

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ  
ІМЕНІ А.В. НЕЖДАНОВОЇ**

**СУНЬ ПЕЙЯНЬ**

удк 786.2[782/.784]+781.6[786/789]

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

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

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

**ОДЕСА – 2019**

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, професор  
**АЛЕКСАНДРОВА Наталія Глібівна**,  
Одеська національна музична академія  
імені А.В. Нежданової, кафедра теорії  
музики та композиції

**Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, доцент  
**АЛЕКСАНДРОВА Оксана Олександрівна**,  
Харківська гуманітарно-педагогічна академія,  
завідувач кафедри музично-інструментальної  
підготовки вчителя

кандидат мистецтвознавства, доцент  
**ЧЕБОТАРЕНКО Ольга Валеріївна**  
Криворізький державний педагогічний  
університет, кафедра музикознавства,  
інструментальної та хореографічної підготовки

Захист відбудеться «19» грудня 2019 р. о 14.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 41.857.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора (кандидата) мистецтвознавства в Одеській національній музичній академії імені А.В. Нежданової, за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, Мала зала.

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

Автореферат розіслано «15» листопада 2019 р.

Вчений секретар  
спеціалізованої вченої ради  
кандидат мистецтвознавства, доцент



**А. Д. Черноіваненко**

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**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 напряму, 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 дослідницькі досягнення європейського музикознавства. Пізнання теоретичних засад певної музично-творчої традиції сприяє більш глибинному 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** є системні властивості фортепіанно-виконавського жанрового стилю як категорії музичного мислення.

**Матеріалом дослідження** є фортепіанні твори європейських композиторів XIX – початку XX 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. Алексеев, 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. Бобровський, В. Брянцева, 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 поемності 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:*

- категорію жанрового стилю;
- категорію 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.

## **ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ**

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

**РОЗДІЛ 1 – «СИСТЕМНИЙ МУЗИКОЗНАВЧИЙ ПІДХІД ДО ЯВИЩА ЖАНРОВОГО СТИЛЮ»** – 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.

У підрозділі 1.1. «Провідні тенденції музикознавчих уявлень про стиль» відзначається, що поняття жанру та стилю завжди виявляються літературознавцями і та музикознавцями у певній спорідненості, але окремо одне від одного, визначаючи різні сфери мистецтвознавчої теорії художньої поезики. 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), 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, 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. Соколова, А. Сохора, О. Самойленко, 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 жанрово-стилістичні критерії залишаються невизначеними.

У зв'язку з цим у підрозділі 1.2. «Жанрові критерії музично-виконавського стильового мислення» розкривається роль явища канонізації, канонічних настанов у формуванні художнього мислення та його жанрових провідників, розглядаються теоретичні музикознавчі позиції щодо поняття жанрового канону, виявляються передумови його вивчення як регулятивного інструмента виконавського мислення, що має як зовнішні об'єктивно-музичні передумови, так і специфічні внутрішньо-психологічні стимули.

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, що має власну схильність до розподілу на первинний та вторинний матеріал, з пропозицією певних комунікативних моделей. 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). Вони узгоджуються з параметрами жанру та стилю в процесі їх трансляції-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.

Визначаються 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.

Специфіка музичного тематизму постає у зв'язку зі здатністю музичного висловлення відтворювати форми і способи відносин, тому за обсягами та характером тематичного розвитку сталі 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.



У *Висновках до Розділу 1* підкреслюється, що 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.

У **РОЗДІЛІ 2 – «ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ПРЕЗУМПЦІЯ ТИПОЛОГІЇ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ»** – в 3 підрозділах створюються проєкції теорії жанрового стилю як музично-виконавського феномена до галузі фортеп'яної музики, пропонуються три основні жанрово-стильові й стилістичні моделі фортеп'яного виконавства. Завдяки цьому пропонується і оновлений підхід до жанрових форм сонати, мініатюри та поеми з боку фортеп'яно-виконавського інтерпретативного мислення.

У підрозділі **2.1. «Культурно-історичні передумови становлення сонатної форми як автономного жанрово-стильового явища»** зауважується, що жанрова форма сонати є носієм певного *творчодинамічного 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 фортеп'яної 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.

Відзначається, що жанрова форма сонати є свого роду перевіркою професійної зрілості фортеп'яно-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. Наголошується, що 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.

Тривалість і динаміка (часопросторовий масштаб) звучання, значущість прийомів звукодобування, 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 зумовлюються переваги творів Л. Бетховена в репертуарі сучасних піаністів, у тому числі китайських. Відзначається, що 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. Підкреслюється, що 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 уявлень про час в музиці, що інспірує стильову відкритість жанрових часопросторових моделей.

**У підрозділі 2.2. «Жанрові властивості мініатюри як передумова виокремлення принципів циклічності в логіці музичної композиції»** розглядається жанровий стиль фортепіанної мініатюри як втілення внутрішнього психологічного часу людини, як часу становлення особистісної свідомості, знаходження суб'єктом мислення власних опорних почуттєвих доміант, розпізнання й структурування ним власної психологічної дійсності, усвідомлення «логіки станів» (термін Є. Назайкінського) 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, принципу сюїтності та циклічності, приводить до виявлення певних принципів 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 рівно важливі 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 у композиційному поєднанні монотематизму з полістилістичним середовищем. 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, зі 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.

**Підрозділ 2.3. «Хронотопічні аспекти поємності у фортепіанній музиці»** дозволяє з'ясувати, що 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 поємності – як прояву жанрового мислення, що має насамперед виконавську зумовленість.

Виявляється, що в творчості композиторів, що займалися активною й успішною виконавською діяльністю (С. Рахманінов, Ф. Шопен, Ф. Ліст, д. і.), поєднана 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.

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

Доводиться, що іманентний предметний зміст низки творів Ф. Ліста (п'єс, що входять до циклів «Роки мандрів», Фантазій на оперні теми, Угорських рапсодій, деяких з етюдів) відповідає установкам та критеріям семантичної оснащеності *жанрового стилю поємності*, 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 стремлінні до ідеальної образної форми на шляху протиріч та неминучої боротьби. *Героїзація жанрового стилю* поеми в творчості Ліста відповідає тенденції 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 проекції 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 мисленнєвих 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 мистців 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»** – 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.

Зміст **підрозділу 3.1. «Логічні принципи жанрової форми як музично-виконавський феномен»** визначається розкриттям виконавського підходу до логіки музичної композиції на основі категорії сонатності як специфічного принципу фортепіанного (піаністичного) мислення. Пропонується зіставлення явищ композиторської та виконавської ігрової полістилістики, що веде до поняття виконавської сонатної семантики. Відзначається, що 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 мисленнєвої 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 поетиці сонат, аж 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 і граничною тематичною завантаженістю тексту, д. і.

У змісті **підрозділу 3.2. «Жанровий стиль як музично-хронотопічний феномен крізь призму діалогу культур»** розкривається значення музичного часу не як відстороненої ідеально-умовної величини, художньої метафори, а як реальних координат звучання, його організаційних правил та безпосередніх чинників діяння (впливу). Доводиться, що 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.

У **висновках до Розділу 3** встановлюється, 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 подієвою, 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.

**У ВИСНОВКАХ** зазначається, що проведене дослідження дозволило прийти до низки узагальнень та заключних резюме. Відповідно до *мети і завдань*, позначених у вступі до дисертації, їх 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 музики (композиторської волі); хронотопічної звукової організації музично-творчого процесу (виконавської уяви).

*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 ХІХ – початку ХХ 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 прагматичного методу для подібного типу дослідження.

Відтак жанровий стиль у фортепіанній музиці класико-романтичної доби розкриває свої іманентні властивості як виконавський феномен, що визначає *головні 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 образно-драматургічних 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 хронотопічний 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. 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'єктивними 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 подієвості передбачає інтерпретативний тип мислителя-наратора, водночас вольового архітектора, який звертається до обширної аудиторії; лірична інтроспекція мініатюрних форм передбачає сенсуалізовано-вільний тип інтерпретації – солілоквиума, 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 смислому 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*.

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 ім. 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 ім. 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 ім. 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. 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.

### АНОТАЦІЇ:

**Сунь Пейянь. Жанровий стиль як категорія музичного мислення (на матеріалі фортепіанної творчості).** – *Рукопис.*

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

У дисертації розроблюється системний підхід до жанрового стилю у фортепіанній музиці класико-романтичної доби, визначаються специфічні властивості фортепіанно-виконавського жанрового стилю як категорії музичного мислення.

Визначення теоретичних проєкцій категорії жанрового стилю в музикознавчій науці дозволяє виокремити критерії жанрового вивчення фортепіанної творчості в їх зв'язку з поняттям музично-виконавського стильового мислення. Запровадження поняття жанрового канону та похідних від нього до сфери виконавського розуміння – інтерпретації стає основою виявлення різних комунікативно-функціональних типів виконавської композиційної логіки; їх пропонується визначати як полілогічний, монологічний, діалогічний, у відповідності до прийомів тематичного розвитку та формування образно-драматургічних значень.

Запропонований диференційований хронотопічний підхід до жанрово-стильової типології фортепіанної творчості, визначені хронотопічні особливості жанрово-стильових форм сонати, мініатюри, поемності у фортепіанній музиці як засадничі для формування іманентної виконавської логіки музичної композиції. Розкриті жанрові хронотопічні ідеї, образна та стилістична енциклопедичність фортепіанно-виконавської інтерпретації виявлені динамічні стереотипи виконавської інтерпретації.

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

**Сунь Пейянь. Жанровый стиль как категория музыкального мышления.** – *Рукопись.*

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

В диссертации разрабатывается системный подход к жанровому стилю в фортепианной музыке классико-романтической эпохи, определяются специфические свойства фортепианно-исполнительного жанрового стиля как категории музыкального мышления.

Определение теоретических проекции категории жанрового стиля в музыковедческой науке позволяет выделить критерии жанрового изучения фортепианного творчества в их связи с понятием музыкально-исполнительского стилевого мышления. Введение понятия жанрового канона и производных от него в сферу исполнительного понимание – интерпретации становится основой выявления различных коммуникативно-функциональных типов исполнительской композиционной логики; их предлагается определять как полилогический, монологический, диалогический, в соответствии с приемами тематического развития и формирования образно-драматургических значений.

Системный музыковедческий подход к категориям жанра и стиля в их историческом и теоретическом единстве позволяет обособлять хронотопические качества фортепианного творчества и логику музыкально-исполнительского мышления; он обнаруживает актуальность и приоритетность для подобного типа исследования прагматического метода, обусловленного опытом литературоведческой прагмалингвистики, усиливающего позиции текстологического анализа, также внимание к стилистическим средствам, которые в музыке предстают как исполнительски-речевые.

Доказывается, что композиторский и музыкально-исполнительский исторический опыт в сфере фортепианной музыки ведет к формированию трех основных жанровых стилей, объединенных с наиболее устойчивыми и презентативными композиционными формами: сонаты (сонатной циклической композиции), миниатюры (циклизации ряда малых форм в единой композиционной последовательности) и поэмы (вмещения циклического представления о музыкальном содержании в одночастные композиции). Отражая творческие достижения европейских музыкантов классико-романтического периода, данные жанрово-стилевые векторы исполнительского мышления, во-первых, остаются опорными и в следующие эпохи, то есть признаются парадигматическими для фортепианно-исполнительского творчества; во-вторых, являются транснациональными, то есть едиными для различных национальных школ, включая творческую практику современных китайских композиторов и исполнителей.

Предлагается дифференцированный хронотопический подход к жанрово-стилевой типологии фортепианного творчества, определяются хронотопические особенности жанрово-стилевых форм сонаты, миниатюры,

поэжности в фортепианной музыке как основополагающие для формирования имманентной исполнительской логики музыкальной композиции. Раскрыты жанровые хромотопические идеи, образная и стилистическая энциклопедичность фортепианно-исполнительской интерпретации, обнаружены динамические стереотипы исполнительской интерпретации.

**Ключевые слова:** жанровый стиль, фортепианно-исполнительское мышление, жанровый канон, исполнительская логика музыкальной композиции, хромотопическая идея, сонатность, миниатюрность, поэжность, исполнительский динамический стереотип.

**Sun Peiyan. Genre style as a category of musical thinking. – *Manuscript.***

Thesis for the degree of Candidate of Art History in the specialty 17.00.03 – Musical Art. – The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Ministry of Culture of Ukraine, Odessa, 2019.

The thesis develops a systemic approach to genre style in classical-romantic era piano music, and defines the specific properties of piano-performing genre style as a category of musical thinking.

The definition of theoretical projections of genre style category in musicological science allows to highlight the criteria of genre study of piano creativity in their connection with the concept of musical-performing style thinking. The introduction of the concept of genre canon and derivatives from it into the sphere of executive understanding-interpretation becomes the basis of identification of various communicative-functional types of performance composite logic. There are proposed to be defined as polyological, monological, dialogical, in accordance with techniques of thematic development and formation of figurative-drama values.

A differentiated chronotopic approach to genre-style typology of piano creativity is proposed, chronotopic features of genre-style forms of sonata, miniature, poetry in piano music are defined as fundamental for formation of inherent performance logic of musical composition. Genre chronotopic ideas, figurative and stylistic encyclopedia of piano-performance interpretation are revealed, dynamic stereotypes of performance interpretation are found.

**Keywords:** genre style, piano-performing thinking, genre canon, performing logic of musical composition, chronotopic idea, semantic model of sonata, miniature, poetry, performing dynamic stereotype.

Підписано до друку 14.11.2019 р.  
Обсяг 0.9 авт.арк. Формат 60x90/16  
Тираж 120 прим. Папір друкарський. Різографія.  
Надруковано з готового оригінал-макету.  
Інформаційно-видавничий центр ПДПУ ім.К.Д.Ушинського  
65091, м.Одеса, вул.Старопортофранківська, 26  
тел. (048) 732-18-84