

УДК 781.05/781.083+781.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-13>**Чжан Цицзянь**

ORCID: 0009-0003-3260-5143

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
2813980004@qq.com

## ПОНЯТТЯ ПРО ЖАНРОВІ ЕПІСТЕМИ У СУЧАСНІЙ ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ: ЯВИЩЕ ТА ПОНЯТТЯ «МАЛОЇ ФОРМИ»

**Мета** даної статті — довести важливість епістемологічного підходу до фортепіанної творчості у її жанровому походженні та виконавському розумінні і призначенні, у цьому методичному контексті розкрити поняття й явище малої форми. **Методологія** роботи полягає у створенні єдності музикознавчої та виконавської інтерпретації процесу жанротворення в музиці, що забезпечується епістемологічним підходом та дозволяє висувати поняття жанрових епістем; долучаються, як частина методологічного комплексу, текстологічний та жанрово-стильовий мистецтвознавчий підходи, культурно-історичні та естетичні оцінки. **Наукова новизна** статті визначається запровадженням епістемологічних критеріїв щодо жанрового походження фортепіанної творчості у її виконавському призначенні; розвитком поняття малої форми як специфічного стосовно досвіду фортепіанної творчості як цілісного художнього феномена; розкриттям виразових якостей малої форми у її жанрових та стильових проєкціях, зокрема у зв'язку з поняттям мініатюри; доведенням взаємодії показників малої форми та циклічності як домінуючого у фортепіанній музиці способу формотворення; виявленям репетитивності (буквальної повторності) як ключової властивості жанрових епістем. **Висновки** дозволяють засвідчувати, що на переході від ХХ до ХХІ століття відбуваються суттєві зміни у жанровій структурі фортепіанної творчості — якісно оновлюється жанрова пам'ять, що впливає на інтерпретацію усієї системи виразових засобів, особливо виконавських, котрі постають провідними у процесі художньої та соціальної комунікації. Нові жанрові епістемі, що вказують на перемислення малих форм, складаються у межах авторської поетики, часто академічного походження, але також приходять від прикладних масових сфер, з галузі естрадно-розважальної та театральної музики; долаючи раніше усталені межі, вони претендують на значення нового способу діалогу музиканта, як композитора, так і виконавця, з досвідом культури, тобто діалогу зі стилем культури у його цілісності.

**Ключові слова:** жанрові епістемі, музичне мислення, мала форма, фортепіанна творчість, репетитивність, циклічність, стильова інтеграція, трансгресія, авторська поетика.

*Zhang Zijian, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

***The concept of genre epistemes in modern piano creativity: the phenomenon and notion of “small form”***

**The purpose** of this article is to prove the importance of the epistemological approach to piano creativity in its genre origin and performance understanding and purpose, in this methodological context to reveal the concept and phenomenon of small form. **The methodology** of the work consists in creating a unity of musicological and performance interpretation of the process of genre formation in music, which is provided by the epistemological approach and allows to put forward the concept of genre epistemes; textological and genre-stylistic art historical approaches, cultural-historical and aesthetic assessments are included as part of the methodological complex. **The scientific novelty** of the article is determined by the introduction of epistemological criteria regarding the genre origin of piano creativity in its performance purpose; by developing the concept of small form as specific to the experience of piano creativity as a holistic artistic phenomenon; by revealing the expressive qualities of small form in its genre and style projections, in particular in connection with the concept of miniature; by proving the interaction of indicators of small form and cyclicity as the dominant method of form formation in piano music; by identifying repetitiveness (literal repetition) as a key property of genre epistemes. **The conclusions** allow us to verify that at the transition from the 20th to the 21st century, significant changes are taking place in the genre structure of piano creativity - genre memory is being qualitatively updated, which affects the interpretation of the entire system of expressive means, especially performance, which become leading in the process of artistic and social communication. New genre epistemes, indicating a rethinking of small forms, are formed within the framework of authorial poetics, often of academic origin, but also come from applied mass spheres, from the field of pop and entertainment and theatrical music; overcoming previously established boundaries, they claim the meaning of a new way of dialogue between a musician, both a composer and a performer, and the experience of culture, that is, a dialogue with the style of culture in its entirety.

**Key words:** genre epistemes, musical thinking, small form, piano work, repetitiveness, cyclicity, style integration, transgression, authorial poetics.

**Актуальність теми статті** визначається трьома основними причинами. По-перше, процеси формотворення в музиці тісним чином пов'язані з її жанровим призначенням та відповідним розподілом структурно-семантичних чинників, тому передбачають вивчення, насамперед, жанрових передумов та прецедентів створення музики. Однак, хоча іноді на ці обставини вказується, стосовно фортепіанної творчості даний підхід до процесу формотворення з боку жанрової презумпції залишається недостатньо розвиненим (див. про це: [3; 7; 14]).

По-друге, не дивлячись на активний розвиток теорії музично-виконавської інтерпретації, категорії жанру та форми ще не набули повноти значення як саме виконавські, тому потребують уточнення та пояснення на основі фортепіанно-виконавської поетики (див. про це: [8; 9; 11]).

По-третє, все ще у віддаленій перспективі сприймається та оцінюється епістемологічний метод, хоча саме щодо музичного виконавського мистецтва він може поставати засадничим, адже дозволяє пояснювати загальнокультурне та конкретно-художнє, природне та психологічне походження й призначення явища повторності, що може йменуватися (і це вже часто відбувається) репетитивністю (версія буквальної повторності) (див. про це: [12–13]).

**Мета даної статті** – довести важливість епістемологічного підходу до фортепіанної творчості у її жанровому походженні та виконавському розумінні і призначенні, розкрити поняття й явище малої форми у даному методичному контексті.

**Виклад основного матеріалу.** У фортепіанному мистецтві другої половини ХХ століття помітно відчувається прагнення вивести на перший план музичного діяння виконавські фактори та постать самого музиканта-виконавця. Пріоритетність особистісно-виконавського начала зумовлюється тим, що саме в інтерпретації музичних творів з'являються яскраві змістові відкриття, прослідковується поява нового, відмінного від неокласичного та неоромантичного, комплексу засобів художньої виразовості – нове ставлення як до художнього досвіду минулого, так і до сучасної життєвої дійсності. Фортепіанна гра набуває самостійного естетично-художнього значення, постає як іманентний смисловий феномен – як гра з часом та свідомістю, причому остання виявляється у її широкому розумінні – не лише як індивідуальна особистісна, а й як усупільнена, як деякий духовний універсум людського буття. Підйом окремої людської свідомості, відповідно – окремої людської творчої дії – до рівня планетарної психологічної події стає відчутною тенденцією культури останніх десятиліть, відповідаючи новим практично-естетичним тенденціям метамодерну, взагалі прагненню до метарівнів у всіх сферах творчого самоздійснення людини.

Тому досить активно вирішується і проблема стильового синтезу, зокрема у музичній творчості. Вже у другій половині ХХ століття розвиток синтезуючих засобів та форм синтезуючих процесів постає переважаючим у галузі жанро- та стилеутворення [4; 14]. У фортепіанному виконавському мистецтві, як і в композиторській творчості, спостерігається взаємопроникнення різних, у деяких випадках навіть протилежних за функціональним призначенням, жанрово-стильових тенденцій, що приводить до виникнення синтез-форм, зокрема таких, що поєднують ознаки камерних малих та масових великих.

Даному процесу сприяють нові технологічні засоби, які відкриваються в семантичній мережі інтернету та дозволяють створювати різноманітні візуально-аудіальні міксти, продовжуючи або скорочуючи обсяг художньої інформації, що пропонується як деякий самостійний артефакт. Нові електронні форми фіксації (запису) та презентації (відтворення) фортепіанно-виконавської творчості суттєво змінюють уявлення про музичні артефакти, примушують включати до них канали комунікації та інформаційно-технологічні засоби. Вони також унаочнюють той факт, що будь-яка музична ідея, музичне враження та музичним шляхом народжуваний смисл потребують – задля свого існування та художнього діяння – *багаторазової повторності, що стає визначальним чинником музичної форми у всіх її аспектах.*

У виконавській сфері цьому сприяє принцип наслідування, коли музиканти намагаються зберегти та оновити провідні стильові пролегомени музичного мовлення, надаючи полістильового характеру фортепіанному виконавству, у цілому, та полістилістичного – виконавському мовленню.

На фортепіанно-виконавський стиль значною мірою впливають нові стильові та стилістичні риси композиторської творчості, зокрема ті, що ведуть до специфікації тембрових засобів, звукової фактури та часопросторових компонентів. Не менш важливою постає й метроритмічна сторона музики, через інтерпретацію якої (як і через сферу гучнісної динаміки) найчастіше проявляється воля (свобода) виконавця, котрий переступає межі традиційної агогіки, створює своєрідну хроноартикуляційну

«алеаторику», дозволяє собі створювати алюзії, водночас, до різних музично-історичних стилів та форм.

На сьогодні саме виконавський досвід стає прецедентним, тобто найбільше сприяє формуванню визначальних жанрових композиційних моделей, у яких втілюються й уявлення про можливість музичного стильового полілогу – як полілогу з часом та у часі, насамперед.

Критерії розрізнення та поєднання ознак малих та великих форм визначаються саме цим. Тому й провідною дефініцією стає «мала форма», на відміну від поняття мініатюри, що домінувало у попередній історичний період, особливо у добу романтизму.

Традиційно розвитку до мініатюри та відкриття, таким чином, пріоритетної сфери малих форм, відбувається на засадах поглибленого інтелектуалізму та прагнення до ліричної інтроспекції, психологізму [2]. У цьому сенсі малі форми мають призначення вводити до внутрішнього світу людини як власного мікрокосму, що кореспондує до макрокосму, але залишається провідною цінністю, інтенціональним надбанням, котре визначає усе інше навколо особистості. У цьому відношенні естетичні настанови мініатюри / малої форми відповідають корінній природі музично-виконавської інтерпретації – як розкриття унікальності даної творчої особистості, її способу мислення та відчуття, її почуттєвого тезаурусу. Також досить знаменним фактором постає той, що малі форми фортепіанної музики часто виступають для композиторів кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття способом прямого авторського звернення, «прямого мовлення», *творчим існуванням за фортепіано*, коли композитор прагне сам виконувати фортепіанні п'єси, або претендує на їх першовиконання, що повинне виступати як еталонне.

Низка фортепіанних мініатюр може тлумачитися як щоденникові записи, особливо коли вона ґрунтується на подібних внутрішньо-композиційних жанрових ознаках, стилістичних прийомах, тобто викладена *на одній музичній мові* – хоча дана мова є складним поєднанням різних стильових та стилістичних компонентів, тобто є інтегративною (див. про взаємодію стильових та стилістичних елементів: [6]).

Відзначимо, що своєрідність поезики музичної мініатюри визначається приналежністю до такого різновиду часового мистецтва, у якому стиск форми підлеглий законам музичного синтаксису, тобто інтонаційним принципам. Її характеризує жанрова подвійність – автономність окремих п'єс у поєднанні з тенденцією циклізації, що й дозволяє сполучати тривале існування у часі з його «моментальністю», ефектом «тут і зараз». У малій формі, як це не дивно, *укрупнюються усі прийоми метафоризації та символізації музичної мови*, вони стають більш помітними, особливо тоді, коли повторюються та багаторазово наголошуються впродовж циклу (деякої послідовності композицій). Напевне головною відмінністю нової (оновленої) *малої форми* від класико-романтичної мініатюри є *тяжіння до подібності на рівні музичного мовлення*, всупереч вихідному для *мініатюри* прагненню до ствердження жанрового канону *різними мовно-стилістичними засобами*, створення контрасту всередині певної жанрової парадигми.

Типові взірці поєднання музичних мініатюр надають цикли, зокрема збірники та альбоми, у яких на першому місці постає певна єдність жанрових назв, котрі свідчать про первинне прикладне призначення даного музичного феномена (від барокових сюїтних танців до романтичних прелюдій). На цій основі послідовно розвивається *автономна для малих форм програмна тенденція*, що стає все більш авторизованою, тобто оригінальною й навіть унікальною.

Взагалі – коли йдеться про унікальні властивості малої форми, також у період розвитку мініатюри, варто спиратися на явище й поняття особливої «пам'яті жанру» (М. Бахтін), у якій віддзеркалюються різні – як художні, так і соціально-комунікативні – обставини. Розвиток малої форми веде її до внутрішнього стилістичного збагачення, комплементації ознак різних мініатюр, накопичення різних мовних умов та програмних тенденцій, тобто веде до принципу «велике в малому». Тому характерна для мініатюри здатність до циклізації приводить її до *нового розуміння дихотомії великої та малої форм в музиці*.

Поняття малої форми набуває статусу жанрової номінації та передбачає певні композиційно-стилістичні правила та норми.

Провідною серед них, що буквально втілює явище циклізації, є *повторність*, котра на рівні музичного мовлення *перегукується з репетитивністю*, тобто є зумовленою авторським композиторським текстом, також передбачає сукупність певних виконавських прийомів – якостей гри. Йдеться не про лейт- або мономотивні чинники форми, а про *буквальне перенесення через межі окремої п'єси того інтонаційного та фактурного матеріалу, котрий використовувався в попередніх п'єсах*. Тому виникає можливість стирання розрізнявальних границь між п'єсами та об'єднання їх в єдиний потік звучання, у якого, в принципі, немає завершальної крапки, оскільки *повторення постає нескінченним, своєрідним музично-текстовим та виконавсько-інтерпретативним «марафоном»*.

Провідне значення повторності, на рівні як форми, так і змісту, для смислового контенту та образної інтерпретації відрізняє та специфікує малу форму, взагалі відкриває нову естетичну та музично-мовну якість «малого», як вільного від претензій на особливу значущість та відмінність від звичного, у тому числі – свободу від контрастів та зіставлення різних образних величин та прийомів викладу, що загострюють увагу та придбають «драматургічність», від ускладненості мовно-мовленнєвих засобів. Водночас виникає питання, за якими критеріями розрізняються малі форми як носії сталих жанрових ознак, тобто як такі, що мають призначення епістем.

Основна ознака, що дозволяє розділяти об'ємний корпус фортепіанних п'єс (навіть незалежно від визначення їх як мініатюр або «малих форм»), це програмність або її відсутність щодо усього задуму, у цілому, що означає наявність оригінальних авторських заголовків, котрі постають як концепти. Даний розподіл забезпечується саме вербальною символікою, тобто знайденням автором словесних символів; але часом у якості такого символу може поставати і відоме жанрове найменування – тоді ключовим моментом стає спосіб існування музики у часі та її інтонаційно-процесуальний план, що дозволяє зрозуміти рівень оновленої концептуальної метафори, що виростає на базі звичного жанрового терміну. Яскравим прикладом можуть слугувати



Багателі В. Сильвестрова, що виробляють всередині великої кількості п'єс малої форми власні стилістичні пріоритети, мовленнєві трансгресії, тобто претендують вже на значення окремого стильового феномена. Критерієм виконавської інтерпретації та чинником вибору – відбору багателей для концертного виступу – постає тривалість виконання, способи поєднання-передачі стилістичного матеріалу на межі окремих п'єс.

Звертаючись до змістовних властивостей п'єс малої форми, варто зазначити, що вони найтіснішим образом пов'язані з поетикою фрагментарності або з фреймовим підходом, що передбачає поєднання структурної завершеності та змістової відкритості. А це провокує до особливої континуальності музичного матеріалу, котрий відновлює процес мислення та явище «внутрішньої мови» як упредметнення смислових значень. Перехід від прихованого плану, від форми думки, до виявленого зовнішнього, до способу висловлення, визначається багаторазовими повтореннями, котрі дозволяють виявляти гомогенність, водночас рухомість мисленевого змісту [5; 13]. Окремої п'єси ніколи не вистачає для того, щоб продемонструвати природу думки та специфіку процесу мислення, так само, як людська свідомість потребує постійного пригадування – повертання в уяві та у сфері логічного мислення до важливих явищ та понять, образів та ідей.

Мала форма у її сучасному оновленому фортепіанно-виконавському використанні постає способом широкого залучення реципієнтів-комунікантів до мовного тезаурусу академічної традиції, тобто сприяє естетизації віртуального музично-культурного середовища на сталих професійних засадах.

Відзначимо, що надмірність інформації, різноманіття та динамічність світу, що постійно змінюється, зміна відчуття часу та простору внаслідок впливу цифрових технологій обумовлюють глибокі зміни в людській свідомості. Зокрема, це формування кліпового мислення як визнаного явища XXI століття, коли виникає психологічна звичка сприймати інформацію в невеликих, одномоментно наданих обсягах, до того ж таким чином, що вона охоплюється і аудіальним, і візуальним шляхом. У даному комунікативно-психологічному контексті мала форма у



фортепіанній музиці – у фортепіанному виконавстві – сприймається як специфічне художнє та соціокультурне явище, що володіє низкою епістемологічних показників.

Це також концептуалізація метафоричної образної сфери, обумовлена «пам'яттю жанру», але також, значною мірою, авторською поетикою; переломленням принципу «велике в малому», розглянутого як спільність макро- і мікромоделей, подовженої циклічності та підкресленої афористичності; здатність до кристалізації інтонаційної основи, що не просто концентрує у собі музично-образний зміст, а пропонує його нову інтеграцію, завдяки трансресивним якостям самого музичного інтонування, тобто вільного оперування різними стилістичними прототипами, жанровими прецедентами з різних соціально-комунікативних сфер; доступність та навмисне прояснення музичного мовлення, що робить його відкритим для розуміння та відповідаючим життєвій практиці «малих справ», досвіду покрокової повсякденності. Звісно, важливою постійною ознакою є здатність до об'єднання різних потреб та різновидів фортепіанно-творчої практики – як композиторської, концертно-виконавської, так і аматорської та педагогічної, також прилюдно розважальної.

Перетин меж між жанрами та жанровими системами та вироблення нової концепції жанрової форми стає показовою рисою напряму «нової простоти», котрий залучається до сучасної академічної фортепіанної творчості [10].

«Нова простота» як передчуття доби метамодерну має прецеденти у тих взірцях композиторської творчості, які не позиціонувались як представники цього стильового напряму. Один з найцікавіших поворотів до ідей та мовних засобів «нової простоти» відбувається в п'єсах малої форми А. Пярта, серед яких «Для Аліни» (1976), що є концентрованим вираженням його стилю «*tintinnabuli*», витканого з першоелементів музичної матерії, – окремих звуків, інтервалів, коротких поспівок. Опус, звернений до традицій григоріанського співу, до межі, що редукує можливість інструмента, не тільки персоніфікує собою еволюцію творчого шляху майстра, але стає одним з найбільш помітних явищ у панорамі жанру другої половини ХХ ст.

Подих часу, обумовлений впливом мінімалізму, виявляється в «Новорічній музиці» (1977) Г. Пелециса, творі, що для композитора є втіленням ідеалів евфонії та калокагатії. Досить об'ємну його форму можливо інтерпретувати як видозмінений цикл: тісно спаяні між собою мікроепізоди сприймаються як варіації на дитячі пісні і теми протестантських хоралів. Особливого значення набуває в цьому випадку фортепіанна фактура, що імітує хорове звучання, наслідують сольним ювіляціям. Тенденції репетитивної музики отримують відбиття у творчості А. Рабіновича-Бараковського («Музика сумна, часом трагічна», 1976). Твір, що апелює до почуття, не позбавлений на той же час певної іронії, зокрема цитується тема з середньої частини Експромту As-dur op. 90 Ф. Шуберта, заснований на багаторазовому повторенні структурованих патернів з цифровою сакральною символікою – віртуозно-екзальтованих арпеджіо, акордів, репетицій, одинарних нот, що виконуються на клавішах і струнах рояля.

Концепція нової простоти, що модулює у неактуальний слабкий стиль, з 70-х років минулого століття розвивається у творчості В. Сильвестрова, зокрема як ідея вільного музикування, що межує з популярно-любительським, прикладом чого є вже «Кітч-Музика» В. Сильвестрова (1977). Своєрідність поетики циклу, що відбив найбільш кардинальний перелом в еволюції авторського стилю, полягає в складному синтезі традиційних засобів виразовості з якимось новим звуковим простором, що володіє переривчастою структурою, де присутні лакуни, три крапки, зупинки, фермати, несподівані гармонійні обороти. «Кітч-музика» стає першим твором композитора з рисами «багательного стилю», що відрізняється парадоксальною простотою, край складною у своєму виконавському втіленні.

У цілому, наприкінці ХХ століття в існуванні сфери малих форм у фортепіанній творчості спостерігаються такі процеси, як посилення меморіального колориту, обумовлене інтровертними рисами образного змісту; поява нових різновидів авторської програмності та розвиток теми й семантики дитячості, що набуває нового символічного значення; взаємовплив малих інструментальних форм, камерного музикування та кіномузики,

що особливо помітне у творчості Г. Канчелі; відбиття у межах фортепіанного циклу «малих п'єс» різних стильових течій, що характеризують соціально та особистісно-типологічно стратифіковану побудову музичної культури.

У період 2010–2020-х рр. стають очевидними й глобальні естетичні світоглядні зміни, що підтверджується маніфестами метамодерну, зокрема позиціями Т. Вермелена й Р. ван ден Аккера, веде до зростання впливу інтерактивних та мультимедійних засобів.

Яскравим взірцем тлумачення фортепіанного циклу, як послідовності малих форм з програмним призначенням, є твір Г. Канчелі «Проста музика», що зайняв важливе місце у сучасному музично-медійному просторі, поєднав стильові риси різних жанрів, до яких звертався композитор, у том числі кіномузики, набув деякої тенденції візуалізації в оформленні нотного тексту при виданні, вплив у фортепіанному звучанні потужну концепцію людського буття, що не поступається симфонічній, водночас свідчить про великий ценз авторського іронічного ставлення до власної авторської місії, що відобразилось у його коментарі до циклу [1]<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Присвятивши себе симфонічним та камерним жанрам, я паралельно працював у драматичному театрі та кіно. Не дивно, деякі теми, призначені для конкретних постановок чи фільмів, проникали й у великі форми, інколи ж, навпаки, у них виникав епізод, схожий на цитату з прикладної музики. Мені самому часом буває важко згадати, де вперше з'явився той чи інший образ – адже переважна більшість з більш ніж сотні "озвучених" мною фільмів та спектаклів зійшли зі сцени та з екрану. І ось тепер я вирішив зібрати найдорожчі для мене фрагменти в альбом з 33 мініатюр. Чи виявляться вони життєздатними, втративши свій прикладний статус, покаже час. І все ж наважуся звернутися з побажаннями до тих, хто ризикне виявити інтерес до моїх невігадливих "замальовок". Гранична простота викладу не тільки не виключає, але навіть передбачає вільну інтерпретацію, особливо з боку виконавців, які мають дар імпровізації. Тому точно дотримуватися вказівок темпу, динаміки та манери виконання зовсім не обов'язково. П'єси можна грати в будь-якій послідовності та в будь-якій кількості. П'єси можна взагалі не грати, обмежившись переглядом малюнків Р. Габріадзе» – URL: <https://ruslania.com/ru/noty/157623-gija-kancheli-prostaja-muzyka-dlja-fortepiano-na-temy-iz-muzyki-dlja-kino-i-teatra/>.

Значущість даного автора для фортепіанної музики зумовлюється його специфічним ставленням до фортепіанної тембрової палітри, до способів звуковидобування, котрі передбачають, насамперед, «живе» відчуття звучання через дотик до клавіатури [15].

Побудований з 33-ох афористичних «замальовок», даний цикл демонструє драматургічну гнучкість та взаємозалежність усіх стилістичних складових. Тому виконавці часто скорочують його, обираючи послідовність – формуючи власну послідовність – з 10–12 п'єс, що дозволяє їм вибудовувати власний умовний «сюжет», вносити імпровізаційні елементи не лише до ігрових прийомів, а й до образного змісту твору.

Специфічною рисою програми-концепції цього циклу є постійні вказівки на імена умовних «співавторів» – режисерів, сценаристів і драматургів, художників, акторів, котрих композитор вважає причетними до його творчих ідей, що надає змісту твору рис персоніфікації, також своєрідної «гри у діалог», яку може продовжити музикант-виконавець.

Таким чином, **наукова новизна** статті визначається необхідністю запровадження оновлених епістемологічних критеріїв щодо жанрового походження та призначення малих форм та способів їх циклізації у фортепіанній творчості, у тому числі – в її виконавському призначенні; суттєво змінюється уявлення про програмність та міжжанрові взаємодії фортепіанної музики, що парадоксальним чином вміщуються у гранично стислі межі малої форми; розкриваються виразові якості малої форми у її жанрових та стильових проєкціях, зокрема у зв'язку з циклічністю, що набуває у сучасній фортепіанній музиці нових, суто виконавських, принципів тлумачення. У новому світлі, як принцип мислення, що найбільше відповідає його психологічній природі, розкривається явище репетитивності, що входить до мовленнєвого канону малих фортепіанних форм, тому й до жанрових епістем сучасної музично-інструментальної практики.

**Висновки** дозволяють засвідчувати, що на переході від ХХ до ХХІ століття відбуваються суттєві зміни у жанровій структурі фортепіанної творчості – якісно оновлюється жанрова

пам'ять, що впливає на інтерпретацію усієї системи виразових засобів, особливо виконавських, котрі постають провідними у процесі художньої та соціальної комунікації. Новий жанровий статус малих форм у фортепіанній музиці виражається у зміні ставлення до процесу та драматургічних функцій циклізації, також до нових рис програмного мислення в музиці та видозмін у середовищі програмно-образних функцій фактурно-інтонаційних прийомів. Нові жанрові епістемі, що вказують на переосмислення малих форм, складаються у межах авторської поетики, часто академічного походження, але також приходять від прикладних масових сфер, з галузі естрадно-розважальної та театральної музики; долаючи раніше усталені межі, вони претендують на значення нового способу діалогу музиканта, як композитора, так і виконавця, з досвідом культури, тобто діалогу зі стилем культури у його цілісності.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гія Канчели. Простая музыка для фортепиано: На темы из музыки для кино и театра. URL: <https://ruslania.com/ru/noty/157623-gija-kancheli-prostaja-muzyka-dlja-fortepiano-na-temy-iz-muzyki-dlja-kinno-i-teatra/>.
2. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. К.: Муз. Украина, 1985. 112 с.
3. Жукова Н. Интерпретация как компонент музыкальной творчости: эстетичный аспект: дис. ...канд. філософських наук: 09.00.08. Київський національний університет ім. Т.Шевченка. К., 2003. 192 с.
4. Задерацкий В. Музыкальная форма. В 2-х вып. Вып. 1: Учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений. М.: Музыка. 1995. 544 с.
5. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. Сб. статей. К.: Музична Україна, 1989. С. 28–34.
6. Коханик І. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Музичний твір: проблема розуміння. К., 2002. Вип. 20. С. 44–51.
7. Лі Цзюй. Європейська фортепіанна традиція як історична та логіко-семантична основа сучасного піанізму. Дис. ...доктора філософії; спец.: 025 – музичне мистецтво. Одеса, 2024. 204 с.
8. Ма Сінсін. Текстологічні засади виконавської інтерпретації у фортепіанній творчості (від стилістичного змісту до семантичної типології). Дис. ...канд. мистецтвознавства (доктора філософії); спец.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2018. 201 с.

9. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Исследование. К.: Изд-во Киевской Государственной консерватории, 1994. 156 с.

10. Овсяннікова-Трель О. Стильові засади «нової простоти» у світлі філософсько-естетичних значень концепту простоти. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Гельветика, 2020. Вип. 32. Кн. 1. С. 162–175.

11. Потоцька О. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: дис.... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ОНМА ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2012. 239 с.

12. Самойленко О. Часові епістемі музики та темпоральні категорії історичного музикознавства. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2017. No. 3 (36). С. 146–152.

13. Самойленко О. Музичне мислення як інтерпретативний феномен та предмет музикознавчої герменевтики. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2017. Вип. 25. С. 206–214.

14. Ян Хуейянь. Категорія виконавського мислення у сучасній фортепіанології. *Музичне мистецтво і культура*. № 38. Вип. 1. Одеса, 2023. С. 200–212.

15. Duffie B. A conversation with Giya Kancheli // Personalwebsite of Bruce Duffie. Chicago, 2009. URL: <http://www.bruceduffie.com/kancheli.html>.

### REFERENCES

1. Gia Kancheli. Simple music for piano: On themes from music for film and theater. URL: <https://ruslania.com/ru/noty/157623-gija-kancheli-prostaja-muzyka-dlja-fortepiano-na-temy-iz-muzyki-dlja-kino-i-teatra/> [in Russian].

2. Goryukhina, N. (1985). Essays on issues of musical style and form. K.: Music. Ukraine [in Russian].

3. Zhukova, N. (2003). Interpretation as a component of musical creativity: aesthetic aspect: dis. ...cand. Philosophical Sciences: 09.00.08. Kiev National University named after. T.Shevchenko. K. [in Ukrainian].

4. Zaderatsky, V. (1995). Musical form. In 2 issues. Issue 1: Textbook for specialized faculties of higher musical educational institutions. M.: Muzyka [in Russian]

5. Kotlyarevsky, I. (1989). On the issue of the conceptuality of musical thinking // Musical thinking: essence, categories, aspects of research. Collection of articles. K.: Muzychna Ukraina. P. 28–34 [in Russian].

6. Kokhanyk, I. (2002). Musical work: the interaction of stable and mobile in the aspect of style // Scientific Bulletin of the NMAU named after P.I. Tchaikovsky. Musical work: the problem of understanding. K. Issue 20. P. 44–51 [in Ukrainian].

7. Li, Ziyuy. (2024). European piano tradition as a historical and logical-semantic basis of modern pianism. Dissertation ... Doctor of Philosophy; speciality: 025 - musical art. Odessa 51 [in Ukrainian].

8. Ma, Xingxing. (2018). Textological principles of performance interpretation in piano work (from stylistic content to semantic typology). Dissertation ... Candidate of Arts (Doctor of Philosophy); speciality: 17.00.03 «Musical Art». Odesa [in Ukrainian].

9. Moskalenko, V. (1994). Creative aspect of musical interpretation (to the problem of analysis). Research. K.: Publishing house of the Kyiv State Conservatory [in Russian].

10. Ovsyannikova-Trel, O. (2020). Stylistic principles of «new simplicity» in the light of the philosophical and aesthetic meanings of the concept of simplicity. Musical art and culture: Scientific bulletin of the ONMA named after A.V. Nezhdanova. Odesa: Helvetika. Vol. 32. Book 1. P. 162–175 [in Ukrainian].

11. Pototskaya, O. (2012). Stylistic typology of piano-performing interpretation: dis... candidate of arts: 17.00.03 / ONMA named after A.V. Nezhdanova. Odesa [in Ukrainian].

12. Samoilenko, O. (2017). Temporal epistemes of music and temporal categories of historical musicology. Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. No. 3 (36). P. 146–152 [in Ukrainian].

13. Samoilenko, O. (2017). Musical thinking as an interpretative phenomenon and subject of musicological hermeneutics. Musical art and culture: Scientific bulletin of the Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova. Odesa. Issue 25. P. 206–214 [in Ukrainian].

14. Yang, Huiyan. (2023). Category of performing thinking in modern pianoology. Musical art and culture. No. 38. Issue 1. Odesa. P. 200–212 [in Ukrainian].

15. Duffie, B. A conversation with Giya Kancheli // Personalwebsite of Bruce Duffie. Chicago, 2009. URL: <http://www.bruceduffie.com/kancheli>. Html [in English].