеями Бетховена.

Насамперед, він відзначає, що піаніст, який вирішив вивчити й освоїти цей найбільший з усіх сонатних композицій твір, повинен урахувати діапазон своїх віртуозних даних: пам'ять, технічну досконалість, витримку, свій ліричний тезаурус – і силу руки, гармонійну чуйність і виразність голосоведення. «Від гарного виконавця цієї Сонати буде потрібно поряд з технічною силою здатність до філігранної обробки; і разом з тим — рішучість відкинути всі «дрібні» прийоми. Піаніст повинен знайти в собі готовність підкорити своє свавілля волі композитора й – у точних границях нотного тексту – знайти свій творчий шлях, свій особливий підхід. Він повинен відчутти кожну деталь як елемент великої, єдиної форми» [178, с. 22].

С. Фейнберг звертає увагу, як на ключовий момент, на стрижневий темп кожної частини, стосовно якого піаніст зобов'язаний не втрачати готовності до миттєвих динамічних, темпових, ритмічних переломів. Провідними властивостями фортепіанної логіки Бетховена, які слід сприйняти й використовувати піаністу, Фейнберг вважає широту й контрастність, причому підкреслює їх і зв'язаність між собою, і незвідність однієї семантичної властивості до іншої. С. Фейнберг спеціально виділяє прийоми протиставлень і контрастів, як невід'ємні від фортепіанного стилю Бетховена, котрі й найбільш точно характеризують семантику його сонат, рахуючись з тим, що «кульмінація контрастності» виникає в чотирьох частинах «Великої сонати» ор. 106.

На цій основі він пише свого роду фортепіанно-стильову біографію Бетховена, який починає свій творчий шлях як «новатор і найглибший

перетворювач піанізму», як «великий композитор» і в той же час «геніальний піаніст, неперевершений імпровізатор», котрий «вносить у фортепіанний стиль корінні зміни, нові, несподівані прийоми, із труднощами прийнятні для більшості його сучасників».

За спостереженням С. Фейнберга, перше, що ми зауважуємо вже в ранніх сонатах Бетховена, при порівнянні з логічними композиційними прийомами його попередників і сучасників, «потужне розширення границь піанізму», коли «легкий, відточений характер моцартівського й гайднівського викладу переміняється іншими рисами: стрімкістю, бурхливістю, трагічною напругою» [178, с. 28].

Нове відзначається вже в перших трьох фортепіанних сонатах саме у зв'язку зі зрушеннями у всіх методах викладу: у фактурі, у гармонійному ладі, у побудові форми, зі зведенням «моцартівсько-гайднівських прийомів» на інший, більш високий щабель «творчої активності».

Одночасно Фейнберг вважає, що стиль фортепіанних сонат Бетховена спрямований проти чисто фортепіанної звучності, оскільки Бетховен, «пронизуючи симфонізмом свої фортепіанні сонати, шукає звучань, здатних у своєму здійсненні створювати відгомін, луну оркестрових тембрів. Бетховен гранично розширює звуковий спектр. Він не тільки розсовує межу фортепіанних можливостей, він переступає границі піанізму...<...> И кожна нова соната вносить нові елементи, що подовжує перелік засобів піаністичної виразності. Цю майже нескінченну різноманітність не можна пояснювати тільки тим, що контрастність образності вимагає конгеніальної контрастності засобів музичного втілення. Сутність проблеми правильно розкриється для нас, якщо ми відчуємо, що бетховенський піанізм одночасно розбудовується у двох полярних напрямках. Що стиль тридцяти двох сонат заснований на контрастному сполученні фортепіанних прийомів з симфонічними тенденціями» [178, с. 32].

Надалі музикант-аналітик наполегливо шукає ті прийоми й засоби контрасту, які лежать в основі сонатного мислення Бетховена й повинні бути

осмислені виконавцем. Вони утворюють багаторівневу систему способів фортепіанного викладу з двома основними стилістичними полюсами – «чистої» фортепіанності й оркестральності, напруга між якими зростає до останніх сонат. Основні контрасти формуються в русі від індивідуальної ритмічної волі – до почуття оркестрової метричності; від настроїв ліричних – до об'єктивних епічних узагальнень; від масивного, громіздкого акордного викладу, що нагадує компактність оркестрової фактури – до однолінійних, мелодійних або фігураційних періодів, які вимагають уявного тембрового доповнення: виразовості звучання гобоя або сольної скрипки.

Особлива увага приділяється контрасту планомірного, наполегливого логічного розвитку і явно імпровізаційних епізодів. С. Фейнберг відзначає, що цей рід контрастних протиставлень найчастіше зустрічається саме в останніх сонатах. До нього примикає, що нерідко зустрічається в Бетховена, протиставлення граничної простоти, лапідарності теми – і глибокої послідовності, складності, напруженості її розвитку й розробки.

Наша увага до дослідження С. Фейнберга пояснюється тим, що воно являє унікальний приклад виконавського стилістичного й семантичного аналізу фортепіанних сонат Бетховена, у якому враховані найменші деталі виконавської форми: раптові зміни темпу й динаміки; чіткі *sforzando*, покликані підкреслити моменти переломів і протиставлень; переноси «дії» у крайні регістри, доступні фортепіанній клавіатурі його часу, коли обидві руки розходяться, одночасно заволодіваючи крайніми регістрами – і верхнім і нижнім, залишаючи середні октави як би в мовчазному очікуванні вирішення творчого конфлікту. Крім того, даний автор пропонує й власну періодизацію творчості Бетховена, яку прийнято ділити на три періоди, що представляється Фейнбергу не зовсім переконливим, «втім, як і будь-яке інше умовне розчленовування живого творчого потоку».

Він пише, що особливо важко провести точну рису між раннім періодом і зрілими творами, де геній Бетховена розкривається в образах цілком самобутніх. У фортепіанних творах цей рубіж може бути відзначений

раніше, ніж в інших жанрах, – вже в перших сонатах, у їх повільних частинах. «Саме в глибоко ліричних Largo і Adagio, у Другій і з особою силою в Третій сонаті Бетховен повністю знаходить свій стиль» [178, с. 52]. А от вплив Моцарта й Гайдна довше всього затримується в скерцо, аж до пізніх сонат.

Найбільш знаменним видається спостереження, що рубіж між першим і середнім періодом творчості Бетховена по-різному проходить не лише між творами різних жанрів, але й усередині багаточастинних форм – між окремими частинами. Так, після «дивного Adagio» Третьої сонати (op. 2 № 3) Бетховен поміщає, як контраст, скерцо й фінал «стрімки, легкі, усе ще пронизані явним гайднівським впливом».

Двочастинна Соната op. 111 – завершення всього творчого жанрового циклу. У зв'язку з його внутрішньою структурою С. Фейнберг пише: «Кульмінацією середнього періоду фортепіанної творчості Бетховена звичайно вважається «Апасіоната». З таким же правом ми можемо назвати вершиною його останніх фортепіанних добутків «Велику сонату» op. 106. Це – найбільш грандіозна з усіх сонат Бетховена: тридцять сім хвилин величезної творчої напруги» [178, с. 54].

Словами видатного піаніста, «Соната op. 106 займає таке ж місце серед тридцятидвохсонатного циклу, як Дев'ята – серед усіх симфоній Бетховена... Дійсно, величезний масштаб, труднощі виконання, титанічна міць, жагуче життєствердження – усе це підтверджує аналогію. Правда, кінець Дев'ятої – гімн радості й волі, а Соната приводить нас до трагічної розв'язки. Однак не в цьому основна відмінність між обома творіннями бетховенського генія. Відмінність корениться в тому, що Дев'ята пронизана довершеною оркестральністю, а Соната «für das Hammerklavier» – зразок піднесеного фортепіанного стилю, відзначеного всієї контрастністю, усією напругою піанізму Бетховена» [178, с. 54].

Отже, саме виконавський підхід, «у діалозі» з естетичною ідеєю сонатності, дозволяє виявляти тенденцію зростання ціннісної музично-

тематичної фактурної напруги у творчості Л. Бетховена, що стає особливо показовою для його пізніх фортепіанних сонат.

Користуючись термінологією Є. Назайкинського[126], можна визначити їх естетичну ідею як посилення ігрової логіки сонати, що з'єднує ліричне, драматичне й епічне нахилання, а за їх допомогою – «логіку стану», «логіку поведінки, дії» і «логіку висловлення». Якщо знаходити в музичній композиції (розбудовуючи підхід Є. Назайкинського) просторово-часовий план розгортання художньої ідеї, що створює ритм вищого порядку, то у фортепіанних сонатах Бетховена центрального й пізнього періоду компонентами даного ритму стають композиційно-стилістичні атрибути різних стильових епох, від бароко до романтизму, а принцип сонатності отримує історично збірне, енциклопедичного значення. При цьому фортепіанний стиль композитора зберігає яскраво виражені оригінальні риси, найбільше обумовлені динамічними прийомами – починаючи з гучнісних ефектів, проходячи через метро-ритмічні й фактурні згущення та розрядки, завершуючись образно-смісловими контрастами.

Таким чином, оригінальність концепції С. Фейнберга визначається розкриттям виконавського підходу до логіки сонати й сонатності, як не лише авторського композиторського феномена, а й як категорії специфічного фортепіанного (піаністичного) мислення. Саме зіставлення явищ композиторської та виконавської ігрової стилістики веде до поняття виконавської сонатної семантики.

Дійсно, фортепіанні сонати Л. Бетховена знаменують вершинне положення в розвитку жанрово-стильових й композиційно-мовних рис сонатності тому, що вони акумулюють виконавські прийоми, засоби виразовості, які специфічні для контрастно-складового, водночас тематично єдиного способу композиційного становлення, масштабного та послідовного структурованого представлення часу в музиці.

В сфері фортепіанної музики сонатне виконавське формоутворення сполучене з поглибленим усвідомленням і семантичною диференціацією

стилістичного матеріалу музики, зі звертанням до його найбільш актуальних складових та значень, коли виробляються найбільш показові для сучасності способи висловлення, прийоми гри, тематичні та образні комплекси, а також встановлюються сталі уявлення про семантичний регламент стосовно виконавського композиційно-технологічного змісту сонатного жанрового стилю.

Звернення до проведених С. Фейнбергом виконавських аналізів сонат Л. Бетховена, котрі є унікальним прикладом цілісного виконавського жанрово-стильового підходу, враховуючим найменші деталі виконавської форми, підтверджує теоретичну гіпотезу формування сонатної концепції на основі виконавської форми та піаністичного стилю, що набуває архітектонічних ознак, претендує на поєднання мисленневої поглибленості з дієвістю, навіть жестикулятивністю. Звідси зростання композиційної функції контрасту як технологічного та смислоутворюючого засобу, що діє навіть на рівні загальнотембрового тлумачення фортепіанної звучності.

Принцип контрасту як прийом композиційного викладу, тобто як музично-мовленнєвий засіб, веде до співіснування в жанровому стилі фортепіанної сонати двох способів виконавського викладу з двома основними стилістичними полюсами – «чистої» фортепіанності та оркестральності, що своєрідно змагаються у виконавській поезії сонат до останніх опусів у цьому жанрі.

Основні контрасти виникають між прагненням ритмічної волі та незмінною, оркестрально заданою, метричністю; між ліричними спогляданнями та відстороненими епічними оцінками (наративами); між мелодійно-лінійним, квазі-сольним тематичним викладом та умовно-туттійним збиранням фактурної вертикалі; між гучними та тихими кульмінаційними моментами; між простотою до аскетизму фактурного викладу та поліфонізацією й граничною тематичною завантаженістю тексту, д. і.

3.2. Жанровий стиль як музично-хронотопічний феномен крізь призму діалогу культур

Значення музичного часу не як відстороненої ідеально-умовної величини, художньої метафори, а як реальних координат звучання, його організаційних правил та безпосередніх чинників діяння (впливу), розкривається на основі вивчення виконавських засобів, виразових сторін музики. Адже саме з виконавсько-артикуляційними засобами пов'язана специфікація часу в музиці, який мовби «одягається» у музичне звучання та оформлюється ним. Отримана нова почуттєво-слухова природа часу в музиці дозволяє ототожнювати його з тими явищами, що організують музичне сприйняття й діяння, перш за все з ритмо-фактурними прийомами та композиційними масштабами, як лінійними, так і просторово-симультанними.

Композитор і виконавець *артикулюють* музичний матеріал, тобто беруть участь в процесі його онтологічного формування; усе різноманіття взаємодії «звучної» і «незвучної», але експресивно-сміслової, матерії в музиці експлікується в артикуляційно-агогічному процесі, який позначається інтегруючим поняттям хроноартикуляційний процес (термін М. Аркадьєва), тобто постає часовимірним явищем. Завдяки цьому відкриваються нові можливості й критерії темпорального аналізу музики з боку суто виконавських прийомів; останні набувають значення хроноартикуляційного змісту звукотворчого процесу, вказують на властивості гучнісної та темпової динаміки, повноти-насиченості, щільності-напруги фактурного викладу, тривалості-розгорнутості фортепіанного звучання як на музично-хронотопічні якості.

Тому можна також вважати темпоральні уявлення провідними у музичному мистецтві з його безпосереднім композиційним втіленням, причому найбільше – у виконавській формі та виконавсько-інтонаційному

процесі, що придбає певну автономію від композиторського тексту, тобто має власні відносини з часом. Власне все в музиці, що може бути диференційовано та обраховано, свідчить про часове здійснення – втілення години засобами музики. Тому в більшості музикознавчих досліджень явище музичного часу розглядається в повній єдності з простором – через просторові координати, що мають доступні для предметного визначення прикмети й параметри (див., напр.[130; 131; 170]).

На засадах гіпостази визначає складові музичного часу О. Лосєв, що перелічує ритм, симетрію, метр (метро-ритмічний акцент), мелодію, гармонію, тон, темп, тривалість звуку, динамічний акцент, масивність звучання (об'ємність, щільність, вагу) як вияви становлення числа-смислу, адже через них діє й проступає час. За ними, починаючи з мелодії, здійснюється парадоксальна логіка музичної матерії: «розгадка мелодії полягає в тому, що це є звучна розумна, або числова матерія, дана в аспекті свого рухливого спокою, і справжній зміст гармонії полягає в тому, що це є звучна розумна, або числова матерія, дана в аспекті своєї самототожної відмінності» [98, с. 555].

За О. Лосєвим, не лише фактура й гармонія, а й темп також є «вираженням саме алогічного становлення звуку в специфічній якості цього становлення» [98, с. 557]. Дана специфічна якісність передбачає особливу речовність музики, що формується на основі *музичної тривалості, динаміки, масивності-щільності звучання*, таким чином набуваючи зв'язків з конкретною виконавською стилістикою. Ці спостереження Лосєва стосовно тривалості, динаміки та ступеня насиченості музичного звучання як основи прояву години в музиці є, на наш погляд, відправними в розумінні темпорально-виконавської презумпції музичного мистецтва.

Але залишається відкритою потреба з'ясувати, яким чином і на основі яких специфічних засобів формується музичний час у фортепіанній творчості; як узгоджується *естетична ідея музичного часу* з формою та змістом виконавської інтерпретації.

Поняття естетичної ідеї не є авторськи-специфікованим, скоріше, його можна вважати «загальним місцем» гуманітарного дискурсу. Однак у деяких випадках, воно приймає відблиск авторської наукової поетики і набуває комплементарних рис, поглиблюється. Так відбувається в дослідженні Є. Назайкинського [126], чия позиція стає для нас привабливою за двома причинами. По-перше, естетичну ідею музики музикознавець шукає не за межами музики, у її метафізичній образній далечині, а у звукововираженій логіці музичної композиції, що завжди має конкретні ігрові функції, тобто організує стосунки просторових й часових показників як і розрізнені, і єдині. На цій основі виникають різні «ігрові ситуації», що позначаються як «логіка стану», «логіка поведінки, дії» і «логіка висловлення» та кореспондують до модусів ліричного, драматичного та епічного. По-друге, розгортання музичної композиції в часі – разом з часом, перетворюється в художній формі на *становлення і визначення часу в музиці*, а це породжує так званий ритм вищого порядку, тобто дозволяє запроваджувати ідею числової архітектоніки для узагальнення змісту композиції. Відтак естетична ідея, зумовлена усвідомленням часу в музиці, полягає в розгортанні музичного звучання за композиційним *планом*, що має власні просторово-часові координати, на їх основах створюючи ритм вищого порядку або порядок смислотворення. Саме ж музичне звучання, що постає означенням темпоральних відносин, виступає формою раціоналізації часу, однією з прийнятих і визнаних людським культурним досвідом.

Загальний шлях вивчення способів усвідомлення й репрезентації часу в культурі дозволяє визначати його як прояв особливої рефлексивної активності людської свідомості, викликаній необхідністю не лише контролювати відносини з зовнішнім світом, а й скеровувати їх на ті сторони власної дійсності, які потребують вдосконалення й фіксації, закарбування в пам'яті, значити – у часі. Час у всіх його проявах виступає відображенням найважливіших для людини способів оцінки життєвих досягнень, насамперед досягнення величини, масштабу власного життя, обґрунтування його

цінності, для чого найбільш актуальними, загостреними постають темпоральні категорії. Засоби раціоналізації можуть бути різними. О. Дубров відзначає, що всі головні досягнення фізики ХХ століття – спеціальна теорія відносності, загальна теорія відносності і квантова теорія – пов'язані зі зміною уявлень про властивості часу, вслід за ним і простору [66, с. 51–52]. Простір і час мають значне різноманіття форм та рівнів, є відкритими динамічними системами, поєднуючи мікро- та макросвіти, пов'язані з різними фізичними силами й факторами, що діють у масштабах Всесвіту. Тому вирішенням проблеми часу, її раціоналізацією, займаються усі природничі, соціальні та психологічні науки, навіть генетики та парапсихологи. Але все рівно час залишається втаємниченою матерією, що парадоксально *відчувається нечутним шляхом*, пізнається поза відомим пізнанням, розуміється понад усі норми розуміння. Тому найбільш переконливе опанування часом відбувається в тій галузі, що спеціально уловлює темпоральні відчуття, готує для них особливі матеріально-ідеальні форми – у художній творчості. Цікаво, що в одному з найбільш масштабних і систематизованих досліджень проблеми часу Л. Любинської та С. Лепиліна [99] доводиться, що час залишається трансцендентним явищем, недоступним для прямого вивчення, хоча спроби його визначення й трактування утворюють магістральний напрям історичного людського пізнання й самопізнання, а це підтверджує важливість прагнення людини зрозуміти час. Коли вивчення часу в його історичних модифікаціях відбувається як вивчення історичних наукових концепцій часу, коло теоретичних підмін і умовностей замикається. Виходом з нього може послужити звернення до художніх концепцій часу, з яких музична темпоральність постає найбільш безпосередньо пов'язаною з процесом переживання – відчуття – тривалості стану – духовного усвідомлення.

У художній творчій практиці втілюються та набувають власних знакових форм провідні ціннісні уявлення про час, вірніше про часові модальності, що організують не лише соціальні, а й глибинні особистісні

критерії смислу життя. Даними модальностями є теперішнє, минуле і майбутнє, у їх розділенні та перехресті. До ціннісних екзистенціональних чинників усвідомлення часу звертався М. Хайдеггер [179], за позицією якого загальноприйняті судження про загальний час, насамперед, уявлення про процеси, що відбуваються в зовнішньому світі і пов'язані з дослідженнями фізиків, не дають достовірного знання про нього. Воно досягається лише в результаті аналізу найскладніших взаємозв'язків між буттям людини у світі і розумінням нею сутності цього буття. Це «паралельне збагнення» – і самого буття, і того відбиття, яке надається йому суб'єктом, породжує специфічні труднощі розуміння часу. Але завжди залишається значущість часу для усвідомлення сенсу існування на межі буття та небуття, життя – смерті – вічності, що також узгоджуються з трьома опорним темпоральними величинами: життя – теперішнє; смерть – майбутнє і минуле водночас; безсмертя, вічність – майбутнє, що повинне охопити й поглинути минуле. До цього додаються різноманітні релігійні конфесійні тлумачення часових меж, що канонізують певні способи взаємодії з часом, але всі рівно не роблять його підлеглим людській волі... І знову лише художня форма, створювана людиною, постає головним знаряддям управління часом, що в музичній творчості, зокрема у фортепіанно-виконавській, здійснюється як *пряма гра в часі та з часом*.

Музичне втілення у виконавській формі ціннісних парадигм – естетичних модальностей часу потребує особливих зусиль пам'яті, уяви та фізично-тілесного дієвого апарату, що виступають живими інструментами поруч зі штучними знаряддями (музичним інструментарієм). Диференціація часу у свідомості протистоїть його постійному поєднанню-злиттю в реальному житті та творчій дії. Як відзначалося ще за античних часів, різні модуси часу пізнаються за допомогою різних здібностей людини: у фізичному досвіді пізнається реальність, сьогодення, як той модус часу, що переконає нас у реальності й нас самих, і самого цього феномена: минуле залучається й відбивається за допомогою пам'яті, що підключає активну

роботу уяви до відбору-селекції спогадів, формуючи «вміння забувати». У цьому випадку набуває чинності процес спогаду як синтез «бувшого» і «небувшого» з людиною, як імагінативна гра свідомості. Модус майбутнього є найбільш складним та рухливим модусом часу, пов'язаним з реальними механізмами протікання процесу побудови ментальних моделей майбутнього, що являють собою синтез образів реальності та ідеальних – вигаданих – уявлень. Тому й про феномен часу в його цілісності, враховуючи взаємозв'язок минулого, сьогодення й майбутнього, можна сказати, що він носить інтегративний або синтетичний характер, у ньому сполучаються реальність та ілюзорність.

У мистецькій формі ці передумови формування образу часу перемінюються місцями: умовно-ілюзорне стає реальним, артефактом, а реальне уводиться вглиб художньо-образної побудови. Тому в художньому перетворенні час опиняється в нових, штучно створених людиною, умовах протікання, стає часом уловленим та скерованим. Тому саме художньо втілений час, як створений, дозволяє визначати, вивчати креативну природу часу в цілому. Такий методологічно розширений підхід, що розбудовує філософську концепцію часу з боку музикознавства, знаходимо в працях М. Аркадьєва [15–17]. Даний автор вважає, що будь-який предмет мистецтва може бути зрозумілим у його становленні, тобто в аспекті його внутрішнього часу. Так і музичний твір у його повноті живе в процесі виконавського, конкретно-інструментального здійснення, те ж саме – поетичний або драматичний твір: усі вони існують в «виконавському пориві», який може бути інтеріоризований вже *post factum*. Але й зміст просторових мистецтв – скульптури, архітектури, живопису, малюнка так саме може бути зрозумілим у зв'язку з виконавським здійсненням. Наявна просторова форма – тільки результат її живого росту під рукою майстра. У цій формі досвідченим оком може бути прочитаний реальний процес її народження. І це експресивно-матеріальне становлення невіддільне від цілісного художнього змісту.

Становлення предмета мистецтва проєцирує діяльну єдність суб'єкта-майстра і живого об'єкта-матеріалу. Інакше кажучи, естетичний об'єкт виявляється творчим об'єктом, що володіє діяльною виконавсько-інтенціональною структурою. Звідси випливає, що фортепіанно-виконавський процес, який темпорально-сміслово організується на засадах інтерпретації, є також процесом онтологічним.

Вчення Аркадьєва налаштовує на переконання, що час в музиці можна розглядати як певний самостійний пластичний матеріал, з яким виконавець працює подібно тому, як скульптор працює з мармуром або гіпсом. Деяка різниця, може бути, полягає в тому, що музикант зобов'язаний сам «приготувати» для собі цей матеріал – раніше названа композиційна просторово-часова структура повинна бути запланована й продумана. У зв'язку з цим М. Аркадьєв згадує думку І. Стравінського про те, що музика нам дана єдино для того, щоб вносити порядок у все існуюче, включаючи й відносини людини з часом. Він пише, що час в його уявленні людиною ототожнюється з порядком як з загальним організуючим началом життя. У цілому, названі М. Аркадьєвим основні структурні рівні феномена креативного часу в музиці наступні: експресивна безперервність, континуальність, незворотність – лінійність, пульсаційність, агогічність, гравітаційність (притягання, причетність), конфліктна взаємодія зі «звучною» тканиною в трьох основних формах – як синкопа; неметрична акцентуація; агогічна й акцентна варіантність при переміщенні «звучних» структур (наприклад, мотиву) відносно усього звукового континууму. Перераховані рівні структури експресивно-пульсаційного континууму повинні розумітися як істотні процесуальні характеристики, пов'язані з принципом виконавської креативності. Вони немислимі поза творчим зусиллям, у повноті своєї реальності доступні лише в «виконавському пориві», що потребує реального ретельного оволодіння нотним текстом, усвідомленого та естетично-стильово визначеного *фортепіанного інтонування* (про інтерпретативні можливості останнього див.: [106]).

З темпорального походження музично-виконавської форми, і з завдання здійснення інтенцій музичного часу в процесі інтерпретації, впливає специфічне фортепіанне завдання артикуляції. М. Аркадьєв не дарма поєднує явища музичного часу, з його метро-ритмічною структурою, і артикуляції у певну єдність, розширюючи поняття артикуляції й надаючи йому фундаментального структурного змісту. Під артикуляцією він розуміє процес музичного структурування, музичного формування на всіх рівнях, від мікромотивного утворення до структури великих симфонічних циклів. Композитор і виконавець *артикулюють* музичний матеріал, тобто беруть участь в процесі його онтологічного формування; все різноманіття взаємодії «звучної» і «незвучної» – але експресивно-сміслові – основ у музиці приводить до цілісного артикуляційного процесу, який пропонується позначити інтегруючим поняттям *хроноартикуляційний процес*.

Таким чином відкриваються нові можливості та критерії темпорального аналізу музики з боку суто виконавських прийомів, що набувають значення хроноартикуляційного змісту звукотворчого процесу. Завдяки цьому процесу проявляються, відповідно до ціннісних часових парадигм, властивості гучнісної та темпової динаміки, повноти- насиченості, щільності-напруги фактурного викладу, тривалості-розгорнутості фортепіанної матерії.

У якості прикладу залучення темпорального виміру фортепіанно-виконавського методу, зауважимо, що саме темпоральні чинники визначають естетичні настанови сонатного мислення Л. Бетховена. У фортепіанних сонатах Бетховена компонентами даного ритму вищого порядку, що визначає логіку композиції, стають стилістичні комплекси дії, споглядання-роздуму, ігри контрастами (поетики контрасту), що розвиваються в європейській фортепіанній музиці від бароко до класицизму та становлять мовний компендіум фортепіанної творчості. При цьому фортепіанний стиль композитора наділений яскраво авторськими рисами, найбільше тими, що свідчать про переваги *модальності теперішнього*, пов'язаної з прагненням

до дії та активного втручання в реальне життя: це динамічні прийоми, що починаються з гучнісних ефектів, проходять через метро-ритмічні та фактурні згущення й розрядки, завершуючись образно-смысловими контрастами.

Аналіз композиційної логіки фортепіанних сонат Л. Бетховена дозволяє переконатися у важливості *часової архітектоніки музичної форми* для його сонатної концепції (для його розуміння, як композиторського, так і виконавського), з суміщенням завдяки циклічній організації усіх основних модальностей музичного часу, але з перевагою образу *теперішнього*, як найбільш дієвого та виражаючого безпосередньо особистісну людську волю. Ця композиторська *естетична ідея* є визначальною щодо формування виконавської інтерпретативної логіки та хроноартикуляційних прийомів.

Відтак поєднання мистецтвознавчих та загальногуманітарних методів вивчення феномена часу в його людському смислотворчому призначенні дозволяє, з одного боку; поглиблювати аналітичні текстологічні ракурси дослідження музичного часу, досягаючи рівня виконавської стилістики та її специфічних модальностей, з іншого – конкретизувати загальні підходи та оцінні судження стосовно категоризації явища часу та його гіпостазованих проявів на абстраговано-теоретичному рівні.

Музичний час формується на засадах специфічних виконавських засобів, серед яких організаційно переважаючими є фактурно-динамічні, котрим підкоряється мелодико-гармонійний план і котрі найбільш інтенсивно впливають на почуттєву свідомість. Переваги певної темпоральної модальності, як естетична установка композитора, стає важливою передумовою формування інтерпретативної позиції музиканта-виконавця. У цьому плані інтерес викликає жанрово-стильова багатоскладовість фортепіанної музики та відповідної до неї стилістики як мовного поля здійснення виконавського інтерпретативного вибору.

Звичайно, треба враховувати, що образний матеріал фортепіанної творчості формується сумісними творчими зусиллями композиторів та

виконавців.

Музичне мистецтво, у тому числі фортепіанна творчість, має здатність, по-перше, до формування власної образно-мовної системи, по-друге, до безперестанної рухливості даної системи завдяки її змістовно-діалогічним змінам, тобто росту семантичних функцій у процесі художньої комунікації. Композиторська поетика щодо цього має права першості в сфері письмової традиції, тобто забезпечує стійкість знакових засобів, текстових принципів музичної композиції. Однак, взаємодіючи з константними правилами формоутворення в музиці, саме *виконавська поетика* створює образно-слухові параметри впливу й сприйняття музичного звучання, тобто координує границі й норми усної музичної культури (про що свідчать [111; 119; 154]).

Фортепіанно-виконавська інтерпретація, як процес усно-слухової презентації звучного змісту музичного тексту, має особливу енциклопедичність, тобто накопичує й послідовно розширює, зберігаючи внутрішню погодженість, впорядкованість, усе коло засобів музичної виразовості. За допомогою образно-звукової репрезентації, вона реалізує досягнення й композиторської поетики, сприяє зміцненню всього кола семантичних функцій музичного твору.

Енциклопедичному нагромадженню жанрово-стилістичного матеріалу й, згідно з ним, образних функцій, семантичних можливостей фортепіанного звучання сприяє творчість тих композиторів романтичної й передромантичної доби (також постромантичного періоду), які виступають майстрами циклічної форми. Енциклопедичність найбільше яскраво реалізується в художньому бутті сонатності, як музично-текстологічної парадигми, що отримує власні змістовні можливості у виконавській творчості, у порівнянні з композиторською поетикою – вже в іншому вимірі, з іншими стилістичними показниками.

Як встановлено в літературознавчій і музикознавчій науках [149], стилістика – сукупність одиниць жанрової й стильової пам'яті, найбільш

точний її показник (і об'єктивний – наскільки об'єктивним і позаособистіним може бути існування музичного тексту). М. Бахтін завжди затверджував провідне значення стилістичного аналізу, і прямо, і побічно, у змісті всіх своїх основних мистецтвознавчих робіт.

Прикладом єдиного композиторсько-виконавського музичного тексту як енциклопедії стилістичних засобів, прийомів виразовості, отже і образних проєкцій, може послужити фортепіанно-сонатна творчість Л. Бетховена. Звертання до неї дозволяє помітити, що, з одного боку, стильові фактори сонатності утворюють особливий полюс репрезентації смислового начала в музиці, адресуючись сукупній творчій особистості як «автору життя», як єдиному розуміючому творчому початку, типологізуючи й вхідний до художнього задуму «образ автора». У широко трактованій сонатності виражається іманентна стильова й стилістична організація музики, яка припускає особливу волю виконавської інтерпретації відомих фіксованих композиційних умов.

З іншого боку, оцінка поняття сонатності в якості гипоніма, тобто як більш вузького композиційного принципу, цілком підлеглого заданим «письмовим» жанровим вимогам, висуває на перший план вивчення логіки музичної композиції в її конкретному технологічному втіленні. Але однаково ведучим – з творчо-фортепіанної точки зору – залишається відношення до сонатності як до семантичного модусу – семантичному інваріанту музично-хронотопічного процесу, який передбачає певні сталі *образні проєкції*, відтворені безпосередньо звуковим шляхом, оскільки вони мають динамічну виконавську природу.

Таким чином, сонатність як різновид композиторського перетворення циклічності узгоджується з прийомами виконавської інтерпретації просторово-часового буття музики.

Не буде зайвим помітити, що інтерпретація як адаптивний творчий механізм обумовлена загальним механізмом формування людської свідомості. У буттєвому своєму призначенні інтерпретація є не-

усвідомлюваною, не-навмисною, не спеціальною. Така інтерпретація існує (формується) до тексту, може не ставати текстом – не виражатися текстологічним шляхом. Подібна (передтекстова, позатекстова) інтерпретація укладена в розумінні, не виділена з нього, тобто залишається в імпліцитному стані (не має потреби у виділенні, «дрімає» у розумінні). Розуміння орієнтоване на співтворчість – спів-присутність буттю. Інтерпретація в її виділеному експліцитному виді припускає творчість, виявляє творче призначення людської свідомості. Розуміння та інтерпретація співвідносяться як присутність – участь-дія; сприйняття – вплив, при яких текст виявляє зовнішні експліцитні передумови інтерпретації.

Творча готовність – відмітна властивість, атрибут усякої інтерпретації. Її виявляє, насамперед, виконавська інтерпретація – як продовження, відтворення й оцінна трансформація результату композиторської інтерпретації. Виконавець особливо залежний від тієї жанрової форми, яка стала предметом композиторського тлумачення-перетворення. Але в нього є власна стильова «зона волі», що пояснює й власні творчі права. Увесь смисловий обсяг музично-виконавського творчого процесу не постає в результаті виконавської інтерпретації, у нього залишається прихована, таємна сторона.

Обмеженість і воля стають антиномічною основою і композиторської, і виконавської поетики, оскільки обидві є комунікативними явищами, обидві «покликані до спілкування» і вимагають знакового вираження. Комунікація (спілкування) – інтерпретація – мислення – це взаємозалежні явища, які визначають взаємодію тексту (стилістики) – образу – змісту в музиці. Інтерпретація заснована на мисленні, тобто на виділенні функції мислення в загальній діяльності свідомості, а мислення є інтерпретативним по своїй природі, тому стає необхідною внутрішньою умовою інтерпретації.

Інтерпретація тексту – це сприйняття-вплив з боку поетики, системних рис мислення, з боку засобів вираження (у тієї або іншій знаковій формі) творчої думки. Даний напрямок інтерпретації веде до її конкретизації й

звуження, до її специфікації, залежно від специфіки тексту, знакового вираження й оформлення. Він припускає розподіл видів і форм інтерпретації залежно від професії, сфер діяльності, інструментів діяльності, соціальної ангажованості, жанрових і композиційних структур. Головна загальна конститутивна властивість тексту та інтерпретації – хронотопічне виділення, автономізація, яка виражає прагнення впорядковувати час та управляти ним. З цими аспектами осмислення й образної експлікації пов'язані *виконавсько-семантичні модуси жанрових стилів*, у тому числі сонатності, що виражають саме потребу звільнити музичну інтерпретацію часу від інших, позамузичних, впливів.

Нагадаємо, що період виникнення й розвитку інструментальної сонати збігається з історичним часом автономізації музики як жанрово-родової форми мистецтва, з пошуком нею нового художнього авторитету, який впливає з неї самої, узгоджується лише з нею самою, з пошуком жанрово-стильової нормативності, вільної від позахудожніх вказівок. У такий спосіб класична музика (Нового часу) стає завершеним зразком *творчої гри*.

Частиною цієї гри стає взаємний рух часу й простору в музиці, який дозволяє знаходити в музично-композиційних прийомах хронотопічні знаки, тобто просторово-часові символи, що стають головними опорами в енциклопедичному фортепіанному накопиченні структурних одиниць та їх образних функцій.

Необхідним зовнішнім фактором даного ігрового символічного самовизначення музики стає нова постановка проблеми професіоналізму в музичному мистецтві: з'являється музикант нового типу – виконавець-артист; доти музикант був лише одиницею, ланкою в складній системі функціонування культової (придворної) музики; відтепер же він стає артистичною індивідуальністю, головним виразником художньої ідеї.

Також і на зміну певної знеособленості композитора приходять прагнення до максимальної індивідуалізації професійних завдань. Змінюється й спрямованість впливу музики: у професійній музичній

творчості нового типу музичний вплив здійснюється від одиничного, унікального у своєму роді явища композиції до загального й більшого – сприйняття слухацької аудиторії; у контакті з нею та охоплюючи її як єдине ціле, виникає емоційно-смысловий резонанс задуму твору з установками слухацької свідомості. Але дана взаємодія опосередковується та спрямовується виконавським творчим актом, що забезпечує ефект причетності в переживанні, співчуття. *Такою є складно-діалогічна потрійна траєкторія художньої динаміки музичного впливу, у якій медіатором стає виконавська інтерпретація.*

Сонатні, сюїтні, поемні композиції, що породжують власні жанрові стилі, відповідають сталим принципам музичного класико-романтичного мислення, що залишаються основою музичної мови, усіх різновидів музичного мовлення і у наступні часи, тобто виступають буттєвою (онтологічною) основою музики.

Дані жанрові форми, як і деякі інші, вирішують ті семіологічні завдання, які виникають у період становлення класичної системи музичного мислення. Вони створюють власну систему виразовості – типізований образний зміст, що дозволяє затверджувати самостійність музичного мистецтва як його цілісну та динамічну водночас композиторсько-виконавську семантичну організацію.

Риси завершеного (осмисленого) висловлення у фортепіанній музиці виявляються на основі інтонаційно-тематичних комплексів, мотивних зв'язків, фактурно-гармонійних, темброво-кolorистичних, структурно-композиційних засобів, загальних конструктивних границь тексту твору та інтертекстуального змісту фортепіанної творчості, як письмової, так і усної. Також і поняття про текст – як про логічну організацію музично-образного руху – розкривається в різних стилістичних вимірах, стосовно яких виконавська форма виявляється пріоритетною. Так, композиторська й виконавська поетика Л. Бетховена, Ф. Шопена, С. Прокоф'єва, М. Метнера, інших авторів, дозволяє переконуватися в наявності єдиних канонічних рис

фортепіанного мислення, що забезпечують постійні показники фортепіанної семантики як переважно усного виконавсько-звукового (звукообразного) феномена.

Визначаючи рівні фортепіанної семантики, які обумовлені цілісною природою музичного тексту (текстологічною побудовою музичного мислення), помітимо, що серед них опорними є умовні теми, події (сюжети), ідеї (світоглядні установки, які ввійшли в образну єдність задуму), етичні установки, типові риси «людини епохи», естетичні домінанти мистецтва на даному історичному етапі; конструктивні композиційні можливості музики і її звукової предметності, темпоральний масштаб «звукових іміджів» в фортепіанній поетиці; нарешті, *енциклопедична сукупність стилістичних прийомів*, що має стильову адресацію й безпосередньо обумовлена тембро-регістровою технологічною специфікою фортепіанної артикуляції. Так, наприклад, звернення до феномена творчого мислення Ф. Шопена дозволяє помітити, що композиторів романтичного періоду особливо хвилювали питання про цілісність процесів, що відбуваються у свідомості, так само як і про здатність музики їх відтворювати. Спрямованість фортепіанних ідей Ф. Шопена до інтимних механізмів душі спонукувала його до особливих інтерпретативних рішень, що суттєво підвищують рівень емпатійності музичного образу.

Рухом від виконавської прагматики до *сміслового та стилістичного синтаксису образної форми* пояснюється розмежування жанрово-родових ознак у музиці, які виступають її жанрово-естетичними темами: епічний розмах дії; лірична глибина почуття; драматичне зіставлення планів буття, яке інтегрується в особливій образній грі. Дане розмежування передбачає власні жанрові й стильові умови, відтворюється й закріплюється в образних модальностях фортепіанного формоутворення.

Складовими виконавської енциклопедичної стилістичної сфери стають особливі текстологічні показники, як інформаційні «фрейми» музичних концепцій; вони містять музично-сміслові якості, пропоновані тільки

інтерпретативно-виконавським шляхом. Таким чином, творчо-виконавське начало входить не лише до звучного стилістичного змісту творів, але й до їх концептуальної організації. Таким шляхом формуються цілісні виконавські «образи музичного звучання», тобто слухові уявлення, що мають художньо-змістову визначеність та сталість, хоча й модифікуються в залежності від композиційних та прагматично-виконавських умов. У контексті процесу хронотопічно поглибленого та експлікованого виконавського мислення дані узагальнення-уявлення можуть визначатися як *специфічні виконавські динамічні стереотипи*, котрі відповідають жанровим виконавським канонам та зумовлюють їх парадоксальне буття: зберігання певних сталих ознак, водночас постійне оновлення ціннісно-інтерпретативного контексту, що впливає на семантичну спрямованість музичного мовлення.

Намагаючись систематизувати й цілісно представити досвід виконавсько-стилістичного відтворення змісту фортепіанних жанрово-стильових концепцій, які входять до репертуарної бази фортепіанної поетики, можна окреслити певні напрями розвитку фортепіанної стилістики як *специфічної образної сфери, яка має власні стереотипи, водночас динамічний потенціал*.

Зокрема, фортепіанні твори європейських майстрів дозволяють помітити, що нові тематичні функції звукодинамічних форм виникають завдяки посиленню певного типу інтонування – вокально-мовного або інструментально-моторного, або їх контамінованих типів, або, зрештою, тембро-сонорного начала, безпосередньо пов'язаного з динамічними властивостями теми (контрасти динаміки, зіставлення крайніх регістрів), з фортепіанним звукописом – з підкресленням автономного фонізму музичної побудови.

У цілому, вивчення взаємодії стилістичних засобів і образних параметрів фортепіанної творчості, як єдності композиторської й виконавської інтерпретацій, дозволяє помітити, що особливості образного змісту музики визначаються її рухливою семантичною природою, здатністю

до іманентної концептуалізації, яка здійснюється при активній участі засобів виконавської форми, тобто *звучної інтерпретативної форми*.

Семантичні функції фортепіанних виконавських прийомів, будучи узгодженими з жанрово-стилістичними компонентами музичного твору, утворюють власний семантичний простір, здатний входити до смислової сфери культури цілком виконавським шляхом, абстрагуючись від фіксованих письмових показників, також від власних авторських ідецій композиторської творчості.

Висновки до Розділу 3 дозволяють стверджувати, що на основі фортепіанно-виконавської стилістики як системи способів музичного мовлення виникає специфічна іманентна хронотопічна логіка музичної композиції. Її становлення, що має узагальнено-історичний жанровий та авторські-композиційний стильовий виміри, дозволяє пропонувати визначення трьох провідних тенденцій фортепіанно-виконавської композиційної логіки як інструменту музичного мислення, що має власний *часотворчий потенціал*.

Першу з них можна називати темброво-колористичною подією, оскільки вона присвячена репрезентації можливостей інструментального звучання в єдності з фактурним викладом і певними образними позиціями (аж до символічних значень), найбільше відповідає завданню художнього діяння звуковою динамікою інструментальної гри. Іншу утворює психологічна поглибленість музичних образів, обумовлена значною мірою певними межами музично-мовних синтагм, лаконізмом, навіть формульністю інтонаційних прийомів, здатних приймати наскрізний характер, тобто сприйматися як монотематичні, відволікає від самодостатності інструментального звучання, поглиблює його переносні метафоричні функції. Третя тенденція свідчить про змістовну ускладненість музичного задуму, його підпорядкування новій стильовій концепції, про насичення музичної образності драматичними мотивами, тобто її семантичне

розростанні зсередини. Таким чином виникає відповідність композиційно-виконавських логічних прийомів тим різновидам жанрового стилю, що виявляються у фортепіанній творчості.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволило прийти до низки узагальнень та заключних резюме.

Серед найбільш значущих узагальнень, теоретичних положень виокремимо наступні.

У явищі жанрового стилю відбивається складна взаємодія зовнішніх та внутрішніх, усупільнених та особистісних умов, чинників художньої творчості, що потребує уточнення відповідних формальних та змістових границь художньо-мовного континууму. Дана категорія передбачає також оновлення розгляду сумісно-діалогічної природи та мистецької дії жанру – стилю, що репрезентують єдиний процес становлення та упредметнення художнього мислення.

Жанровий стиль позиціонується як функціональний мовний стиль, або комунікативно-стилістичний, має особливу відповідальність за принципи системної мовної організації, тобто набуває системних якостей вже на рівні відбору художньо-знакових засобів. Жанровий стиль також сприяє стабілізації окремої жанрової форми як носія певного тематичного змісту, завдань спілкування, типу відношення, способу характеристики дійсності і т. д., тобто впливає на формування сталих семантичних градацій художнього висловлення.

У жанровій формі зв'язки між соціально значущою дією та способами музичного мовлення є особливо тісними, причому віддзеркалюються у номінативних сторонах жанротворення. Тому у жанровій історії музики самоцінного значення набувають жанрові імена, що стають свого роду свідками музичної, ширше – художньої й соціальної, історії людства, відображують досвід його спільного існування, тому виступають знаряддями класифікації та типології художніх (музичних) знань та мовних засобів їх відновлення, експлікації.

Жанровий стиль виступає найважливішою категорією, по-перше, в процесі формування вторинної стильової системи та автономної художньої мови музики; у процесі виконавсько-інтерпретативного відтворення виконавцем жанрових засад музичного мовлення як нагадування про походження та доцільність музичних смислів. Завдяки жанрово-стилістичним ознакам виконавець здатен опанувати трьома типами стилю — національним, історичним та індивідуально-авторським, причому в цілком довільному порядку.

Виокремлення визначень стильової якості жанру як типізованої та типізуючої, що спирається на групи стилістичних ознак, як структурних, так і смислових, тобто ця властивість є семантичною за головним походженням; тому запропоновані поняття можна розглядати як *жанрові семантики*, або *семантичні парадигми*, що зумовлюють інтерпретативний план і композиторської, і виконавської творчості.

Жанрові канони мають рівне значення для обох архітектонічних планів музики в її звуковому становленні й розгортанні; вони забезпечують динамічну рівновагу обох планів, при якій стильові чинники канонізації підтверджують семантичну визначеність жанрових показників музичної композиції; жанрові засади канонічного музичного мислення укріплюються стильовими пролонгаціями композиційних принципів, тенденціями стильового уподібнення та стилістичної транзитивності.

Сталі принципи жанрово-композиційної конституції розподіляються на багатокомпонентні полілогічні, монотемні – монологічні, контрастно-складові дихотомічні або діалогічні. Всі вони виступають різновидами діалогічної комунікації як способу осмислення й розуміння, впливають на типологію жанрових канонів. Як зумовлені виконавським походженням музичної творчості, останні передбачають три провідні тенденції хронотопічного (часо-просторового) становлення музичної форми: полілогічну, монологічну та власне діалогічну як різновиди музично-виконавського мовлення – діяння, досягнення смислового адресата і твору, і

жанрового стилю. На рівні конкретних жанрових стилів вони знаходять відповідність у композиційних формах – семантичних модусах сонати (сонатності), мініатюри (мініатюризації) поеми (поємності).

Виконавське розуміння, як і виконавська інтерпретація, є історичним феноменом, відбиваючи еволюцію людської свідомості як необхідного фактору культурного досвіду. Форма сонати прокладає собі дорогу щораз по-іншому – через різні способи композиторського висловлення, різні аспекти системи виконавських засобів, але зберігаючи ідею сонати, що вміщується в нові мовні засоби музики, взаємодія яких веде до створення певної композиції. Виявлення специфічних жанрових стилістичних домінант сонати й сонатності знаходяться на основі категорії часу та музичної темпоральності. І у цілому, існуючі підходи до виконавської форми в музиці, способи розвитку даної категорії помітно глибшають у зв'язку з явищем часу та хронотопічною організації музичних образів.

Стосовно фортепіанних сонат більшості європейських композиторів доби романтизму та початку ХХ століття слід зазначити, що їх стилістика, також пов'язані з нею виконавські прийоми, спрямовані до сфери *авторської особистої семантики*. Про це дозволяють судити такі її загальні риси, як прагнення до внутрішнього розкріпачення й звільнення, що помітно перевершує жорстко дисциплінуючі тенденції; розташування внутрішньої дії в крапці найвищої емоційної напруги, коли нові психологічні стереотипи виявляються сильніше колишнього емоційного ладу; активна участь ліричного начала в кульмінаційних моментах з перевагою драматичного імпульсу; з'єднання бунтівливості з найсильнішим тяжінням до ліризму на гребні розвитку; більш плавна й гнучка поява вольового напорю, чому це відбувається, наприклад, в творах класицистських майстрів; свобода вольового самовиявлення, що набуває нової якості *особистісного імперативу*. У фортепіанних сонатах Бетховена центрального й пізнього періоду до авторської концепції входять композиційно-стилістичні атрибути

різних стильових епох, від бароко до романтизму, а принцип сонатності отримує історично збірного, енциклопедичного значення.

Жанрова форма сонати стає свого роду перевіркою виконавського стилю, у тому числі, для музикантів з Китаю. Вона передбачає особливо глибоке входження до жанрово-стильового контексту музики, що виконується, до системи володіння різними параметрами виконавської форми, здатність управляти музичною темпоральністю з її циклічними рисами, композиційно вираженими або завуальованими. Виражаючи установки певної національної композиторської школи, а їх за допомогою – історичний підтекст жанрово-стильового діалогу, сонатна композиція провокує відповідне вираження виконавцем своїх національно-стильових установок, тих домінуючих шляхів і способів розуміння, які вкорінені в етнічній традиції, укріплені вихованням, своєрідністю певного культурного типу світогляду. Типологічною рисою її завжди залишається спрямованість до теперішнього, до *актуалізованої су-часності*.

Парадоксальна сутність *жанрового стилю мініатюри* полягає у поєднанні сталості образного перебування в одній психологічній сфері (емоційно-почуттєвої монологізації) з множинністю градацій, знаків даної сфери, тобто композиційного поєднання монотематизму з полістилістичним середовищем її здійснення. При цьому виявлення множинності значень та переходів між ними постає як процес пригадування екзистенціально важливих моментів буття, тобто як *шлях до минулого* з відкриттям його естетичної привабливості, психологічної краси, звільненням від лінійного перебігу часу.

В творчості композиторів, що займалися активною й успішною виконавською діяльністю (С. Рахманінов, Ф. Шопен, Ф. Ліст, д. і.), *поемна композиція* стає показником нового тлумачення музичного часу та поєднаної з ним фактурної організації музичної матерії. Переважає *спрямованість у майбутнє*, певна футуристичність задуму, що виражається як в інноваційних стилістичних рисах, так і в драматургічному вирішенні, що прагне

кульмінації у фінальному розділі твору, з проекцією художньої розв'язки за межі твору, у простір сприйняття – післядіяння. Типологічною рисою стає втілення в поемній композиції оригінальної авторської ідеї, що виражає стильовий рівень задуму, набуває узагальнюючого символічного значення. Поєднана з бравурністю поемність стає авторською стильовою рисою піанізму Ліста, припускає гранично ефектне технологічно й ефективно в образному відношенні виконання складних музичних текстів, презентацію всієї сукупності віртуозних якостей піаністичної гри. *Героїзація жанрового стилю* поеми в творчості Ліста відповідає тій тенденції до перетворення музиканта-виконавця на глашатая більш досконалого майбутнього, що формується у романтичний період та зберігається як засаднича типологічна риса музично-виконавської творчості.

Поняття про автономну та художньо значущу *виконавську логіку композиції*, звідси – про *специфічну виконавську композицію в музиці* найбільш послідовно та повно розкривається шляхом дослідження *сонатного жанрового стилю, або семантичного модусу сонатності*. Воно дозволяє довести, що у музично-виконавській практиці втілюються та набувають власних знакових форм провідні ціннісні уявлення про час, вірніше про часові модальності, що організують не лише соціальні, а й глибинні особистісні критерії смислу життя. Музичне втілення у виконавській формі ціннісних парадигм – естетичних модальностей часу потребує особливих зусиль пам'яті, уяви та фізично-тілесного дієвого апарату, що виступають живими інструментами поруч зі штучними знаряддями (музичним інструментарієм). Диференціація часу у свідомості протистоїть його постійному поєднанню-злиттю в реальному житті та творчій дії. Головна загальна конститутивна властивість тексту та інтерпретації – хронотопічне виділення, автономізація, яка виражає прагнення впорядковувати час та управляти ним. З цими аспектами осмислення й образної експлікації пов'язані *виконавсько-семантичні модуси жанрових стилів*, у тому числі

сонатності, що виражають саме потребу звільнити музичну інтерпретацію часу від інших, позамузичних, впливів.

На основі фортепіанно-виконавської стилістики як системи способів музичного мовлення виникає специфічна іманентна хронотопічна логіка музичної композиції. Її становлення, що має узагальнено-історичний жанровий та авторські-композиційний стильовий виміри, дозволяє пропонувати визначення трьох провідних тенденцій фортепіанно-виконавської композиційної логіки як інструменту музичного мислення, що має власний *часотворчий потенціал*.

Відповідно до *мети і завдань*, позначених у вступі до дисертації, основні висновки можна викласти наступним чином.

Фортепіанна творчість класико-романтичного періоду є цілісним історичним та художнім феноменом, стрижневим началом якого постає виконавська творча практика – виконавський жанровий стиль, як посередник між об'єктивними закономірностями розвитку музичної традиції та її суб'єктивними чинниками. Для інструментальної музичної творчості завжди вирішальною залишається людина – як граюча, розуміюча, мисляча, тому здатна до власних інтерпретативних рішень. Завдяки цьому жанрові засади фортепіанного мистецтва, по-перше, залишаються виконавськими за своїм основним призначенням та способом здійснення, по-друге, набувають системних властивостей з обох сторін творчої еволюції: композиційної логіки (композиторської волі) музики; хронотопічної звукової організації (виконавської уяви) музично-творчого процесу.

Вивчення системних властивостей фортепіанно-виконавського жанрового стилю переконує в тому, що він повинен розглядатися, насамперед, як категорія музичного мислення, пріоритетне значення якої у формуванні власних мовно-виразових засобів фортепіанної музики найбільш переконливо виявляється впродовж XIX – початку XX століть.

Системний музикознавчий підхід до категорій жанру та стилю в їх історичній та теоретичній єдності, який наголошує хронотопічні якості

фортепіанної творчості та прямує до виокремлення *логіки музично-виконавського мислення*, виявляє актуальність та пріоритетність для подібного типу дослідження прагматичного методу, зумовленого досвідом літературознавчої прагмалінгвістики, тому підсилюючого позиції текстологічного аналізу, з його увагою до стилістичних засобів, котрі в музиці презентуються як виконавсько-мовленнєві.

Відтак жанровий стиль у фортепіанній музиці класико-романтичної доби розкриває свої іманентні властивості як виконавський феномен, що визначає *його головні теоретичні проєкції в музикознавчому дискурсі*.

Розвиток *критеріїв жанрового вивчення фортепіанної творчості в їх зв'язку з поняттям музично-виконавського стильового мислення* веде до виокремлення поняття жанрових канонів. Підтверджується, що жанрові канони в їх вторинно-художньому вираженні асимілюють та впорядковують художній досвід, кристалізують його семантичні якості та дозволяють їм транслюватися далі в культурній свідомості. У музичній творчості вони є постійним предметом осмислення та подальшої ретрансляції тому, що наскрізь упорядковують музичну матерію, зумовлюють іманентний тематичний зміст музичного твору, відтак є необхідним інструментом музичного мислення зі всіма його професійно-інституціональними діяльнісними показниками. Запровадження поняття жанрового канону та похідних від нього до сфери виконавського розуміння – інтерпретації дозволяє виявляти *різні комунікативно-функціональні типи виконавської композиційної логіки*, які пропонується визначати як полілогічний, монологічний, діалогічний – у відповідності до прийомів тематичного розвитку та формування образнодраматургічних значень.

Три даних типи жанрових канонів (угруповань канонічних прийомів та їх функцій) набувають сталого естетико-семантичного значення, власних художньо-мовленнєвих «програм» у фортепіанній творчості.

Диференційований хронопомічний підхід до жанрово-стильової типології фортепіанної творчості виявляє, що за певними жанровими

формами з їх типовими стильовими та стилістичними показниками розподіляються хронотопічні завдання музично-виконавської інтерпретації як творчого процесу, що має власні засоби часопросторової організації, власні темпоральні й просторові прийоми художнього мовлення. Виконавська стилістика виступає досить автономним жанроутворюючим чинником саме тому, що безпосередньо опрацьовує як часові й просторові параметри музичного звучання, так і уявлення про час в його єдності з простором. Тому вона має власні комунікативно-хронотопічні функції, що виражають її магістральне семантичне призначення.

Відзначається, що провідним фактором музично-виконавської волі та музично-виконавського порядку стає відношення до ритму та агогічних засобів, підтверджуючи, що ритм є головною «чистою» рисою музичної темпоральності, тому набуває універсального композиційного функціонального значення, визначаючи співвіднесеність всіх компонентів музичної форми, проявляючись на рівнях окремого композиційного прийому, внутрішньо-композиційних стилістичних зв'язків, образних чинників стильової ідеї.

Розкриття хронотопічних особливостей жанрово-стильових форм сонати, мініатюри, поемності у фортепіанній музиці дозволяє позиціонувати три основні жанрові стилі, що є носіями трьох окремих музично-виконавських хронотопів. Останні відповідають як об'єктивним закономірностям історичного розвитку музичної мови, так і специфічним художньо-композиційним потребам виконавського мовлення. Так, в «оперних фантазіях» Ф. Ліста, що набувають рис поемності, мелодичний зміст популярних оперних творів репрезентований таким чином, що утворюється масштабна драматична фортепіанно-виконавська композиція, яка гучно експлікує нову авторську стильову ідею, водночас узагальнюючи змістові тенденції поемності як загальноромантичного мистецького явища.

У зв'язку з вивченням іманентної виконавської логіки музичної композиції у відповідності до її жанрової презумпції виявляється, що

фортепіанно-виконавська інтерпретація, як процес усно-слухової презентації вистави звучного музичного матеріалу та *надання йому мовленнєвої значущості*, має особливу енциклопедичність, тобто накопичує й послідовно розширює, зберігаючи внутрішню погодженість, усе коло засобів музичної виразовості. За допомогою образно-звукової репрезентації, вона реалізує досягнення й композиторської поетики, сприяє зміцненню всього кола семантичних функцій музичного твору.

Енциклопедичному нагромадженню жанрово-стилістичного матеріалу й, згідно з ним, образних функцій, семантичних можливостей фортепіанного звучання сприяє творчість тих композиторів романтичної та перед- і постромантичної доби, які виступають майстрами циклічної форми.

Доводиться, що *жанрові хронотопічні ідеї фортепіано-виконавської творчості спираються на образну та стилістичну енциклопедичність фортепіанно-виконавської інтерпретації*. Аналітичним шляхом підтверджується, що стилістика – сукупність одиниць жанрової та стильової пам'яті, найбільш точний та об'єктивний її показник. *Стилістичним рухом від виконавської жанрової прагматики до стильової семантики музичної композиції* зумовлюється те розмежування способів фортепіанної інтерпретації, яке набуває характеру типології, відповідно до домінуючих жанрових стилів фортепіанної творчості. Так, епічний розмах та контрастна драматургія сонатної події передбачає інтерпретативний тип мислителя-наратора, водночас вольового архітектора, який звертається до обширної аудиторії; лірична інтроспекція мініатюрних форм передбачає сенсуалізовано-вільний тип інтерпретації – солістоквіума, призначеного для близького кола чутливих співрозмовників; драматичне зіставлення планів буття, що інтегрується в особливому прагненні до майбутнього, до героїчної ідеалізації зумовлює тип віртуоза-оратора, який існує у власному смислового просторі, рівною мірою звертається і до близьких, і до далеких реципієнтів, водночас є вільним від комунікативно-ситуативної

визначеності, оскільки існує в авторському діалозі зі створюваним ним майбутнім світом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Аверинцев С. Символ // Аверинцев С. Софія-Логос: Словник. Упоряд. К. Сігов, М. Погребинський та ін. К.: Дух і Літера, 1999. С. 154–159.
2. Адорно Т. Равель // Теодор В. Адорно. Избранное: Социология музыки. М.; Спб.: Универс. Книга, 1999. С. 240–243.
3. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика, 1995. 256 с.
4. Алексеев А. Русские пианисты: очерки и материалы по истории пианизма; под редакцией А. Николаева. М.-Л.: Государственное Музыкальное Издательство, 1948. Вып. 2. 314 с.
5. Алексеев А. Русская фортепианная музыка конца XIX – начала XX века. М.: Наука, 1969. 391 с.
6. Алексеев А. История фортепианного искусства: в 3 ч.. Ч. 1–2. М.: Музыка, 1988. 415 с.
7. Алексеев А. Французская фортепианная музыка. М.: Музгиз, 1961. С. 155–202.
8. Альшванг А. Произведения Дебюсси и Равеля. М.: Музгиз, 1963. 176 с.
9. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен: очерк жизни и творчества. Изд. пятое. М.: Музыка, 1977. 447 с.
10. Амрахова А. Музыкальные универсалии // Musiqi dünyası. 2012. No 4 (53). С. 53–58.
11. Амрахова А. Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий // Журнал Общества теории музыки: выпуск 2016/3 (15). URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2016_3%2815%29_3_Amrahova_genre.pdf
12. Арановский М. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального

мышления: сб. статей. Сост. и ред. М. Арановский. М.: Музыка, 1974. С. 252–272.

13. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.

14. Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. Сб. статей. Сост. и ред. М. Арановский. М.: Музыка, 1974. С. 90–128.

15. Аркадьев М. Временные структуры новоевропейской музыки: Опыт феноменологического исследования. М.: Библос, 1992. 204 с.

16. Аркадьев М. Креативное время, «архиписьмо» и опыт Ничто. URL: [//http://extertexst.by.ru](http://extertexst.by.ru)

17. Аркадьев М. Хроноартикуляционные структуры в клавирном творчестве И. С. Баха // Музыкальная академия. 2000. № 2. С. 2–13.

18. Аркадьев М. Фундаментальные проблемы теории ритма и динамика «незвучащих» структур в музыке Веберна. Веберн и Гуссерль // Музыкальная академия. 2001. №№ 1; 2. С. 151–163; 42–51.

19. Аронов А. Динамика и артикуляция в фортепианных произведениях Бетховена // Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича. Сб. статей под ред. Л. Баренбойма и К. Южак. М.-Л., 1965. С. 32–95.

20. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Госмузизд, 1963. 379 с.

21. Аскин Я. Проблема времени: Ее философское истолкование. М.: Мысль, 1966. 200 с.

22. Афолина Н. Проблемы ритмического анализа // Ритм и форма. Сб. статей ред. Н. Афолина, Л. Иванова. СПб.: Союз художников, 2002. С. 10–38.

23. Баранова И. Характерные черты сонатной формы XIX века: дисс. ...доктора искусствоведения: 17.00.02. Петрозаводск, 2000. 327 с.

24. Баткин Л. Европейский человек наедине с собой: Очерки о культурно-исторических основах и пределах личного самосознания. М.: РГГУ, 2000. 1005 с.

25. Бахтин М. В большом времени // Бахтинология: исследования, переводы, публикации. К столетию рождения Михайла Михайловича Бахтина (1895–1995). Сб. статей. Сост., ред. К. Исупов. СПб.: Алетейя, 1995. С. 7–9.
26. Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 6–71.
27. Бахтин М. Из предыстории романного слова // М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. М.: 1975. С. 408–446.
28. Бахтин М. Искусство и ответственность // М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 7–8.
29. Бахтин М. К методологии гуманитарных наук // М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 381–393.
30. Бахтин М. К философии поступка // М. Бахтин. Работы 1920-х годов. К.: Наукова думка, 1994. С. 9–68.
31. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. М.: Художественная литература, 1972. 470 с.
32. Бахтин М. Проблема речевых жанров // М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 250–298.
33. Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 297–325.
34. Бахтин М. Слово в романе // М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 72–233.
35. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.
36. Бахтин М. Эпос и роман // М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 447–483.

37. Бахтин М. Заметки // М. Бахтин. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1976. С. 509–531.
38. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 9–191.
39. Беляева-Экземплярская С. Заметки о психологии восприятия времени в музыке // Проблемы музыкального мышления: сб. статей; сост. и ред. М. Арановский. М.: Музыка, 1974. С. 303–329.
40. Берков В. Симфонии Бетховена. М., 1957. 100 с.
41. Библер В. Культура. Диалог культур: (Опыт определения) // Вопросы философии. 1989. № 6. С. 31–42.
42. Бобровский В. Статьи. Исследования. Сост. Е. Скурко. М.: Советский композитор, 1990. 296 с.
43. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 336 с.
44. Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление: Опыт системного анализа музыкального искусства. Ч. 1. Тезисы. М.: МГЗПИ, 1991. 125 с.
45. Брянцева В. Фортепианные пьесы Рахманинова. М.: Музыка, 1966. 206 с.
46. Васильев П. Фортепианные сонаты Метнера. М.: Музгиз, 1962. 43 с.
47. Волкова Е. Ритм как объект эстетического анализа // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб. статей; отв. ред. Б. Егоров. Л., 1974. С. 73–85.
48. Волкова Н. Самый популярный пианист мира Ланг Ланг. URL: <http://ptel.cz/2012/04/samyj-populyarnyj-pianist-mira-lang-lang-ya-vyrastal-na-russkoj-shkole/>
49. Время культуры. Сост. ст. А. Пигалев // Культурология. XX век: словарь. Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997. С. 80–85.
50. Выготский Л. Психология искусства. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Искусство, 1968. 576 с.
51. Гадамер Х. Г. Текст и интерпретация // Герменевтика и деконструкция: Под ред. Штегмайера В., Франка Х., Маркова Б. СПб, 1999. С. 202–242.

52. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки: 2-е изд., доп. Л.: Советский композитор, 1990. 288 с.
53. Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран. М.: Музыка, 2004. 590 с.
54. Герасимова-Персидская Н. Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки в переломные эпохи // Музыкальное мышление: Сущность. Категории. Аспекты исследования. Сб. статей. К.: Музична Україна, 1989. С. 54–64.
55. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. Л.: Музыка, 1985. 142 с.
56. Гольденвейзер А. 32 сонаты Бетховена: Исполнительский комментарий. М. 1966. 288 с.
57. Горюхина Н. Вопросы теории музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. Сб. статей. М.: Советский композитор, 1975. Вып. 3. С. 3–16.
58. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Киев: Музична Україна, 1970. 317 с.
59. Гуренко Е. К вопросу о сущности и функциях исполнительского искусства // Проблемы методологии и логики науки. Сб. статей. Томск: Изд-во ТГУ, 1975. Вып. 8. С. 127–133.
60. Гуренко Е. Проблемы художественной интерперетации : философский анализ. Отв. ред. М. Овсянников, В. Целищев. Новосибирск: Наука, Сибир. отд., 1982. 256 с.
61. Деменко Б. Категорія часу в музичній науці. К.: Держ. інститут культури, 1996. 294 с.
62. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII в. Л.: Музгиз, 1960. 284 с.
63. Друскин М. Фортепианные концерты Бетховена. М.: Музгиз, 1959. 64 с.
64. Дубовик А. О роли ранних фантазий на оперные темы в становлении композиторского стиля Листа // Выразительные средства музыки. Сб. статей. Красноярск, 1988. С. 80–100.

65. Дубовик А. Фантазии на оперные темы в фортепианном творчестве Ф. Листа. Лекция по курсу «История и теория фортепианного искусства». МК РСФСР ЛК им. Н.А. Римского-Корсакова. Ленинград, 1985. 64 с.
66. Дубров А. Взаимодействие живых систем со временем и пространством // Сознание и физическая реальность. М., 2003. Т. 8. № 3. С. 51–60.
67. Забирченко В. Категория времени в фортепианной поэтике С. Рахманинова: дисс... канд. искусств.; спец.: 17.00.03 – Музыкальное искусство. Одесса, 2007. 183 с.
68. Задерацкий В. Стравинский: Преломление русской художественной традиции и вклад в музыку XX века // И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания. М.: Музыка, 1985. С. 21–39.
69. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма: дис. ...докт. искусств.; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. М., 1997. 509 с.
70. Зобов Г. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб. статей. Отв. ред. Б. Егоров. Л., 1974. С. 11–25.
71. Игламова А. Фортепианное исполнительство как феномен культуры: дисс. ...канд. филос. наук; спец.: 24.00.01 – теория и история культуры. Казань, 2006. 138 с.
72. Каган М. Музыка в мире искусств. Спб., 1996. 232 с.
73. Каган М. *Miscellanea humanitarian philosophiae*: очерки по философии и культуре. К 60-летию Юрия Никифоровича Солонина. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. Вып. 5. С. 75–82.
74. Карпицкий Н. Виртуальность и темпоральность // Известия Томского политехнического университета. 2003. Т. 306. № 4. С. 132–136.
75. Катунян М. Параллельное время Владимира Мартынова // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Вып. 2. М.: Композитор, 1996. С. 41–74.
76. Келдыш Ю. История русской музыки. М.: Музгиз, 1954. Т. 3. 532 с.

77. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М.: МГК, 1996. 192 с.
78. Кириллина Л. Сонатный цикл и сонатная форма в представлениях Бетховена // Музыкальный язык, жанр, стиль: Проблемы теории и истории. Сб. науч. тр. МГК под ред. В. Протопопова. М., 1987. С. 95–114.
79. Кирчик И. Проблемы анализа музыкального времени-пространства // Музыкальное произведение: Сущность, аспекты анализа: сб. статей. К.: Музична Україна, 1988. С. 85–95.
80. Коган Г. Вопросы пианизма: избранные статьи. М., 1968. 161 с.
81. Коган Г. Пианистический путь Листа // Вопросы пианизма. Избранные статьи. Музыка. 1968. С. 135 – 154.
82. Конен В. История зарубежной музыки. М., 1965. Вып. 3: С 1789 года до середины XIX века. Издание пятое. 534 с.
83. Корто А. О фортепианном искусстве. М.: Музыка, 1965. 363 с.
84. Корыхалова Н. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л.: Музыка, 1979. 208 с.
85. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: сб. статей. К.: Музична Україна, 1989. С. 28–34.
86. Коханик И. К проблеме смысла в стилеобразовании // Науковий вісник НМАУ ім. Чайковського «Музичний стиль: теорія, історія, сучасність». К, 2004. Вип. 38. С. 67–80.
87. Коханик И. К проблеме художественного единства в современном стилеобразовании // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського «Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства». К., 2005. Вип. 48. С. 21–28.
88. Коханик І. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Музичний твір: проблема розуміння. К., 2002. Вип.. 20. С. 44–51.

89. Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена. М.: Музгиз, 1953. 272 с.
90. Кремлев Ю. Ф. Лист. Краткий очерк жизни и творчества. Ленинград: Тритон, 1935. 56 с.
91. Кужелева Е. Неактуальный стиль как феномен композиторской поэтики XX века: дис. ...канд. искусств.; спец.: 17.0.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2003. 230 с.
92. Ланг Ланг. URL : http://www.peoples.ru/art/music/classical/lang_lang/
93. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. 166 с.
94. Левая Т. Скрябин и новая русская живопись: от модерна к абстракционизму // Нижегородский скрябинский альманах. Н. Новгород: Нижегородская ярмарка, 1995. № I. С. 151–174.
95. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: в 2-х т. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Музыка, 1983. Т. 1. 696 с.
96. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: в 2-х т. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Музыка, 1982. Т. 2. 622 с.
97. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М.: Наука, 1979. 360 с.
98. Лосев А. Музыка как предмет логики // А. Ф. Лосев. Форма. Стиль. Выражение. Сост. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1995. С. 405–602.
99. Люблинская Л., Лепилин С. Философские проблемы времени в контексте междисциплинарных исследований. Послесловие А. Умова. М.: Прогресс-Традиция, 2002. 303 с.
100. Мазель Л. О мелодии. М.: Музгиз, 1952. 300 с.
101. Мазель Л. Анализ музыкальных произведений. М., 1959. 365 с.
102. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1979. 534 с.
103. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. М., 1991. 375 с.
104. Мазель Л. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967. 752 с.

105. Максимов Е. Фортепианное творчество Л. Бетховена в контексте музыкальной критики и исполнительских тенденций конца XVIII – первой трети XIX века: дис. ...канд. искусств.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. М., 2003. 315 с.
106. Малинковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование: Проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI – XX веков: очерки. М.: Музыка, 1990. 191 с.
107. Мальцев С. Нотация и исполнение // Мастерство музыканта исполнителя: сб. статей. Вып. 2. М., 1976.
108. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 255 с.
109. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. №3. С.35–36.
110. Медушевский В. Человек в зеркале интонационной формы // Советская музыка. 1980. № 9. С.34–48.
111. Мельникова Н. Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен: дисс. ...докт. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. Новосибирск, 2002. 307 с.
112. Месхишвили Э. Фортепианные сонаты Скрябина. М.: Советский композитор, 1981. 272 с.
113. Метнер Н. Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записных книжек. М.: Музыка, 1979. 69 с.
114. Мизитова Р. Фортепианная соната 10–20-х годов XIX столетия (к проблеме исторической типологии раннего романтизма): дисс. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. М., 1999. 195 с.
115. Михайленко Л. Стиль модерн и творчество русских композиторов начала XX века: дисс. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. Новгород, 1997. 197 с.

116. Мильштейн Я. Ференц Лист Изд. 2-е, расш. и доп. М.: Музыка, 1971. Т. 2. 600 с.
117. Мильштейн Я. Ференц Лист. Изд. 3-е. М.: Музыка, 1999. Тт. 1–2. 686 с.
118. Михайлов М. О классицистских тенденциях в музыке XIX начала XX века // Вопросы теории и истории музыки: сб. статей. М.: Музгиз, 1963. Вып. 2. С. 146–180.
119. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). К.: Мин. культ. Украины, КГК, 1994. 157 с.
120. Москалец Ю. Русская фортепианная соната рубежа XIX–XX столетий в атмосфере художественных исканий эпох: дисс. ...канд. искусств.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. М., 2004. 232 с.
121. Моцарт. Проблемы стиля: сб. тр. РАМ имени Гнесиных. М., 1996. Вып. 135. 160 с.
122. Музалевский В. Русское фортепианное искусство: XVIII – первая половина XIX века. Л.: Гос. муз.изд-во, 1946. 317 с.
123. Музыкальные жанры и формы: тезисы докладов Научной межвузовской конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Н. Я. Мясковского. Рига, 1981. 23 с.
124. Муравьева И. Рахманинов с акцентом. Китайские пианисты удивят мир URL: <http://www.rg.ru/2012/07/05/piano-kitay.html>
125. Мураталиева С. Исторические пути развития сонаты: дисс. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. М., 1984. 201 с.
126. Назайкинский Е. Логика строения музыкальной композиции. М., 1982. 319 с.
127. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
128. Назайкинский Е. Принцип единовременного контраста // Русская книга о Бахе: сб. статей. 2-е изд. М.: Музыка, 1985. С. 265–294.

129. Никитина Л. Герменевтические контексты фортепианного исполнительского творчества: дисс. ...канд. философ.наук; спец.: 24.00.01 – теория и история культуры. Казань, 2010. 172 с.
130. Орлов Г. Время и пространство в музыке // Проблемы музыкальной науки. Сб. статей. Вып. 1. М.: Всесоюзное изд-во Советский композитор, 1972. С. 358–394.
131. Орлов Г. Структурная функция времени в музыке. (Исполнение и импровизация) // Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: Музыка, 1974. Вып. 13. С. 32–57.
132. Панкевич Г. Проблемы пространственно-временной организации музыки // Музыкальное искусство и наука: сб. статей. Редактор-составитель Е. Назайкинский. М.: Музыка, 1978. Вып. 3. С. 124–144.
133. Панкратова О. Жанровый стиль кантаты эпохи романтизма: дисс. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. Ростов-на-Дону, 2010. 461 с.
134. Петриков С. Текстуальное музыкальное мышление // Музыкальная академия. 1993. № 2. С. 113–116.
135. Пигалев А. Культура как бытие: истоки и границы парадигм в контексте динамики цивилизации // Цивилизация. Восхождение и слом: Структурообразующие факторы и субъекты цивилизационного процесса. М., 2003. С.148–194.
136. Потоцька О. Сильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: дис. ...канд. мистецтвознавства; спец.: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2012. 239 с.
137. Пухляк М. Конкурс музыкантов-исполнителей как феномен современного культурного пространства: дис. ...канд. искусств.; спец.: 26.00.01 – теория и история культуры. К., 2015. 188 с.
138. Пылаев М. К теории и истории сонатной формы конца XVIII начала XIX века: дисс. ... канд. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. М., 1993. 208 с.

139. Райзе Е. О музыке и музыкантах. Афоризмы, мысли, изречения, высказывания. Л.: Музыка, 1969. 168 с.
140. Рикер П. В согласии со временем // Курьер ЮНЕСКО. Июнь, 1991. С. 11–12.
141. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М.: Медиум, 1995. 416 с.
142. Рикер П. Время и рассказ. Т. 2. Конфигурации в вымышленном рассказе. М. СПб.: Университетская книга, 2000. 224 с.
143. Роллан Р. Жизнь Бетховена. Перевод М. Богословской. М.: Музгиз, 1934. 335 с.
144. Роуз С. Устройство памяти. От молекул к сознанию. Пер. с англ. М.: Мир, 1995. 384 с.
145. Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1997. 874 с.
146. Ручьевская Е. Движение и ритм // Ритм и форма: Сб. ст. СПб.: Союз художников, 2002. С. 5–9.
147. С. В. Рахманинов. Сборник статей и материалов под редакцией Э. Цытович. М.-Л.: Музгиз, 1947. 270 с.
148. Салимовский В. Жанры речи в функционально-стилистическом освещении: дис. ...докт. филол. наук; спец.: 10.02.01. Екатеринбург, 2002. 343 с.
149. Самойленко А. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания: дисс. ...докт. искусств.; спец.: 17.00.03 – Музыкальное искусство. Одесса, 2003. 437 с.
150. Се Чанци. Китайская фортепианная мечта (в 4 ч.) // «Фортепианное искусство» 2005. №№ 3–6 (№ 3, с. 27–30, № 4, с.45–52, № 5, с. 24–27, № 6, с. 40–43).
151. Сильвестров В. Сохранять достоинство // Советская музыка. М., 1990. № 4-а. С. 11–17.

152. Скребков С. Анализ музыкальных произведений. М.: Музгиз, 1958. 332 с.
153. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 447 с.
154. Смирнов М. Русская фортепианная музыка. Черты своеобразия. М.: Музыка, 1983. 336 с.
155. Смирнов В. Морис Равель и его творчество: Монография. Л.: Музыка, 1981. 224 с.
156. Смирнова М. Артур Шнабель в контексте фортепианной культуры первой половины XX века: дисс. ...докт. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. СПб., 2006. 414 с.
157. Соколов О. В. К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. Горький, 1977. С. 12–58;
158. Соколов М. Пианисты рассказывают. Сост., общ. ред. и вступ. ст. М. Соколова. М., 1988. Вып. 3. 176 с.
159. Соколов О. Об индивидуальном претворении сонатного принципа // Вопросы теории музыки. М., 1970. Вып. 2. С. 196–228.
160. Соколова М. Вопросы фортепианного исполнительства. Очерки и статьи. Выпуск третий. М.: Музыка, 1973. 232 с.
161. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. М., 1968. 105 с.
162. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальной формы и жанров. М., 1971. С. 292–310.
163. Способин И. Музыкальная форма. М.: Музыка, 1980. 400 с.
164. Сунь Пейянь. Актуальные аспекты категории стиля: от музыковедческой трактовки к исполнительской концепции. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 15. С. 127–137.
165. Сунь Пейянь. Принцип сонатности как музыкально-исполнительский феномен в фортепианном творчестве Л. Бетховена. *Музичне мистецтво і*

культура: *Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 23. С. 334–345.

166. Сунь Пейянь. Музичний час як естетична ідея фортепіанно-виконавської творчості. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн. 1. С. 73–83.

167. Сунь Пейянь. Жанрові канони як предмет виконавського осмислення. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 27. Кн. 2. С. 316–326

168. Сунь Пейянь. Образная и стилистическая энциклопедичность фортепианно-исполнительской интерпретации. *The European Journal of Arts. Scientific journal*. Vienna, 2019. №1–2. S. 41–46.

169. Суханцева В. Музыкальное время в контексте эволюции стилистических концепций // Проблемы музыкальной культуры: Сб. ст. К.: Музична Україна, 1989. Вып. 2. С. 121–132.

170. Суханцева В. Категория времени в музыкальной культуре. К.: Лыбидь, 1990. – 184 с.

171. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX-XXI веков: дисс.... канд искусств.; спец.: 17.00.02 – Музыкальное искусство. Ростов-на-Дону, 2011. 149 с.

172. Сюй Бо. Современные китайские пианисты – проблемы исполнительской стилистики // Музыка в современном мире: наука, педагогика, искусство. Тезисы VII международной научно-практической конференции 28 января 2011 г. – Тамбов: Государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова. Тамбов, 2011. С. 67–70.

173. Тараева Г. Исполнитель в современной культуре: смена парадигмы восприятия // Музыкант-исполнитель в пространстве мировой культуры: образование, творчество, управление карьерой: сб. статей. Ростов-на-Дону: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2011. С. 18–36.

174. Тарасты Э. Музыка как знак и как процесс // *Homomusicus*. Альманах музыкальной психологии. М.: 1999. С. 61–78.
175. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков. К.: Киевская государственная консерватория имени П. Чайковского, 1993. 117 с.
176. У Линцао. Фортепианные циклы Н. Метнера как предмет музыкально-исполнительской текстологии: дис. ...канд искусств.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2012. 190 с.
177. Фейнберг С. Пианизм как искусство: Изд 2-е, дополн. М.: Музыка, 1969. 599 с.
178. Фейнберг С. Бетховен, Соната ор. 106 (исполнительский комментарий) // *Вопросы фортепианного исполнительства*. М., 1968. Вып. 2. С. 22–58.
179. Хайдеггер М. *Время и бытие: Статьи и выступления*; сост., пер., вступ. ст., коммент. и указатель: В. Бибихин. М.: Республика, 1993. 445 с.
180. Хализев В. *Теория литературы*. 6-е изд., испр. М.: Академия, 2013. 432 с.
181. Харлап М. *Исполнительское искусство как эстетическая проблема // Мастерство музыканта-исполнителя*. М.: Советский композитор, 1976. Вып. 2. С. 5–67.
182. Холопов Ю. Принцип классификации музыкальных форм // *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров*. М.: Музыка, 1971. С. 65–94.
183. Холопова В. *Музыка как вид искусства*. М.: Научно-творческий центр «Консерватория», 1990. 260 с.
184. Холопова В. *Специальное и неспециальное музыкальное содержание*. М.: Издательство МГК им. П.И. Чайковского, 2002. 312 с.
185. Холопова В. *Формы музыкальных произведений: Учебное пособие*. СПб.: Лань, 1999. 496 с.
186. Хуан Цзечуань. Теоретические предпосылки изучения сонатности как принципа музыкальной композиции // *Музичне мистецтво і культура*:

- Науковий вісник ОДМА імені А.В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2012. Вип. 15. С. 164–174.
187. Хуан Цзечуань. Музично-виконавське мислення як відображення творчої особистості // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка: зб. наук.пр. Луган держ. ін.-т культури і мистецтв. Луганськ: Вид-во ЛДІКМ, 2010. Вип. 26 (2013). С. 158–166.
188. Царевич М. Некоторые черты стиля Рахманинова на материале 24 прелюдий // Украинское музыковедение 1964. Научно-методический межведомственный ежегодник. К.: Мистецтво, 1966. С. 259–267.
189. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М.: Музыка, 1974. 243 с.
190. Цуккерман В. Целостный анализ музыкальных произведений и его методика // Интонация и музыкальный образ. М.: Музыка, 1965. С. 264–320.
191. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М.: Музыка, 1964. 159 с.
192. Чеботаренко О. Культурологические аспекты исполнительской формы в музыке: дисс. ... канд искусств.; спец.: 17.00.01 – Музыкальное искусство. Одесса, 1997. 203 с.
193. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы // Музыкальное исполнительство и современность. М.: Музыка, 1988. Вып. 1. – С. 43–68.
194. Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.
195. Чередниченко Т. Музыка в истории культуры. В 2 т. М., 1994. 429 с.
196. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. М.: Музыка, 1984. 144 с.
197. Штейнпресс Б. Классическая музыка. Гайдн, Моцарт, Бетховен. М., 1935. 655 с.
198. Эррио Э. Жизнь Бетховена; пер. с французского. Вступительная статья И. Бэлзы. М.: Музыка, 1968. 356 с.

199. Юдкін І. Про методологічні питання музикознавства // Українське музикознавство. Республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник. К.: Музична Україна, 1984. Вип. 19. С. 3–8.
200. Юдкин И. Проблема «Восток – Запад» в исследовании музыкальной культуры: попытка определения // Проблемы музыкальной культуры: Сб. ст. К.: Музична Україна, 1989. Вип. 2. С. 40–51.
201. Юдкин-Рипун И. Ритмология – интеграционное направление современного музыковедения // Трансформація музичної освіти і культури в Україні. Матеріали науково-творчої конференції, присвяченої 90-річному ювілею з дня заснування Одеської державної музичної академії ім. А.В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2004. С. 30–37.
202. Яроцинський С. Дебюсси, імпрессионизм и символизм: пер. с польск. С. Попковой. М.: Прогресс, 1978. 231 с.
203. Angerer M. Musikanalyse auf dem Wege zur Synthese. «Osterreichische Musikzeitschrift», 1981, H. 9. S. 460–465.
204. Bukotzer M. Musikanalyse und Musikdeutung // Schweizerische Musikzeitung, 1985. P. 97–115.
205. Cooke D. The language of music. Oxford, 1959. 230 p.
206. Dahlhaus C. Systematische Musikwissenschaft. Wiesbaden, 1982. 380 s.
207. Ferrara L. Phenomenology as a tool for Musical Analysis's. The Musical Quarterly, 1984, vol. LXX, №3. P. 355–373.
208. Fladt H. Heister H.-W. Zur Konstituierung des musikalischen Kunstwerks // Die Musikforschung, 1980, H.4. S. 473–486.
209. Newman, W. S. The Sonata in the Baroque Era. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1959. 392 p.
210. Newman, W. S. The Sonata in the Classic Era. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1963. 897 p.
211. Newman, W. S. The Sonata since Beethoven. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1969. 854 p.

212. Schubart Ch. F. D. Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst (1806); hrsg. Von Ludwig Schubart. 1. Aufl. Leipzig : Reclam, 1977. 322 s.

ДОДАТОК А
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

Основні положення дослідження викладені у **публікаціях** у
спеціалізованих фахових виданнях України:

1. **Сунь Пейянь.** Актуальные аспекты категории стиля: от музыковедческой трактовки к исполнительской концепции. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової.* Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 15. С. 127–137.
2. **Сунь Пейянь.** Принцип сонатности как музыкально-исполнительский феномен в фортепианном творчестве Л. Бетховена. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової.* Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 23. С. 334–345.
3. **Сунь Пейянь.** Музичний час як естетична ідея фортепіанно-виконавської творчості. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової.* Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн. 1. С. 73–83.
4. **Сунь Пейянь.** Жанрові канони як предмет виконавського осмислення. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової.* Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 27. Кн. 2. С. 316–326.

в іноземному науковому періодичному виданні (Австрія):

5. **Сунь Пейянь.** Образная и стилистическая энциклопедичность фортепианно-исполнительской интерпретации. *The European Journal of Arts. Scientific journal.* Vienna, 2019. №1–2. S. 41–46.

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ:

Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії музики та музичної етнографії ОНМА імені А.В. Нежданової.

Матеріали дослідження апробовані у виступах автора на наступних конференціях (всього 10): Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 22–24 квітня 2014 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 4–6 грудня 2014 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 27–29 квітня 2015 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 1–3 грудня 2015 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 20–22 квітня 2016 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 9–10 грудня 2016 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 24–25 листопада 2017 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», 23–25 квітня 2018 р. Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 6–8 грудня 2018 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», 17–19 квітня 2019 р.