

**ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені А. В. НЕЖДАНОВОЇ**

АЇСІ

УДК 78.03+785.6:786.2

**КОНЦЕРТНІСТЬ ЯК СТИЛЬОВА ПАРАДИГМА
ФОРТЕПІАНОЇ ТВОРЧОСТІ С. ПРОКОФ'ЄВА**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Автореферат

дисертації на здобуття наукового ступеня

кандидата мистецтвознавства

Одеса – 2016

Дисертацією є рукопис

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

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент
ЧЕРНОІВАНЕНКО Алла Дмитрівна,
Одеська національна музична академія
імені А. В. Нежданової,
професор кафедри народних інструментів

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
ЖАРКОВА Валерія Борисівна,
Національна музична академія України
Ім. П.І. Чайковського,
кафедра історії світової музики

кандидат мистецтвознавства, доцент
ДЕНИСЕНКО Ірина Євгеніївна,
Харківський національний університет мистецтв
ім. І.П. Котляревського,
кафедра загального та спеціалізованого фортепіано

Захист відбудеться 21 вересня 2016 р. о 12.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 41.857.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства в Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової, за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, Мала зала.

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

Автореферат розіслано «19» серпня 2016 р.

В.о. вченого секретаря
спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства, професор



І.Д. Єрґієв

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми роботи. Інтерес до творчості С. Прокоф'єва як до особливого художнього феномену у широкому інформаційному полі сучасної культури не втрачає своєї актуальності, більш того, можна відмітити зростання інтересу до його мистецької спадщини. С. Прокоф'єв – один з найяскравіших композиторів-піаністів ХХ століття, який сміливо «підривав» канони як композиторського, так і фортепіанно-виконавського мистецтва свого часу, зумів породити власну струнку систему виразових засобів в обох зазначених сферах музичного мистецтва. Хоча на сьогодні творчості С. Прокоф'єва присвячена значна кількість музикознавчих дослідницьких робіт, однак кожне нове звертання до неї лише виявляє невичерпність головного предмета вивчення – особистості та музики С. Прокоф'єва.

Проблеми фортепіанного мистецтва постійно перебувають в центрі музикознавчої уваги, а сформована на сьогодні теорія фортепіанного виконавства виступає низкою самостійних наукових концепцій, присвячених питанням інтерпретації творів, їх стильового аналізу, проблемам теоретичного узагальнення й систематизації практичних спостережень. Разом з цим, проблема концертності, в цілому і у творчості С. Прокоф'єва, зокрема, виявилася недостатньо вивченою, що й пояснює актуальність та наукову перспективність даного дослідження. Фортепіанні твори С. Прокоф'єва, з одного боку, входять в концертний репертуар практично кожного сучасного піаніста (у тому числі, й китайських виконавців) і вказують на рівень професійної виконавської майстерності музиканта, з іншого боку – їх виконання актуалізує питання про індивідуально-стильове виконавське відтворення образно-змістової, структурно-композиційної, фактурно-інтонаційної складових творів композитора.

Особливе місце у фортепіанній творчості С. Прокоф'єва займають його фортепіанні концерти – як жанр, що традиційно є відправною точкою у творчих біографіях найвидатніших композиторів-піаністів, спрямовує розвиток музичного мистецтва в цілому. Творчий заряд концертного жанру обумовлений його можливостями діалогічного контрасту, гри у всіх її сенсах, віртуозного блиску – енергетичного підйому-самоздійснення, комбінації жанрового канону з імпровізаційністю, особливо вираженою лінією висловлення-солювання в діалогічній єдності особистісного-надособистісного. Для молодого С. Прокоф'єва саме цей жанр стає творчою лабораторією, у якій вигострювалися риси стилю композитора і піаніста.

Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами. Тематика дисертаційного дослідження узгоджена з планами роботи кафедри історії музики та музичної етнографії і відповідає змісту перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової на 2012–2016 роки, зокрема темі № 11 – «Семіологічні аспекти композиторської та виконавської творчості».

Мета дослідження – виявити значення концертності в контексті фортепіанної творчості С. Прокоф'єва в єдності її композиторської та виконавської сторін.

Позначена мета дослідження обумовила необхідність вирішення наступних завдань:

- виявити змістові рівні явища й поняття концертності;
- проаналізувати етапи формування інструментального соло і солювання в культурно-історичному просторі та у становленні музичного професіоналізму;
- розглянути природу й принципи жанрової форми концерту у світлі діалогічного підходу;
- розкрити театральні-ігрові інтенції концертності у творчості С. Прокоф'єва;
- виявити виконавські та композиторські аспекти фортепіанної творчості Прокоф'єва, що стали основою концепції «нового роля»;
- розробити критерії порівняльного аналізу виконавських інтерпретацій фортепіанних концертів С. Прокоф'єва, у тому числі китайськими піаністами.

Об'єктом дослідження є фортепіанна творчість С. Прокоф'єва.

Предметом дослідження є індивідуально-авторські риси фортепіанного стилю С. Прокоф'єва в їх зв'язку з явищем концертності.

Методологічна основа роботи визначається працями філософів, естетиків, літературознавців, музикознавців у яких ставиться проблема смислового призначення музики, її діалогічної природи та ігрового начала (С. Аверінцев, М. Бахтін, М. Бонфельд, Г.-Г. Гадамер, Г. Демешко, В. Кліменко, Ю. Лотман, О. Маркова, В. Медушевський, Є. Назайкінський, М. Орлов, О. Самойленко, А. Тахо-Годі, Й. Гейзінга, В. Холопова, Ю. Холопов); музикознавчими дослідженнями, присвяченими проблемам жанру і стилю (О. Антонова, В. Бобровський, М. Бонфельд, Л. Долінська, Л. Кирилліна, В. Конен, І. Коханік, І. Кузнєцов, Л. Мазель, О. Маркова, Є. Назайкінський, О. Самойленко, О. Садовнікова, О. Соколов, А. Сохор, В. Холопова, Ю. Холопов, А. Цукер, В. Чинаєв, Л. Шаповалова), концерту та концертності (Н. Антонова, Б. Асаф'єв, Н. Ахмедходжаєва, Б. Гнилов, В. Дельсон, О. Кріпак, І. Кузнєцов, О. Подколзіна, Л. Раабен, О. Самойленко, І. Свирідова, М. Тарганов, А. Уткін), питанням фортепіанної гри в її теоретичному та історичному аспектах (О. Алексєєв, В. Дельсон, М. Друскін, Д. Дятлов, Л. Гаккель, Г. Нейгауз, С. Ріхтер, О. Симонянц, Сюй Бо, С. Фейнберг, Хуан Цзечуань); музикознавчими роботами, безпосередньо пов'язаними з вивченням творчості С. Прокоф'єва (Б. Асаф'єв, Л. Гаккель, В. Дельсон, Е. Денісов, О. Долінська, Т. Євсєєва, А. Калашнікова, Н. Кравець, І. Нєстьєв, Т. Сафонова, О. Соломонова, Ю. Холопов, А. Цукер, А. Шнітке).

У роботі використовуються загальнонаукові та спеціальні методи, серед яких – *естетичний*, важливий для розкриття образно-смислового змісту музики, *історико-культурологічний*, необхідний для виявлення закономірностей розвитку жанру концерту і явища концертності в різних контекстах; *структурно-функціональний*, введений для вивчення композиційних і жанрових

особливостей музики; *жанрово-стильовий*, застосований для виявлення особливостей функціонування концертного жанру в контексті індивідуальних стильових установок Прокоф'єва; *компаративний*, використаний для виявлення подібності й відмінностей виконавських інтерпретацій. Важливими представляються музично-текстологічний, аналітичний музикознавчий і виконавський підходи.

Матеріалом дослідження є фортепіанні концерти і п'єси С. Прокоф'єва, а також їх виконавські інтерпретації.

Наукова новизна і теоретичне значення дослідження обумовлені поясненням феномену концертності як естетичного, когнітивного й музично-інструментального явища у формуванні стильової парадигми фортепіанної творчості С. Прокоф'єва. Вперше пропонується оцінка провідних рис фортепіанної концертності С. Прокоф'єва в контексті діалогічних, театральних-ігрових, специфічно піаністичних чинників становлення музично-стильової ідеї. Принципово обновляється аналітичний підхід до фортепіанних концертів С. Прокоф'єва, у тому числі з боку їх виконавської тембрально-звукової властивості; висувається концепція «нового рояля» С. Прокоф'єва як вираження стилістичного виконавсько-композиторського комплексу. Доводиться неподільність токатно-моторного й ліричного модусів музики Прокоф'єва як вираження її хронотопічної природи. Уточнюється специфіка створення семантичної моделі фортепіанних концертів Прокоф'єва китайськими піаністами, з урахуванням естетичного та інтонаційно-мовного підходів.

Практичне значення роботи визначається її спрямованістю на потреби виконавської і методико-теоретичної діяльності сучасних піаністів, також виконавців інших спеціалізацій. Матеріали роботи можуть бути використані в лекційних курсах історії музики, теорії та історії фортепіанного виконавства, музичної естетики, на індивідуальних заняттях по класу спеціального фортепіано у вищих і середніх навчальних музичних закладах.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на кафедрі історії музики та музичної етнографії ОНМА ім. А.В. Нежданової. Основні положення дослідження були викладені в доповідях на наступних конференціях (усього 6): Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність. Ювілярам 2013 року та 100-річчю ОНМА ім. А.В. Нежданової присвячується» (Одеса, 22-23 квітня 2013); Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність. Ювілярам 2013-2014 присвячується» (Одеса, 28-29 квітня 2014); X Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, 4-6 грудня 2014); XII Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, 1-3 грудня 2015); Міжнародна науково-практична конференція «Проблеми інструментального виконавства в умовах сучасної мистецької освіти» (Умань, 25 квітня 2016 р.); Міжнародна науково-творча

конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 25-26 квітня 2016).

Публікації. За темою дисертації опубліковані п'ять одноосібних статей, з них чотири – у спеціалізованих наукових виданнях, затверджених МОН України, одна – у науковому періодичному виданні іноземної держави (Республіка Сербія).

Структура й обсяг дисертації обумовлені її метою й завданнями. Робота складається із вступу, двох розділів з підрозділами, висновків і списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи 186 сторінок. Список використаних джерел – 197 найменувань.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **ВСТУПІ** обґрунтовується вибір теми і проблеми дослідження, визначаються актуальність, об'єкт, предмет, мета й завдання, методологічна основа і наукова новизна роботи, практичне значення дослідження, надається інформація про апробацію, публікації, структуру та обсяг дисертації.

РОЗДІЛ 1. «КОНЦЕРТ І КОНЦЕРТНОСТЬ У ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИЦІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА», присвячений аналізу основних складових явища та поняття концертності, виявленню принципів і жанрово-стилістичних параметрів його вивчення, визначенню категоріальної бази дослідження. Розділ має 3 підрозділи.

У **підрозділі 1.1. «Інструментальне соло і солювання в культурно-історичному просторі та музичному професіоналізмі»** виявляються соціально-психологічні, філософські, музично-історичні підстави й рушійні сили формування та розвитку інструментального соло і солювання як важливої ознаки явища концертності й жанрової форми концерту. Серед них акцентуються: етапи і сутнісні характеристики явища *публічного концерту* як специфічної форми художньої комунікації та виконавського особистісного самовираження; іманентна *агонічна складова* музично-виконавської діяльності як прагнення до успіху і виявлення яскравих аспектів художнього матеріалу та майстерності в риторично-діалогічних формах (у тому числі у сольних проявах); риси *індивідуалізації* та *лідерства* з наступним, в історичному розвитку, виходом до психологізованих та естетико-філософських сфер; залучення досягнень *духовно-храмового мистецтва*, насамперед концертно-інструментального (наприклад, органі концерти XVI століття виконувались з метою «доставити радість» парафіянам); *музична нотація* як фіксація авторського задуму, що забезпечує можливість спадкоємності й розвитку професійних прийомів, розвитку індивідуальної композиторської творчості та виконавської культури. Вказується на графічну фіксацію образу мелодійної лінії як геніальне графічне передбачення майбутнього народження *мелодії* – явища нового, гомофонного музичного мислення; вивчається сприяння цього нового мислення сольним проявам (концертуванню), що відбивало процеси індивідуалізації композиторського мислення та стилю, сприяло його поступовому відділенню від

виконавства, а також формуванню концертного стилю. Висвітлюється значення *нотних видавництв*. Підкреслюється роль нового *інструментарію* (віола, лютня, гітара орган, потім – скрипка, клавесин, рояль та інші), що відкриває шлях до упредметненого «звуко-матеріалу» (за Б. Асаф'євим), котрий стає дієвим чинником музичної творчості.

Відзначається, як відбувалася автономізація чистого інструменталізму і формування інструментальних жанрів, що втілили нові ідеї, нову виразовість, затвердили самостійність музики як виду мистецтва шляхом його особливої внутрішньої організації та кристалізації «чистого» інструментального мистецтва, викликали до життя процес удосконалення інструментів. Інструментальні жанри відкрили здатність розвитку, проростання образів один в одного, у тому числі у свою протилежність. на основі власних протиріч; зробили рішучий крок у бік нового світу концертності та сонатно-симфонічних принципів музичного мислення.

У підрозділі 1.2. «Природа та принципи жанрової форми концерту» постулюється, що, при досить сталих жанрових ознаках, інструментальний концерт вигідно виділяється серед інших жанрових форм гнучкістю і свободою індивідуалізованої подачі музичного матеріалу і художніх ідей.

Співвідношення «жанрової сутності» та «жанрового канону» (М. Бахтін) інструментального концерту, його діалогічні прояви – від етимології поняття «концерт» (змагання/угода), взаємодії жанрових і стильових параметрів до особистісної-надособистісної позиції діалогу, що породив дану жанрову форму, – дозволяють концерту, постійно оновлюючись, зберігати «пам'ять жанру» у радості процесу пізнання й спільної гри. Жанрова сутність концерту, як його незмінна семантична властивість, включає принципи діалогічності, ігрової логіки, солювання та специфічний модус радості, що проявляється на рівні стилю та у процесі виконавської звуко-моторної реалізації. Жанровий канон концерту, як його здатність до різних композиційних рішень (у С. Прокоф'єва це гранично різноманітно, індивідуально для кожного твору), демонструє незмінність його сутності, а також прагнення до узагальненості. Щодо цього концерт ХХ століття суттєво перетворений: переосмислюється підхід до віртуозності, зростає симфонічність, а з другої половини століття – виникає камернізація, підсилюється тенденція взаємозалежності жанрів і стилів, тривають зафіксовані у творчості Прокоф'єва зламування традицій, пошук нових смислів та прийомів.

У смислове поле діалогу як розуміння-угоди укладаються й відносини жанру та стилю. Семантичну наповненість музичне звучання знаходить тільки в конкретних жанрових межах і стильових проєкціях, у контексті власної системи музичної мови, умовність якої споконвічно виникає як жанрова. Така «жанрова речовість» стає основою перетворення звучання на мову. Тому жанри, у порівнянні зі стилями, більш стійкі й довгочасні. Прокоф'єв зумів пройти по «граничній межі» (М. Арановський) жанру концерту, запроваджуючи революційно нові параметри композиторської мови й піанізму, не «порушивши» цих меж, завдяки, у тому числі, збереженню найважливіших ознак

інструментального концерту, що визначають семантичне ядро жанру – ігрове начало, яскраве сольовання, діалогічність, модус Радості, а також своєї парадоксальної свідомої прихильності до точності й порядку (у тому числі на життєво-повсякденних рівнях).

Таким чином, жанр інструментального концерту має власний естетичний, семантичний і стилістичний «знаки», природа та сутність яких віддзеркалюються у понятті «концертності». Збереження актуальності концертного жанру в ХХ – ХХІ століттях пояснюється як гнучкістю жанрового канону, можливістю досягнення максимально індивідуальної якості конкретного твору, так і своєрідною універсалізацією принципу концертності, посиленням його впливу на інші жанрові види музики, а також на немuzичні сфери культури.

У підрозділі 1.3. «**Явище та поняття концертності у світлі діалогічного підходу**» в опорі на асаф'євське розуміння концертності, бахтінсько-асаф'євське – діалогічності, виводяться структура та принципи явища концертності, а також аналізуються й конкретизуються його поняттєво-категоріальні аспекти.

Прадавнє, за твердженням Б. Асаф'єва, явище концертування затвердило свою сутність і оформилося в поняття на найважливішому етапі розвитку професійного музичного мистецтва (ХVI – ХVIII ст.) – етапі емансипації інструментальної музики і знаходження нею самоцінної художньої й технологічної форми, у тому числі іманентного жанрово-стильового та специфічно когнітивного порядку. У цих процесах спостерігається специфічно-ігрова логіка й безперервність, з проростанням композиційних ознак у найскладніші концертні феномени ХХ – ХХІ століть. Концертування як спосіб конкретизації концертності в сфері музичного мистецтва актуалізується у концерті-жанрі та у концерті-події (публічному). При єдності їх сутнісної основи концертування може розглядатися в широкому (професійно-виконавська діяльність у ситуації публічного концерту) і вузькому (специфічні прийоми тембро-фактури, голосоведення, тематизму, інструментальної речовості, музичної драматургії) розумінні.

Концертність є багаторівневим поняттям, що виступає як:

- *явище*, що пронизує практично всі жанрові й стильові шари музичної творчості, характеризується віртуозним (у вузькому і широкому значеннях) блиском, емоційною піднесеністю, образною насиченістю, контрастами діалогічних структур, індивідуалізацією цих структурних «висловлень» з використанням принципу сольовання, ігрових проявів музичної «дії» та мислення;
- *методологічна категорія*, що прагне до розширення музикознавчого розуміння у бік узагальненої естетико-психологічної сфери;
- *принцип мислення*, заснований на діалогічності, грі, сольованні, риторичності, скерованості до естетичної Радості;
- *комплекс композиторських мовно-стильових прийомів*, що спирається на зазначений принцип мислення;
- *виконавський стиль* як комплекс яскравих інструментально-ігрових, динамічних, артикуляційно-штрихових, артистичних прийомів, що дозволяють зберігати лідерство в акті творчої комунікації;

- *специфічна інструментально-звукова якість тембральності* – комплекс специфічних, яскравих (часто – нових) звучностей, які відбивають специфіку та універсализм конкретного інструменту, його звуко-матеріал як носій діалектичного розвитку музичної ідеї, що підкреслює й підсилює якість *концертного солювання*;
- *композиційні риси* інструментального концерту з переломленням, насамперед, принципів солювання, творчого змагання й радості спільної гри, до яких, у цілому, відносяться діалогічність, комунікативність, риторичність і диференціація просторово-звукових сфер, віртуозність та імпровізаційність, барвистість і гра, яскравість тематизму і ясність форми;
- *семантичні аспекти* явища, що неминуче виникають у результаті діалогічної взаємодії жанрової і стильової сторін еволюції жанру концерту, передбачають, у тому числі, взаємодію різних національно-стильових установок культури, різних етнічних типів музичного мислення;
- *виконавський формат публічного концерту*, що пов'язаний з цілісним призначенням жанру та умовами його побутування.

Зміст таких універсальних понять музики, як «концертність» і «концертування», неминуче сполучений з іншими універсальними категоріями – симфонізму і камерності, стилю і жанру (що мають властивість накладатися, сполучатися й перетворюватися, взаємодіяти з поняттями індивідуального композиторського стилю, стилю жанру концерту, різних жанрів музики, жанрових різновидів концерту і т.д.); гри; симфонізму; театральності; камерності і т.д.

РОЗДІЛ 2. «ТЕАТРАЛЬНО-ІГРОВІ ІНТЕНЦІЇ КОНЦЕРТНОСТІ В ЖИТТІ І ТВОРЧОСТІ С. ПРОКОФ'ЄВА» звернений до аналізу концертності як парадигмальної стильової якості фортепіанної творчості композитора.

Підрозділ 2.1. «Феномен гри у просторі музичної культури початку ХХ століття (до проблеми театральності стилю С. Прокоф'єва)» висвітлює ігрові підстави людської діяльності, які входять до кола найбільш складних і потребує глибинного вивчення явищ. У філософській, психологічній, естетичній та мистецтвознавчій дослідницьких традиціях ХІХ – ХХ ст. проблема гри розглядається на сторінках робіт І. Канта, Й. Гейзінга, Г. Спенсера, Е. Берна, Ф. Шиллера, Л. Виготського, О. Самойленко, І. Гофмана, В. Вундта, Г.-Г. Гадамера, Д. Узнадзе й баг. ін. Здебільшого, усі дослідники сходилися в думці, що гра є одним з найпоширеніших явищ людського соціуму й саме вона обумовлює ті процеси, які відбуваються в культурі людини.

Й. Гейзінга відзначає, що в грі, поряд з психологічною та фізіологічною, рельєфно проявляється її естетична складова, тому що гра одночасно «надлишкова й самозацікавлена» (Й. Гейзінга), вона повинна бути строго структурованою, здатною організувати простір навколо себе і бути привабливою, гарною. Іншими словами, гра повинна викликати яскраві, радісні, святкові відчуття.

В дисертації підкреслюється базовість бахтінської ідеї щодо розгляду ігрових явищ на основі аналізу сміхової культури та карнавалізації, які стають провісниками істотних змін у соціальній та культурній сферах, провідниками нових ідей. Така зміна, оновлення відбуваються за рахунок властивості сміху й карнавального світовідчуття руйнувати межі претензійно-позачасової серйозності, що звільняє свідомість, думку та уяву для нових можливостей свідомості. Отже ця позиція М. Бахтіна багато в чому роз'ясняє джерела сміхової гротескної лінії у новаторській творчості С. Прокоф'єва.

Творча індивідуальність у процесі художнього акту реалізує у своїй діяльності антиномічні установки феномену гри, які дозволяють виявляти, що художній вплив (композиторська й виконавська діяльність), так само як і художнє сприйняття (інтерпретація конкретного твору або слухацьке сприйняття), рівною мірою потребують знання та дотримання художніх правил і композиційних границь. Звідси ігрове призначення й різні ігрові функції композиції (форми твору) у музиці. Відтак триада понять гра – композиція – моторність формує єдине понятійне поле, яке сприяє виявленню особливостей шляхів становлення інструментальної музики. Причому в даній триаді саме третя складова – моторність – виявляється як перший прояв «ігрового призначення художньої форми» (О. Самойленко), що, у свою чергу, є проявом внутрішнього драматизму й психологічного підтексту твору, що співвідносить його зі сценічно-театральним дійством і явищем театральності; останнє набуває особливої актуальності у зв'язку з головним предметом нашого вивчення. Саме у творчості С. Прокоф'єва ігрові елементи мають прямий зв'язок з неперевершеною прокоф'євською моторикою, а обидві ці складові націлені на центральний елемент триади – композицію.

Однією з константних рис стилю С. Прокоф'єва, що виявлялася у всіх жанрових сферах, до яких звертався композитор, стає гра. У театральнорепертуарних жанрах ігрове начало приймає більш конкретні форми (згадаємо «Любов до трьох апельсинів»). Однак найбільш цікавим у цьому сенсі виявляється жанр прокоф'євського інструментального концерту. в цілому, і фортепіанний концерт, зокрема, у яких ігрова складова представлена особливо майстерно, тому що ґрунтується на ідеї концертної змагальності та діалогічній жанровій організації. Принцип змагання між солюючим інструментом та оркестровою партією набуває особливої ігрової витонченості, тим самим підкреслюючи спорідненість явищ гри і концертності.

Проблема гри, ігрової логіки безпосередньо пов'язана з явищем і проявами театральності в музичному мистецтві. На стику різних видів мистецтв неодноразово виникали вивчення й різні обговорення цієї проблематики. Одними з перших робіт, що зачіпають дану предметну сферу, були праці М. Євреїнова, російського й французького режисера, драматурга, історика, теоретика й реформатора театру, активного учасника культурного

життя перших десятиліть ХХ століття.

Суттєві, легко пізнавані, складові композиторського стилю С. Прокоф'єва – карнавальна театральність, що зумовлює роль активної (оптимістичної) пульсації, раціональна («здорова») конструктивно-ігрова технічність, характерні скерцозність, токатність і т. д. – не тільки не заперечують тенденцій, протилежних даній інтерпретації творчої системи композитора, а й тонше відтінюють їх, відбиваючи усю амплітуду художнього вираження. Але й зазначена карнавальна театральність має кілька емоційно-сміслових шарів. А комбінація ритмічної стихії з типовим для Прокоф'єва явищем «проростання дисонансу через консонанс», з «викривленням» логіки ладової вертикалі й наступним «вибухом від перенапруги» через такий дисонантний (як правило, токатний) шар, немов пропускає крізь себе непідвладну прямому пізнанню ірраціональну стихію. Постійна взаємодія (прихована або позірна, але театралізована) мелодики з токатною стихією й народжує типово прокоф'євську «магічну лірику», котра лежить в основі характеристик центральних постатей більшості його сценічних опусів і проектується на чистий інструменталізм.

Театральні тенденції проступають у всіх сферах творчості Прокоф'єва в якості художніх засад, причому стосуються всіх стильових параметрів: драматургії (за принципом контрастної театральної характеристики); жанрових прототипів (більша частина матеріалу має танцювальне «походження»), інтонаційного мислення (у моторно-танцювальних або речитативних формулах).

Підрозділ 2.2. «Стилістичний композиторсько-виконавський комплекс у фортепіанній творчості С. Прокоф'єва: на шляху до “нового роялю”» зосереджує увагу на характеристиці основних рис авторського стилю С. Прокоф'єва, що виявляє органічний комплекс композиторського й виконавського начал.

Найважливішою характерною рисою прокоф'євського стилю вбачається сфера метро-ритмічних відносин, пов'язана з композиторськими та виконавськими аспектами концептуалізації часу. Знаками авторського стилю тут виступає, насамперед, семантична наповненість творів/частин/тематичних комплексів типу *regretum mobile*. Фактурно-ритмічний тематизм Прокоф'єва знаходить формотворну функцію. При цьому композитор спирається на нетипові (для свого часу) гармонічні норми; висуває *токатне начало*, яке стає специфічним видом тематизму, носієм яскравої образності, пов'язаної з рухом і швидкістю як епохальними та індивідуально-особистісними характеристиками; запроваджує драматургічний ритмічний принцип остинато як художньої сили безперервного повтору. Семантично наповнені й такі характерні хронотопічні прийоми, як *акцентність* (акцентуація) – у різноманітності прийомів туше, сили удару по клавіші, артикуляційно-динамічних і ритмічних значень, що сприяє відчуттю «живого» подиху в «запереченні» мірності метричного биття; *рівноритмічна пульсація* (з вільними, органічними переходами до різноманітних ритмічних структур); *пунктирний ритм* (пов'язаний з енергією

підхльостуючого руху, зі специфікою роботи композитора у сфері мовних інтонацій, речитативно-декламаційною природою мелодики; зі специфікою фортепіанного звуку, згасаючого після удару молоточка по струні). Подібна хронотопічна організація музичної образності дозволяє здійснювати як виконавську, так і композиторську (логіко-композиційну) концепцію, а також реалізувати додатковий «крок» концертності ХХ століття у звуко-матеріалі конкретного інструменту (Б. Асаф'єв).

Виконавська концепція часу, здійснювана у сьогоденні й одночасно звернена до минулих і майбутніх смислових проєкцій музики, в творчості Прокоф'єва накладається на інноваційну композиторську (і, потенційно, диригентську), утворюючи *нову парадигмальну стильову якість*. До особистісних передумов «ударності» та «залізного ритму» у піанізмі й композиціях Прокоф'єва, як вираженні бунтарства, протиставлення романтичним принципам, додається сприйняття ритму як емоційно-смислового, а не тільки конструктивного засобу. Неперевершена віртуозність Прокоф'єва-піаніста повністю підкорялася семантичній стороні музики і є нерозривно пов'язаною з *життєстверджуючою*, позитивно-«сонячною» тенденцією світосприйняття Прокоф'єва у його творчій сутності. Енергетичне розгортання елементів прокоф'євської звукової тканини обертається перевагою в ній різних форм моторики, визначеністю й важливістю метро-ритмічних формул; чіткістю (виконавського й композиторського) артикулювання та акцентуації, як у цілому, так і в деталях; «квадратністю» побудов, розчленованістю форми й завершеністю її окремих частин

Така одухотворена моторика, з виходом до узагальнено-надособистісного плану і за допомогою спільності рухової основи, виступає «зворотним боком» лірики як іншого полюсу цілісно-органічного світовідчуття С. Прокоф'єва, поза негативно-рефлексивної чуттєвості. Лірична сфера прокоф'євської музики виявляє у переважно токатному її «тілі» найсокровенніші риси смислової єдності творів.

Обидві вказані сторони прокоф'євського піанізму-композиторства виявляють його концертні інтенції. Спеціальна роль приділяється конкретно-інструментальному фактору – «звуко-матеріалу» роялю. Інтонаційна полутонно-темперована виразовість роялю в токатно-ударному форматі та у якості яскравого рельєфу на фоні нетемперованих інструментів оркестру, а також «паралельна» власна оркестральність його соло, вигідно виділяють інструмент у традиції концертного жанру й концертності. Власна гра Прокоф'єва – з особливою якістю ударно-«скляної» насиченої тембральності (повнотою «інструментальної радості» кожного тону, тим більше в гранично віртуозних темпах), з гнучкою акцентуацією, повним фактурним і когнітивним «порядком» (шанованим Прокоф'євим і в побуті) – у поєднанні з композиторськими засобами ритмічної пульсації, пунктирними й токатно-моторними структурами, стислістю рельєфної та дієвої фрази, з одного боку, визначили концертний виконавський і композиторський індивідуальний стилі митця, утворили важливу властивість його концертності; з іншого боку –

сформували новий статусний модус інструменту, оформлений у дисертації у понятті «*нового роялю*» Прокоф'єва. Це поняття означає нову звукову модель інструменту в комплексі піаністичного та мовно-композиторського аспектів. Звуко-матеріал «*нового роялю*» виступає фундаментальною основою фортепіанної концертності ХХ століття, зачинателем якої по праву вважається С. Прокоф'єв.

Підрозділ 2.3. «Порівняльний аналіз виконавських інтерпретацій фортепіанних концертів С. Прокоф'єва» включає осмислення виконавських інтерпретацій фортепіанних концертів Прокоф'єва (як найбільш яскравих презентантів концертності його стилю) представниками різних національних піаністичних шкіл.

Перераховані ознаки концертності композиторського тексту і явища «*нового роялю*» виявляються безпосередньо в живому інтерпретаційному виконавському процесі. Авторське виконання Третього фортепіанного концерту в запису 1935 року виявляє: неперевершену швидкість виконання (всупереч існуючій думці про зростання швидкості гри наприкінці століття) у всеозброєнні неповторною тембральністю «*нового роялю*»; активний напір, природно-життєвий подих й гнучкість ритмічних структур як відображення Радості буття; яскраво-виразну акцентуацію та збалансованість мікро-макро-кульмінаційності; забарвленість кожного тону «скляно-насиченою», «потойбічною», ні на що не схожою, але «речово-справжньою» різноманітною (у моторно-ліричному цілому) тембральністю у цілісності диференційованого звукового потоку як смислової лінії в її чисто-інструментальному вираженні.

На наш погляд, В. Крайнев найбільше наближається до прокоф'євської ідеї у відбитті її тембрально-звукових фортепіанних якостей, у непрямолінійній радісно-спрямованій енергетичності, співвідношенні моторно-віртуозного й тонко-ліричного начал як компонентів цілого, артикуляційно-акцентованій диференційованості фактури та темпорально-ритмічній цілеспрямованості.

Спеціально виділяється постулат про концептуальні збіги концертної парадигми фортепіанної творчості Прокоф'єва з установками китайської піаністичної школи у віртуозній складності як прояві високої Краси та виконавського тону, у перевазі модусу Радості, у специфічному характері (різної природи) ліричного тону вираження. Відмінності китайської піаністичної школи від інших базуються на естетичній домініанті життя, філософії і творчості, а також на смисло-розрізняльному принципі китайської мовної інтонації, котра, на відміну від європейського емоційно-психологічного інтонування, виражається в пріоритеті моторності, віртуозності та зображувально-ігровому характері ліричних висловлень.

Китайська піаністка Ю. Ванг демонструє ігрову легкість звуку та фразування при одночасному «чоловічому» посиленні (не грубому, а пружному і потужному), силі звучання «до дна». Вона грає інструментом, з інструментом, з простором (інструменту й фактури) і оркестром/диригентом. Ванг чарівна та переконлива у своєму віртуозному естетстві та нездоланному прагненні до Краси. Вона створює концепцію радісної спрямованості й фантастично-казкової

споглядальності «земного» (теперішнього) нахилу, що виражається технічно, насамперед, у віртуозному показнику (який у неї не є самоціллю – звук піаністки цілком насичений смыслом і відрізняється щільністю та матеріалізованою тембральністю). Ванг радіє вихровій спрямованості прокоф'євської мелодики і власних «літаючих пальців».

Таким чином, порівняльний аналіз виконавських інтерпретацій фортепіанних концертів Прокоф'єва дозволив визначити провідні критерії музикознавчої оцінки виконавських інтерпретацій. Ними виступають:

- виявлення артикуляційно-штрихових прийомів, які є засадничими у прокоф'євському стилі та виконавському інтонуванні;
- визначення метроритмічних агогічних засобів організації хронотопічної цілісності музичного твору як енергійної спрямованості та цілісності;
- типологізація усіх темпорально-просторових засобів динаміки, зокрема гнучкості акцентуації – «гри з гучністю»;
- осмислення специфічного тембрального-звукового фактору «нового рояля» як індивідуалізовано-неповторного носія виконавського стилю – «гри інструментом» і «гри з інструментом»;
- визначення семантичних властивостей фортепіанної концертності як стильової парадигми не лише композиторської, а й виконавської творчості, що спроможна отримувати відчутний резонанс при взаємодії з установками національних піаністичних шкіл.

Таким чином, вибудовується виконавська форма фортепіанних концертів Прокоф'єва як узагальнена піаністична інтерпретаційна модель даних творів.

ВИСНОВКИ дисертації містять наступні теоретичні узагальнення та заключення.

Поняття «концертність» утворює кілька змістових рівнів. Найбільш узагальнений з них – естетичний – вказує на *якість художнього мислення* зі специфічною репрезентативністю творчого акту як безпосереднього самовираження особистості артиста в максимальній реалізації його творчого потенціалу. Цей рівень сьогодні вже вийшов за межі музичної творчості, у сферу естетичних смислів.

Наступний рівень презентує *принцип музичного мислення*, що поєднує ознаки діалогічності, гри, сольвання, риторичності, досягнення Радості, а також стильові комплекси композиторських і виконавських прийомів з урахуванням специфіки інструментально-звукової (вокальної, вокально-інструментальної) конкретики. Цей рівень виходить за межі жанрово-концертної специфіки й здатен проявлятися в будь-якому музичному жанрі.

Найбільш вузький рівень – *технологічний* – включає *способи та прийоми* конкретних жанрових концертних творів, методів розвитку, виконавських та композиторських засобів і т.д. Цей рівень найбільшою мірою проявляється у функціонуванні жанру концерту і у деякому відношенні кореспондується з поняттям «концертування» як дієвого прояву концертності.

Фортепіанна концертність охоплює описані рівні в конкретиці фортепіанного інструменталізму як сукупності конструктивно-технологічних,

артикуляційно-динамічних, тембро-фактурних, історико-культурних особливостей фортепіано; процесу виконавського інтонування з урахуванням цих особливостей і виникаючої на його основі стилістиці (що припускає стильові узагальнення як результат виконавської творчості); специфічних і універсальних мовно-композиторських засобів, що упереджують за допомогою фортепіано художні смисли.

У прокоф'євській фортепіанній концертності *виділяємо* стабільність ігрових принципів композиторського і виконавського мислення в їх єдності: фактурно-регістрові діалогічно-ігрові зіставлення й перехресчування; гармонічні знаки «нестабільної діатоніки» (М. Арановський); стислість інтонаційно-мотивних ланок мелодики, що провокує ігрову логіку їх поєднання як повторення, зіставлення; виражену артикуляційно-акцентовану складову піанізму; театралізовану персонажність фактурно-фортепіанних голосів (у тому числі вишукано-тонку балетно-театралізовану); драматургічну важливість ритмічної інтонації, у тому числі токатно-моторної стаккатної, пунктирної, пов'язаної з мовною природою; органічну комбінацію найбагатшого різноманіття фортепіанно-інструментальних прийомів, у тому числі авторських; специфічну якість «скляно-наповненого» туше в комбінації з відсутністю легатності й зазначеною ритмічною складовою – що приводить до феномену **«нового роялю»** як *нового «стильового образу» і звукової стилістичної моделі інструменту в комплексі піаністичної та мовно-композиторської складових.*

При цьому принцип концертності, заснований на діалогічному підході, у творчості Прокоф'єва не виключає комбінації з іншими принципами – *симфонізму*, театральності, камерності.

Життєстверджуюча парадигма прокоф'євського стилю, сповнена енергією його власної особистості та історичної доби, проявляється в активно-вольовому, ритмізованому началі, що виражається в *моторно-токатному* модусі музики. Засобами відбиття життєстверджуючого начала та радості буття стають як жанрові форми (насамперед інструментальний концерт), так і засоби композиторської мови й виконавського стилю, у тому числі радісно-доблесна віртуозність, ритмічний нерв, специфічний «світло-скляний» фортепіанний звук, яскраві прояви концертності.

Одухотворена у звукових, темпорально-ритмічних та ідейних проявах **моторика** виявляє спільність з **ліричною** складовою споконвічної органічної цілісності – за допомогою рухової основи синтаксичних одиниць музичного мовлення, котре узагальнює конкретні значення вербально-мовленнєвих та пластичних властивостей (за Є. Назайкинським), а також виходу на узагальнено-надособистісний рівень мислення й розуміння.

У випадку прокоф'євського «сонячного» світосприйняття лірика стає катартичним феноменом. Ліричні висловлення концертного жанру (насамперед, фортепіанних концертів) виявили важливу особистісну й творчу рису Прокоф'єва – здатність *осягати глибоко сховане сокровенне, яке становить єдине ціле з життєво-моторним у діалогічній єдності; саме це відбилося в парадигмі концертності.* Ліричні одкровення Прокоф'єва, що явно поступаються

моторно-токатній стороні його музики в кількісному відношенні, тим не менш явно домінують у якісному.

Перераховані ознаки прокоф'євського фортепіанного стилю відбивають нероздільний комплекс його творчої діяльності – піаніста, композитора, диригента й тому *можуть бути виявлені тільки в живому інтерпретаційному виконавському процесі*. В авторському виконанні акцентуються: специфічна тембрально-звукова якість ударності як втілення якісної характеристики «нового роялю», ритмічний компонент та ігровий принцип виконавсько-композиторського комплексу. Перераховане утворює головний принцип фортепіанної концертності Прокоф'єва.

У дисертації виявляються відмінності інтерпретацій прокоф'євських фортепіанних концертів представниками різних світових виконавських шкіл, у тому числі, китайської. «Інакша» інтерпретація європейської музики китайськими виконавцями формується на інших національно-стильових та етнопсихологічних ознаках. Насамперед, це домінуючий *естетичний* підхід у житті, філософії й мистецтві, а також смисло-розрізнявальний принцип китайської мовної інтонації, на відміну від європейського емоційно-психологічного. Ці якості ініціюють у китайському фортепіанному виконавстві пріоритет моторно-динамічних параметрів, а розуміння ліричного начала трансформують із рефлексивно-виразного в ігрове ситуаційно-образотворче.

Фортепіанні концерти С. Прокоф'єва виявляють певну гармонійність з установками піаністичної школи Китаю: віртуозною складністю як проявом високої Краси й виконавського тону, переважаючим модусом Радості, певною завуальованістю ліричного тону вираження – естетично-споглядального нахилу в китайців та глибинно-потойбічного у своїй повсякчасній потенційній присутності, у тому числі у моторних сферах, у музиці Прокоф'єва. Перелічені риси відбивають в обох випадках *концертність композиторського і виконавського стилів*.

У проаналізованих інтерпретаціях представників різних виконавських шкіл піаністи по-різному втілюють феномен прокоф'євської концертності.

Зазначені характеристики виконавських інтерпретацій фортепіанних концертів Прокоф'єва свідчать про провідні риси концертності як визначаючої їх стильовий зміст у єдності діалогічного (полілогічного) характеру, театралізовано-ігрових інтенцій, віртуозно-актуалізованих специфічних темброво-артикуляційних властивостей фортепіанного звучання та естетичного концепту Радості.

Основні положення дисертації викладені у наукових **публікаціях** у фахових виданнях:

1. Аїсі. Четвертий фортепіанний концерт С. Прокоф'єва у контексті концертно-інструментального жанру ХХ століття / Аїсі // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової : [зб. наук. статей / гол. ред. О.В. Сокол]. – Одеса : Астропринт, 2013. – Вип. 18. – С. 166–175.

2. Аїсі. Другий фортепіанний концерт С. Прокоф'єва в контексті стильової еволюції композитора / Аїсі // Проблеми сучасності : мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. пр. ; за заг. ред. В.Л. Філіппова. – Луганськ : Вид-во ЛДАКМ, 2014. – Вип. 27-28. – С. 5–11.

3. Аїси. «Новое фортепиано» С. Прокоф'єва : исполнительский и композиторский аспекты / Аїси // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової : [зб. наук. статей / гол. ред. О.В. Сокол]. – Одеса : Астропринт, 2014. – Вип. 19. – С. 367–374.

4. Аїси. П'ятий фортепіанний концерт С. Прокоф'єва: композиционные и исполнительские инновации / Аїси // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової : [зб. наук. статей / гол. ред. О.В. Сокол]. – Одеса : Астропринт, 2014. – Вип. 20. – С. 564–574.

5. Аїсі. Театралізація як принцип композиторського мислення в інструментальній творчості С. Прокоф'єва / Аїсі // Часопис : [Методичка пракса налази се на листи научних публикација Министарства просвете и науке Републике Србије / главни уредник доц. др. Зорица Цветановић]. – Београд : Школска књига, 2015. – Година XV. – С. 297–308.

Аїсі. Театралізація як принцип композиторського мислення в інструментальній творчості С. Прокоф'єва / Аїсі // Часопис : [наукові роботи в списку наукових публікацій Міністерства освіти і науки Республіки Сербія / гол. ред. доц. др. Зорица Цветанович]. – Белград : Навчальний посібник, 2015. – Вип. XV. – С. 297–308.

АНОТАЦІЯ

Аїсі. Концертність як стильова парадигма фортепіанної творчості С. Прокоф'єва. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса, 2016.

Дисертація присвячена проблемі концертності в теоретичному, історичному та практичному (композиторському та виконавському) ракурсах, що дозволяє визначити багатоаспектність і принципи функціонування феномену. В результаті виявляються три його змістових рівня - естетичний, когнітивний і музично-інструментальний, що утворюють основу для формування стильової парадигми фортепіанної творчості С. Прокоф'єва.

Пропонується оцінка провідних рис фортепіанної концертності С. Прокоф'єва в єдності композиторської-виконавської природи, поєднанні діалогічних, театралізовано-ігрових когнітивних і фактурно-інструментальних чинників, тембрально-звукових піаністичних властивостей та естетичного концепту Радості у становленні музично-стильової ідеї.

Доводиться нероздільність токатно-моторного та ліричного модусів музики Прокоф'єва як вираз її хронотопічної природи та концепційної цілісності.

Принципово оновлюється аналітичний підхід до фортепіанних концертів С. Прокоф'єва, в тому числі з боку їх виконавської тембрально-звукового

природи; висувається концепція «нового роялю» С. Прокоф'єва як втілення стилістичного виконавсько-композиторського комплексу.

Пропонується порівняльний аналіз виконавських інтерпретацій фортепіанних концертів Прокоф'єва як яскравих репрезентантів концертності його фортепіанного стилю представниками різних національних шкіл піаністів. Акцентується увага на специфіці створення семантичної моделі фортепіанних концертів Прокоф'єва китайськими піаністами, з урахуванням естетичного і інтонаційно-мовного підходів.

Ключові слова: фортепіанна творчість, концерт, фортепіанний концерт, концертність, ігрова логіка, С. Прокоф'єв, стиль, жанр, «новий рояль».

АННОТАЦІЯ

Айси. Концертность как стилевая парадигма фортепианного творчества С. Прокофьева. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой, Одесса, 2016.

Диссертация посвящена проблеме концертности в теоретическом, историческом и практическом (композиторском и исполнительском) ракурсах, что позволяет определить многоаспектность и принципы функционирования феномена. В результате выявляются три его содержательных уровня – эстетический, когнитивный и музыкально-инструментальный, образующие основу для формирования стилевой парадигмы фортепианного творчества С. Прокофьева. Подчеркивается важность в данном процессе живой исполнительской практики, социально-культурных, эстетико-философских и историко-стилевых факторов, специфики музыкального инструментария.

Выявляются социально-психологические, философские, музыкально-исторические основания и движущие силы формирования и развития инструментального соло и солирования как важного признака явления концертности и жанровой формы концерта. Постулируется, что жанр инструментального концерта имеет собственный эстетический, семантический и стилистический «знаки», природа и сущность которых отражаются в понятии «концертности».

Предлагается оценка ведущих черт фортепианной концертности С. Прокофьева в единстве композиторско-исполнительской природы, сочетании диалогических, театрализованно-игровых когнитивных и фактурно-инструментальных факторов, тембрально-звуковых пианистических свойств в становлении музыкально-стилевой идеи.

Доказывается нераздельность токкатно-моторного и лирического модусов музыки Прокофьева как выражение ее хронотопической природы и концепционной цельности.

Принципиально обновляется аналитический подход к фортепианным концертам С. Прокофьева, в том числе со стороны их исполнительской

тембрально-звуковой природы; выдвигается концепция «нового рояля» С. Прокофьева как выражение стилистического исполнительско-композиторского комплекса.

Предлагается сравнительный анализ исполнительских интерпретаций фортепианных концертов Прокофьева как ярких репрезентантов концертности его фортепианного стиля представителями различных национальных пианистических школ. Акцентируется внимание на специфике создания семантической модели фортепианных концертов Прокофьева китайскими пианистами с учетом эстетического и интонационно-речевого подходов.

Устанавливается, что указанные характеристики исполнительских интерпретаций фортепианных концертов Прокофьева свидетельствуют о ведущих чертах фортепианной концертности в проанализированных концертах Прокофьева, которая определяет их стилевое содержание как единство диалогического (полилогического) характера, театрализованно-игровых интенций, виртуозно-актуализированных специфических темброво-артикуляционных свойств фортепианного звучания и эстетического концепта Радости.

Ключевые слова: фортепианная творчество, концерт, фортепианный концерт, концертность, игровая логика, С. Прокофьев, стиль, жанр, «новый рояль».

ANNOTATION

Ayisi. Concert performance as a style paradigme of S. Prokofiev pianoforte art. – *Manuscript.*

Thesis for the academic degree of the Candidate of Arts in speciality 17.00.03 – Art of Music. – Odessa National A.V. Nezhdanova Music Academy, Odessa, 2016.

Dissertation is devoted to the concert performance in the theoretical, historical and practical (composing and performing) aspects, allowing you to define multiple aspects and principles of functioning of the phenomenon. As a result, it identifies three meaningful levels – aesthetic, cognitive and musical – instrumental, that form the basis for the formation of the stylistic paradigm of the piano works by Prokofiev.

It is proposed to estimate the leading features of the piano concerto by Prokofiev in the unity of composer-performing nature, in the combination of dialogic, theatrical performance cognitive and texture-instrumental factors, timbre-acoustic pianistic properties and aesthetic concept of Joy in the formation of musical style idea.

It proves the inseparability of toccato-motor and lyrical modes of music by Prokofiev as an expression of its chronotopic nature and conceptual integrity.

Fundamentally updated analytical approach to the piano concertos by Prokofiev, including their performing timbre and sound nature; it puts forward the concept of the "new piano" by S. Prokofiev as an expression of the composer's stylistic-performing complex.

Proposed the comparative analysis of the performing interpretations of the piano concert performance by Prokofiev as bright presentation of concerto of his piano style

by representatives of different national piano schools. The attention is focused on the specifics of creating a semantic model of piano concertos by Prokofiev by Chinese pianists taking into account aesthetic and intonation and speech approaches.

Keywords: piano work, a concert, a piano concerto, concert performance, game logic, Prokofiev, style, genre, «a new piano».