

УДК 784.3

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–1–63–73

**Андрій Андрійович Полканов**

<https://orcid.org/0000-0001-9589-8404>

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової  
[apolkanov@ukr.net](mailto:apolkanov@ukr.net)

## ТИПОЛОГІЧНІ РИСИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ МІНІАТЮРИ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

*Мета статті* — визначити ті провідні риси трактування вокальної мініатюри та камерно-вокального циклу сучасними українськими композиторами, які стають сьогодні типологічними національно-стильовими ознаками цієї жанрової галузі. *Методологія* роботи визначається історико-стильовим та текстологічним підходами, передбачає компаративні характеристики композиторського та виконавського параметрів жанрової семантики. *Наукова новизна* статті полягає у розкритті музично-символічного призначення жанрової форми камерно-вокальної мініатюри в процесі її перетворення на «вірш з музикою» в творчості сучасних українських композиторів.

*Висновки.* Провідними рисами трактування вокальної мініатюри та камерно-вокального циклу сучасними українськими композиторами є активізація взаємодії словесно-поетичного та музичного виразового планів, підсилення внутрішньої діалогічної організації; послідовне нарощування семантичного потенціалу музичної сторони; формування нових стилістичних засобів, прийомів фактурно-мелодичного розвитку у відповідності до специфічного змісту поетичного джерела, актуалізація національної української поезії, у тому числі сучасної; опора на структурно-семантичні ознаки «вірша з музикою» як найбільш відповідні до взаємодії двох авторських художніх свідомостей — поета та композитора.

*Ключові слова:* вокальна мініатюра, камерно-вокальний цикл, сучасні українські композитори, типологічні національно-стильові риси, настелі.

*Polkanov Andriy*, applicant of the Department of Music History and Musical Ethnography of The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

*Typological features of the chamber-vocal miniature in the works of the modern Ukrainian composers*

*The purpose of the article is to determine the main features of the interpretation of the vocal miniature and chamber-vocal cycle by contemporary Ukrainian composers, which are now typological national-style features of this genre industry. Methodology of work is determined by historical-style and*

textual approaches, provides comparative characteristics of composer and performance parameters of genre semantics. **The scientific novelty** of the article is the disclosure of the musical and symbolic purpose of the genre form of chamber-vocal miniature in the process of its transformation into a «poem with music» in the works of contemporary Ukrainian composers. **Conclusions.** The leading features of the interpretation of vocal miniatures and chamber-vocal cycle by modern Ukrainian composers are the intensification of the interaction of verbal-poetic and musical expression plans and the strengthening of the internal dialogue organization; consistent build-up of the semantic potential of the musical side; the formation of new stylistic means, techniques of textual and melodic development in accordance with the specific content of the poetic source, actualization of national Ukrainian poetry, including contemporary one; the reliance on the structural and semantic features of «poetry with music» as the most relevant to the interaction of two author's artistic consciousnesses — the poet and the composer.

**Keywords:** vocal miniature, chamber-vocal cycle, modern Ukrainian composers, typological national-style lines, pastels.

**Полканов Андрей Андреевич**, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

**Типологические черты камерно-вокальной миниатюры в творчестве современных украинских композиторов**

**Цель статьи** — определить те основные черты трактовки вокальной миниатюры и камерно-вокального цикла современными украинскими композиторами, которые становятся сегодня типологическими национально-стилевыми признаками этой жанровой отрасли. **Методология** работы определяется историко-стилевым и текстологическим подходами, предусматривает компаративные характеристики композиторского и исполнительского параметров жанровой семантики. **Научная новизна** статьи заключается в раскрытии музыкально-символического назначения жанровой формы камерно-вокальной миниатюры в процессе ее превращения в «стихотворение с музыкой» в творчестве современных украинских композиторов. **Выводы.** Ведущими чертами трактовки вокальной миниатюры и камерно-вокального цикла современными украинскими композиторами является активизация взаимодействия словесно-поэтического и музыкального выразительных планов, усиления внутренней диалогической организации; последовательное наращивание семантического потенциала музыкальной стороны; формирование новых стилистических средств, приемов фактурно-мелодического развития в соответствии со специфическим содержанием поэтического источника, актуализация национальной украинской поэзии, в том числе современной; опора на структурно-семантические признаки «стихотворения с музыкой» как наиболее соответствующие

*взаимодействию двух авторских художественных сознаний — поэта и композитора.*

*Ключевые слова:* вокальная миниатюра, камерно-вокальный цикл, современные украинские композиторы, типологические национально-стилевые черты, пастели.

**Актуальність** предмета та дослідницького прямування статті визначається стрімким розвитком камерно-вокальних жанрових форм в творчості сучасних українських композиторів, тобто представників тих творчих генерацій, що розпочинали свій музичний шлях в останній третині ХХ століття, досягли художньої зрілості на початку третього тисячоліття.

Тенденція камернізації проявилася як домінуюча у багатьох інструментальних та вокальних напрямках музичного мистецтва наприкінці минулої доби, залишилася пріоритетною і на початку нової, навіть послужила перехідною ланкою між композиційними системами двох століть, з виведенням на перший план художніх подій камерно-вокальної музики в оперно-кантатному та сольному трактуванні. І причиною тому є не лише традиційність камерно-вокального співу на різних рівнях музично-поетичної системи, а й його особливе естетичне підґрунтя, зумовлене трьома складовими: індивідуалізацією синтезованого музично-словесного змісту; інтимізацією виражених почуттєвих вражень, рефлексивністю; позитивним піднесенням, ушляхетненням втілюваних образів.

Значення камерно-вокальної музики для українських митців нарощувалося і тим, що дозволяло, з одного боку, в настрої «постлюдійного» світобачення закарбовувати музичну ідею у вокальних мініатюрах, позбавлених концептуальної претензійності, націлених дарувати насолоду від прекрасних моментів буття, втім, поєднуючись у цикл, тобто утворюючи циклічну композиційну послідовність, здатних досягати сюжетно-драматургічної розгорнутості, значущості, завершеності. З іншого боку, камерно-вокальний твір надавав можливості відкривати національні поетичні джерела, затверджувати національно-стильові засади музичного інтонування як такі, що сформувалися у поетично-мовному українському середовищі.

Є і третя, вже суто музично-мовна причина зростання ролі камерно-вокального твору: у взаємодії з інструментальним супроводом, який забезпечується фортепіано або інструментальним ансамблем, виробляються нові різновиди вокального мелосу, відповідного змінам у музичному «глосарії» сучасної культури.

**Мета** статті — визначити ті провідні риси трактування вокальної мініатюри та камерно-вокального циклу сучасними українськими композиторами, які стають сьогодні типологічними національно-стильовими ознаками цієї жанрової галузі.

**Основний зміст** роботи. Фундаментальною рисою жанрової форми вокально-поетичної мініатюри була й залишається діалогічна співтворча взаємодія слова та музичної форми, що модифікуються в залежності від семантичного навантаження кожного з планів художньої виразовості [1–3]. Своєрідне суперництво поезії та музики насправді є намаганням найкраще взаємодіяти одному з одним, вибудовуючи цілісні музично-поетичні комплекси. Оскільки поетичне слово доручається вокальному відтворенню, то «чистий» музичний матеріал зосереджується в інструментальній партії, що зумовлює її особливу місію. У вокальній музиці початку ХХ століття ми зустрічаємося з новим явищем — інструменталізацією вокальної мелодики, проникненням у неї елементів інструментальної кантилени. Виражається це в тому, що межі музичних фраз визначаються не словом, а закономірностями інструментальної мелодії, тобто не вокальним, а спільним вокально-інструментальним розвитком, з певною перевагою останнього у структуруванні загальної композиції. Даний діалог темброво-інтонаційних рівнів входить до музично-поетичної системи зустрічного ритму, сприяючи тенденції умовного *подолання словесного тексту в музичному*, тобто тенденції переваги семантики музичного матеріалу над образним змістом словесно-поетичного. Домінування музичного матеріалу, а в ньому — інструментального начала, у тому числі інструментальної партії, над вокальною стороною твору стає відмітною ознакою «вірша з музикою». Саме така жанрова форма знаменує початок нового етапу еволюції камерно-вокального циклу в українській музиці, як і в інших європейських композиторських школах [5]. Переконливими взірцями циклу «віршів з музикою», що відповідає новими жанровим та стильовим вимогам і умовам камерно-вокальної творчості, постають твори К. Данькевича [6] та Л. Дичко [4] на поетичний цикл віршів «Пастелі» П. Тичини. Ці вірші покладені в основу багатьох музичних творів, приваблюють музичних майстрів оновленим символічним характером, поєднанням філософської трансцендентності змісту та мальовничості, витонченої краси словесно-поетичних образів.

Відзначимо, що музичні твори, написані на цей цикл П. Тичини, набувають особливої програмної спрямованості, дозволяють визна-

чати можливості взаємодії не лише поетичної та музичної, а й музичної та живописної технік. Ідея пастелей, як художньо-технологічного матеріалу, за допомоги якого можна відображувати світ в особливо м'яких, прозорих, змінених тонах, вже була відома музичному мистецтву. Одним з перших російських композиторів, який намагався втілити тонкість і багатогранність пастельного письма у музиці був О. Гречанінов. Йому належать два фортепіанних програмних цикли «Пастелі». Перший твір був написаний в 1894 році (ор. 3), складався з п'яти п'єс — Скарга, Роздум, Осіння пісенька, Гроза, Зоряна ніч, що часто виконуються окремо. Особливо відомий третій номер циклу — «Осіння пісенька». Інший твір було створено в 1923 році (ор. 61) з восьми номерів: Прелюдія, Каприс, Пестоші, Казка, Вальс, Докір, Хвилина скорботи і Епілог. Послідовність номерів асоціювалась з людським життям, як з народженням, дитинством, юністю, дорослим життям та його вгасанням.

Першим, хто зробив вокальне прочитання мальовничих пастелей, був П. Козицький (1920 р.). В 1930 році цикл мініатюр з такою назвою, уже безпосередньо звернений до віршів П. Тичини, створив К. Данькевич. Пізніше до цих віршів зверталися Л. Дичко, Л. Грабовський, І. Карабиць, Г. Ляшенко й ін.

З перелічених творів цикли Данькевича та Дичко виділяються найбільшою відповідністю поетичної та музичної символіки, лаконічністю композиції, що відповідає афористичності поетичного стилю Тичини, надзвичайно яскравим авторським тлумаченням гармонійно-фактурних засобів, викликаним потребою відтворити атмосферу живописної пастелі, що привертає майстрів живопису саме шляхетністю, чистотою й свіжістю кольору, ретельною проробкою фактури, хвильовою природою штриха. Тонкість техніки пастелі наближується до тонкості інтонування у вокальній мініатюрі, особливо з боку прозорості художньої тканини та особливої умовності — ірреальності — створюваних образів.

Слава Павла Тичини як поета народилася в 1918 році, з виданням збірника «Сонячні кларнети». Дивна мелодійність слова і самої манери віршування ставлять збірник в один ряд з найбільш музичними взірцями цього літературного жанру. Незважаючи на вільну віршовану форму, тексти Тичини мають ритмічну рівність та періодичність, розспівність, яку іноді називають «тичинівським панритмизмом».

На тонке почуття пісенного ритму П. Тичини могло вплинути його навчання в духовній семінарії, де він співав у хорі. Своє музичне

дарування автор втілив, працюючи регентом хору. В 1916–1917 роках він був помічником хормейстера в українському театрі М. К. Садовського, а в 1920 році співав у капелі «Думка», рік по тому організувавши свій власний хор. Спираючись на народнопісенний ритм, він вишиковує оригінальну структуру віршування, вставляючи в неї класичний ямб, поєднуючи дактиль р хореем, використовуючи верлібр, що обумовило рідкісну *музикальність* його поезії.

У своїх «пастелях» П. Тичина поєднує способи музичного й словесного відтворення гри природних сил. Картинна сторона циклу представлена ніжними, акварельними фарбами, у той же час заснована на контрастних зіставленнях, на образних перемиканнях, на складній асоціативній грі, що веде до поглиблення метафоричного значення словесних понять — аж до їхнього символічного перетворення.

П. Тичина замислюється над філософською антиномією Людини й Часу, як кінцевого й нескінченного. Пори року в «Пастелях» відповідають етапам людського життя: осінь — пора замисленості, легкого смутку; весна персоніфікує молодість; літо — зрілість, повноліття. Природа, а з нею і люди, живуть за законами постійної змінюваності, плинності, руху в часі та просторі. Концепція циклу спирається на поетичне зіставлення людського віку із природним часом, при якому у людини «також свій ранок, день, вечір і ніч». Наприклад, перша «пастель» дає чарівний малюнок ранку. У природі віє чарами людського ранку — дитинства. Воно оживає казкою про зайчика, довірливою безтурботністю: «Пробіг зайчик. Дивиться — світанок! Сидить, грається, ромашкам ока розкриває». Але на зміну цій картині приходять наступні: «А на сході піднебіння пахне. Північний чорний плащ ночі вогневими нитками сточують, сонце». Чорний і червоно-вогненний кольори розбудовують мотив боротьби світла й темряви, добра й зла, навівають думку про швидкоплинність людського життя. Загальна назва циклу («Пастелі») передбачає мальовниче музичне вирішення творчої проблеми з перевагою в ньому ніжних фарб, згладжених переходів від одного кольору до іншого. Тому звукообразальні моменти та прийоми займають вагоме місце у творах Л. Дичко і К. Данькевича.

Порівняння циклів «Пастелі» на слова П. Тичини К. Данькевича й Л. Дичко дозволяє, по-перше, виокремити важливі для цих композиторів риси жанру «вірша з музикою»; по-друге, виявити найбільш важливі для інтерпретації поетичної символіки виконавські прийо-

ми; по-третє, визначити, що є найбільш істотним у камерно-вокальному циклі для формування особливої музичної символіки.

Насамперед обидва цикли відрізняє стислість, лаконізм музичної композиції, відповідні до лаконізму, ефекту недомовленості, власних символічній поезії Тичини. Відзначимо, що Дичко трактує як найбільш лаконічні два останні номери циклу, а Данькевич — два перші. Крім того, цикл Данькевича відзначений особливою стислістю, майже мінімалістичністю. Наведемо таблицю кількості тактів у номерах циклів:

	Ранок	День	Вечір	Ніч
Дичко	51	46	32	42
Данькевич	19	10	23	20

Лаконізм кожного номера доповнюється спрямованістю всієї композиції до останнього номера. Він втілює повну загальмованість зовнішнього руху, кінцевий пункт у добовому сонячному циклі. За змістом це поглиблення в найбільш таємне, спроба відтворити музику спокою. Відчужено звучать широко розкидані по теситурі фортепіано краплі малих секунд в останньому номері «Ніч» в циклі Дичко. Вони з'являються мовби з нічого і утворюють таємниче тло для речитативних фраз соліста, який своїми репліками уточнює окремі нюанси. Підкреслений навмисною статикою цей епізод нагадує прийом «стоп-кадру» у кінематографі. Деяке пожвавлення настає з появою квазі-челестових переливів фортепіано в середньому епізоді, але й вони сприймаються як відблиски холодного місячного сяйва на нічних росяних лугах. Статичні краплі малих секунд зі скорботною фразою соліста: «Укрийте мене, укрийте...» — кінцевий епізод заключного романсу циклу. Однак він не залишає враження остаточного завершення, а скоріше повертає до початку — вимагає поновлення циклу. І в циклі Данькевича, і у творі Дичко останній номер набуває медитативно-ліричного характеру, занурює до глибокої тиші (*PPP* — у Данькевича, *PPPP* — у Дичко). Можна сказати, що музика не стільки закінчується, скільки зникає, стає недоступною для слуху...

У цілому тиха динаміка характерна для жанру «вірша з музикою», тому що підкреслює його поглиблено-психологічний інтроспективний характер. З такою тенденцією в стилістиці жанру пов'язане й часте використання ремарок *dolce*, *dolcissimo* (особливо в циклі Дичко). Одночасно особливого значення набувають і контрастні зіставлення гучнісної динаміки, що підкреслюють значення окремих слів.

В останньому прийомі, тобто у підкресленні окремих слів і способів їх музично-поетичного інтонування, найбільшою мірою проявляється специфіка «віршів з музикою».

Композитори буквально «ідуть за словом». Це не означає, що вони копіюють мовну інтонацію; вони намагаються створити «образ слова» — і не стільки як поняття, скільки як звучного — сонорного — феномена. Особливо помітним є розвиток *сонорного темброво-барвістого ілюстративного тематизму в циклі Дичко*, однак це стосується тільки фортепіанної партії. Для вокальної — впродовж всієї композиції — залишаються «нормативними» реплікоподібна побудова, дискретність, часте паузування, велика кількість фермат, опора на окремі інтервальні ходи й наділення їх особливою семантикою, репетиційні повтори та затримка звуку на одній висоті, досить виражений «мелодійний аскетизм».

З погляду виконавських прийомів у вокальній партії циклів провідними стають три принципи: свобода розвитку (широке розуміння *rubato*); значеннева акцентованість (різноманітні способи скандування як мовна афектація вокальної лінії); обмеженість в образній амплітуді і засобах виразності, особлива економія прийомів, яка збільшує вагомість кожного з них, підсилює значення деталей (буквально — обмеженість теситури, повна відсутність зовнішньої віртуозності, навіть деяке нівелювання краси мелодійної лінії).

Остання виконавська «умова» «вірша з музикою» веде до посилення ролі артикуляційної подачі одного звуку — особливо в тому випадку, якщо він є залігованим. Яскравим прикладом служить «Вечір» з опусу Дичко. Музичний характер тут впливає з початкового рядка вірша: «коливалось флейтами там, де зайшло сонце...». Спокійне остинатне погойдування тріoley супроводу, на яке накладаються колоритні гармонії, відтворює теплі, немов затягнуті прозорим туманом, фарби літнього вечора, легкі подуви вітру, що тривожать його тишу. Декламаційна по природі вокальна партія найтіснішим чином пов'язана з мовною інтонацією і внутрішньою емоційністю живого слова. Якщо «Ранок» і «День» примітні багатством вражень, то «Вечір» представляє один стан, один настрій, викликаний поступовим завмиранням природи. Але з подібним явищем посилення артикуляційної подачі звуку ми зустрічаємося й в «Вечорі» Данькевича при залігованих закінченнях фраз. Свобода вокальної партії найбільшою мірою виражена ритмічно, за сприяння частого зміни темпу й характеру усередині номера, незважаючи на його стислість.



Характерним загальним стилістичним знаком для обох композиторів стає використання тріолей. Прийом *tenuto*, так само як і звичайні акценти, залігованість нот сприяють скандуванню; відзначимо, що мова йде про особливе співоче скандування, тобто про специфічно голосові ефекти, котрі збагачують співочу манеру.

Між циклами Данькевича і Дичко іноді виникає майже буквальна близькість музичного тексту, особливо помітна в перших двох номерах. Так, вокальна партія на словах «Пробіг зайчик» починається з Р, після чого Данькевич ставить паузу, а Дичко використовує фермату; «дивувати» — ударність першого складу досягається Дичко за рахунок акценту, Данькевичем — за допомогою *tenuto*. Цікаво, що на слові «сидить» обоє використовують висхідну секунду, а на «грається» — тріоль. Середня частина «А на сході піднебіння...» позначена в обох авторів тихою динамікою (Дичко — РР, Данькевич — Р); «...пахне» — кожний склад подовжений: у Дичко ферматами, а в Данькевича — *tenuto*. Характерною загальною рисою другого номера є висхідна широка інтерваліка на тексті «Розцвітайте, луги»; потім кожний по-своєму опускається у середній регістр.

Символічні функції в цих циклах набувають ті музичні прийоми, які безпосередньо адресовані словесній семантиці. Прагнучи якомога точніше передати «гаємний» зміст слова, проникнути в його символічну загадку, підкоритися слову, музика відкриває свої власні можливості. Таким чином, дбайливе проходження за співавтором-поетом дозволяє композитору розширити межі музичної поезики жанру.

Загальними символами для цих циклів стають кластерні акордові педалі, як знак «світанку й Сонця» (див.: Данькевич, «Ранок», 15–16 тт.; Дичко, «Ранок», 26–28, 46–49 тт.), форшлаги, стакатне звуковидобування як знак «гри», причому «гра» розуміється досить широко — як гра природних сил, інтервальні висхідні кроки на октаву, кварту (квінту, рідше сексту) як знак «повної ясності, упевненості» (див.: Данькевич, «День», 8 т.; Дичко, «День», 23–24 тт.).

Самостійним символізуючим стилістичним знаком стає прелюдіно-підголоскове заповнення фактури, як наповнення «простору» твору континуумним звучанням, що передає сутінковий стан дня й людської свідомості. Про це яскраво свідчать обидва «Вечора» (у циклах К. Данькевича та Л. Дичко). Крім того, у циклах обох композиторів досить очевидно представлена нова семантика тихої динаміки, пауз і фермат, яка пізніше заслужить визначення як «музика тиші».

Нові символічні значення отримують і специфічні виконавські прийоми. Щодо цього виділяється цикл Дичко — в тих моментах, коли вона використовує спів без слів у двох артикуляційних позиціях — на «а» і на «мм». Подібні співочі прийоми можна пов'язати з ідеєю розчинення у звуці — подолання понятійної оболонки слова й прямого прилучення до його музичної першооснови, відповідно до відомих слів О. Мандельштама: «...Залишися піною Афродіта й слово в музику повернися...».

На основі проведеного огляду загальних жанрово-стильових тенденцій камерно-вокальної музики українських композиторів можна припустити, що до жанру «вірша з музикою» їх веде прагнення створити символічно складну художню «картину світу» у специфічних «пастельних» тонах, представляючи її невід'ємною частиною самого художника — його світосприйняття, психологічний склад, спосіб відчуження; головним же чинником жанрово-семантичного оновлення камерно-вокальної творчості постає потреба розкрити й довести *справжню ліричну природу музики*.

**Наукова новизна** статті полягає у розкритті музично-символічного призначення жанрової форми камерно-вокальної мініатюри в процесі її перетворення на «вірш з музикою» в творчості сучасних українських композиторів.

**Висновки** з проведеного дослідження дозволяють стверджувати, що провідними рисами трактування вокальної мініатюри та камерно-вокального циклу сучасними українськими композиторами є активізація взаємодії словесно-поетичного та музичного виразового планів, підсилення внутрішньої діалогічної організації; послідовне нарощування семантичного потенціалу музичної сторони, омузичнення усієї драматургії циклу; формування нових стилістичних засобів, прийомів фактурно-мелодичного розвитку у відповідності до специфічного змісту поетичного джерела, актуалізація національної української поезії, у тому числі сучасної; опора на структурно-семантичні ознаки «вірша з музикою» як найбільш відповідні взаємодії двох авторських художніх свідомостей — поета та композитора.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2 / вступ. ст. Е. Орловой. 2-е издание. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Интонация. Композиция. М.: Музыка, 1978. 368 с.

3. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ритмика. М.: Музыка, 1972. 152 с.
4. Гордійчук М. Л. Дичко. К.: Муз.Україна, 1978. 76 с.
5. Кац Б. «Стань музыкою, слово!» Л.: Сов. композитор, 1983. 153 с.
6. Максименко В. К. Ф. Данькевич // Выдающиеся композиторы в Одессе. Одесса, 2003. С. 117–124.

#### REFERENCES

1. Asafiev, V. (1971). Musical form as a process. Prince 1–2 / Int. Art. E. Orlova. 2 edition. L.: Music [in Russian].
2. Vasina-Grossman, V. (1978). Music and poetic word / Intonation. Composition. M.: Music [in Russian].
3. Vasina-Grossman, V. (1972). Music and poetic word / Rhythmic. M.: Music [in Russian].
4. Gordiychuk, M. (1978). L. Dichko. K.: Muz.Ukraina [in Russian].
5. Katz, B. (1983). «Become a music, a word!» L.: Sov. Composer [in Russian].
6. Maksimenko, V. (2003). K. F. Dankevich // Outstanding composers in Odessa. Odessa, P. 117–124 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 11.06.2018 р.*

УДК 786.2[782/.784]+781.6[786/789]

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–1–73–83

**Сун Пейянь**

<https://orcid.org/0000-0001-7774-4444>

*здобувач кафедри історії музики та музичної етнології  
Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової  
sunpejan@gmail.com*

### МУЗИЧНИЙ ЧАС ЯК ЕСТЕТИЧНА ІДЕЯ ФОРТЕПІАННО-ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

*Мета статті — з'ясувати, яким чином і на основі яких специфічних засобів формується музичний час у фортепіанній творчості; як узгоджується ідея музичного часу з формою та змістом виконавської інтерпретації. Методологія роботи відзначається інтердисциплінарним комплексним характером, поєднанням філософсько-культурологічного, психологічного, музикознавчого теоретичного та виконавського аналітичного підходу. Наукова новизна пов'язана з розвитком темпорального підходу до фортепіанно-виконавської інтерпретації, з визначенням музичного часу як естетичної ідеї виконавської творчості. Висновки свідчать про необхідність поєднувати мистецтвознавчі та загальному-*