

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

REFERENCES

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

Стаття надійшла до редакції 11.06.2018 р.

УДК 786.2[782/.784]+781.6[786/789]

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

Сун Пейянь

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

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

МУЗИЧНИЙ ЧАС ЯК ЕСТЕТИЧНА ІДЕЯ ФОРТЕПІАННО-ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

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

манітарні методи вивчення феномена часу у його людському смислотворчому призначенні; поглиблювати аналітичні текстологічні ракурси дослідження музичного часу, досягаючи рівня виконавської стилістики та її специфічних модальностей.

Ключові слова: час в музиці, музичний час, темпоральність, естетична ідея, ціннісна темпоральна модальність, фортепіанно-виконавська інтерпретація.

Sun Peiyan, applicant of the Department of Music History and Musical Ethnography of The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Musical time as an aesthetic idea of piano-performing creativity

Article purpose — to find out how and on the basis of what specific means musical time in piano creativity is formed; as the idea of musical time will be coordinated with form and content of performing interpretation. **The methodology of work is noted** by interdisciplinarily complex character, a combination philosophical and culturological, psychological, musicological theoretical and performing analytical approaches. **The scientific novelty** is connected with development of temporal approach to piano and performing interpretation, with definition of musical time as esthetic idea of performing creativity. **The conclusions** testify to the need to combine art studies and humanistic methods of studying the phenomenon of time in its human meaning-making purpose; to deepen the analytical textual aspects of the study of musical time, reaching the level of performing stylistics and its specific modalities.

Keywords: time in music, musical time, temporal, aesthetic idea, value temporal modality, piano-performing interpretation.

Сун Пейянь, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Музыкальные время как эстетическая идея фортепианно-исполнительского творчества

Цель статьи — выяснить, каким образом и на основе каких специфических средств формируется музыкальное время в фортепианном творчестве; как согласуется идея музыкального времени с формой и содержанием исполнительской интерпретации. **Методология** работы отмечается междисциплинарным комплексным характером, сочетанием философско-культурологического, психологического, музыковедческого теоретического и исполнительского аналитического подходов. **Научная новизна** связана с развитием темпорального подхода к фортепианно-исполнительской интерпретации, с определением музыкального времени как эстетической идеи исполнительского творчества. **Выводы** свидетельствуют о необходимости сочетать искусствоведческие и общегуманитарные методы изучения феномена времени в его человеческом смыслообразующем назначении; углублять аналитические текстологи-

ческие ракурсы исследования музыкального времени, достигая уровня исполнительской стилистики и ее специфических модальностей.

Ключевые слова: *время в музыке, музыкальное время, темпоральность, эстетическая идея, ценностная темпоральная модальность, фортепианно-исполнительская интерпретация.*

Актуальність проблематики статті визначається провідним положенням темпоральних уявлень у музичному мистецтві у його безпосередньому композиційному втіленні, причому найбільше — у виконавській формі та виконавсько-інтонаційному процесі, що має певну автономію від композиторського тексту, тобто має власні відносини з часом. Більше того, якщо вбачати в музичному часі не відсторонену ідеально-умовну величину, художню метафору, а реальні координати звучання, його організаційні правила та безпосередні чинники діяння (впливу), то саме з виконавсько-артикуляційними засобами пов'язана специфікація часу в музиці, що таким чином перетворюється на іманентний художній чинник, так би мовити, «одягається» у музичне звучання та оформлюється ним.

Отримана нова чуттєва природа часу в музиці дозволяє ототожнювати його з тими явищами, що відбуваються у музичному сприйнятті й діянні, перш за все з ритмо-фактурними прийомами та композиційними масштабами, як лінійними, так і просторово-симультанними. Власне все в музиці, що може бути диференційовано та обраховано, свідчить про часове здійснення — втілення часу засобами музики. Тому в більшості музикознавчих досліджень явище музичного часу розглядається у повній єдності з простором — через просторові координати, що мають доступні для предметного визначення прикмети й параметри (див., напр.: [5; 19; 11]).

На засадах гіпостази визначає складові музичного часу О. Лосєв, що перелічує ритм, симетрію, метр (метро-ритмічний акцент), мелодію, гармонію, тон, темп, тривалість звуку, динамічний акцент, масивність звучання (об'ємність, щільність, вага) як прояви становлення числа-смислу, адже через них діє й проступає час. З ними, починаючи з мелодії, здійснюється парадоксальна логіка музичної матерії: «розгадка мелодії полягає в тому, що це є звучна розумна, або числова матерія, дана в аспекті свого рухливого спокою, і справжній зміст гармонії полягає в тому, що це є звучна розумна, або числова матерія, дана в аспекті своєї самототожної відмінності» [6, с. 555].

За О. Лосєвим, не лише фактура й гармонія, а й темп також є «вираженням саме алогічного становлення звуку в специфічній якісності»

ті цього становлення» [6, с. 557]. Ця специфічна якісність передбачає особливу речовність музики, що формується на основі *музичної тривалості, динаміки, масивності-цільності звучання*, таким чином набуваючи зв'язків з конкретною виконавською стилістикою. Ці спостереження Лосєва стосовно тривалості, динаміки та ступеня насиченості музичного звучання як основи прояву часу в музиці є, на наш погляд, відправними у розумінні темпорально-виконавської презумпції музичного мистецтва.

Мета нашої статті — з'ясувати, яким чином і на основі яких специфічних засобів формується музичний час у фортепіанній творчості; як узгоджується ідея музичного часу з формою та змістом виконавської інтерпретації.

Основний зміст статті. Поняття естетичної ідеї не є авторськи-специфікованим, скоріше його можна вважати «загальним місцем» гуманітарного дискурсу. Однак у деяких випадках воно приймає відблиск авторської наукової поетики і набуває комплементарних рис, поглиблюється. Так відбувається в дослідженні Є. Назайкинського [9], чия позиція стає для нас привабливою з двох причин. По-перше, естетичну ідею музики музикознавець шукає не за межами музики, у її метафізичній образній далечині, а у звуково вираженій логіці музичної композиції, що завжди має конкретні ігрові функції, тобто організує стосунки просторових й часових показників як і розрізнені, і єдині. На цій основі виникають різні «ігрові ситуації», що позначаються як «логіка стану», «логіка поведінки, дії» і «логіка висловлення» та кореспондують до модусів ліричного, драматичного та епічного. По-друге, розгортання музичної композиції у часі — разом з часом перетворюється у художній формі на *становлення і визначення часу в музиці*, а це породжує так званий ритм вищого порядку, тобто дозволяє запроваджувати ідею числової архітекτονіки для узагальнення змісту композиції. Відтак естетична ідея, зумовлена усвідомленням часу в музиці, полягає у розгортанні музичного звучання за композиційним *планом*, що має власні просторово-часові координати, на їх засадах створюючи ритм вищого порядку або порядок смислотворення. Саме ж музичне звучання, що постає означенням темпоральних відносин, постає формою раціоналізації часу, однією з прийнятих і визнаних людським культурним досвідом.

Загальний шлях вивчення способів усвідомлення й репрезентації часу в культурі дозволяє визначати його як прояв особливої рефлексивної активності людської свідомості, викликаній необхідністю не

лише контролювати відносини з зовнішнім світом, а й скеровувати їх на ті сторони власної дійсності, які потребують вдосконалення й фіксації, закарбування у пам'яті, значить — у часі. Час у всіх його проявах виступає відображенням найважливіших для людини способів оцінки життєвих досягнень, насамперед досягнення величини, масштабу власного життя, обґрунтування його цінності, для чого найбільш актуальними, загостреними постають темпоральні категорії. Засоби раціоналізації можуть бути різними. О. Дубров відзначає, що всі головні досягнення фізики ХХ століття — спеціальна теорія відносності, загальна теорія відносності і квантова теорія — пов'язані зі зміною уявлень про властивості часу, слідом за ним і простору [4, с. 51–52]. Простір і час мають значне різноманіття форм та рівнів, є відкритими динамічними системами, поєднуючи мікро- та макросвіти, пов'язані з різними фізичними силами й факторами, що діють у масштабах Всесвіту. Тому вирішенням проблеми часу, її раціоналізацією займаються усі природничі, соціальні та психологічні науки, навіть генетики та парапсихологи. Але все одно час залишається втаємниченою матерією, що парадоксально *відчувається нечутним шляхом*, пізнається поза відомим пізнанням, розуміється понад усі норми розуміння. Тому найбільш переконливе опанування часу відбувається у тій галузі, що спеціально уловлює темпоральні відчуття, готує для них особливі матеріально-ідеальні форми — у художній творчості. Цікаво, що в одному з найбільш масштабних і систематизованих досліджень проблеми часу Л. Люблінської та С. Лепіліна [7] доводиться, що час залишається трансцендентним явищем, недоступним для прямого вивчення, хоча спроби його визначення й трактування утворюють магістральний напрям історичного людського пізнання й самопізнання, а це підтверджує важливість прагнення людини зрозуміти час. Коли вивчення часу в його історичних модифікаціях відбувається як вивчення історичних наукових концепцій часу, коло теоретичних підмін і умовностей замикається. Виходом з нього може послужити звернення до художніх концепцій часу, з яких музична темпоральність постає найбільш безпосередньо пов'язаною з процесом переживання — відчуття — тривалості — духовного усвідомлення.

У художній творчій практиці втілюються та набувають власних знакових форм провідні ціннісні уявлення про час, вірніше про часові модальності, що організують не лише соціальні, а й глибинні особистісні критерії смислу життя. Такими модальностями є теперішнє, минуле і майбутнє, в їх розділенні та перехресті. До ціннісних

екзистенціональних чинників усвідомлення часу звертався М. Хайдеггер [12], за позицією якого загальноприйняті судження про час узагальнюють, насамперед, уявлення про процеси, що відбуваються в зовнішньому світі і пов'язані з дослідженнями фізиків, не дають достовірного знання про час. Воно досягається лише в результаті аналізу найскладніших взаємозв'язків між буттям людини у світі і розумінням нею сутності цього буття. Це «паралельне усвідомлення» — і самого буття, і того відбиття, яке надається йому суб'єктом — породжує специфічні труднощі розуміння часу. Але завжди залишається значущість часу для усвідомлення сенсу існування на межі буття та небуття, життя — смерті — вічності, що також узгоджуються з трьома опорним темпоральними величинами: життя — теперішнє; смерть — майбутнє і минуле водночас; безсмертя, вічність — майбутнє, що повинне охопити й поглинути минуле. До цього додаються різноманітні релігійні конфесійні тлумачення часових меж, що канонізують певні способи взаємодії з часом, але все одно не роблять його підлеглим людській волі... І знову лише художня форма, створювана людиною, постає головним знаряддям управління часом, що в музичній творчості, зокрема у фортепіанно-виконавській здійснюється як *пряма гра в часі та з часом*.

Музичне втілення у виконавській формі ціннісних парадигм — естетичних модальностей часу потребує особливих зусиль пам'яті, уяви та фізично-тілесного дієвого апарату, що виступають живими інструментами поруч зі штучними знаряддями (музичним інструментарієм). Диференціація часу у свідомості протистоїть його постійному поєднанню-злиттю у реальному житті та творчій дії. Як відзначалося ще за античних часів, різні модуси часу пізнаються за допомогою різних здібностей людини: у фізичному досвіді пізнається реальність, сьогодення, як той модус часу, що переконує нас у реальності і нас самих, і самого цього феномена: минуле залучається й відбивається за допомогою пам'яті, що підключає активну роботу уяви до відбору-селекції спогадів, формуючи «уміння забувати». У цьому випадку набуває чинності процес спогаду як синтез «бувшого» і «небувшого» з людиною, як імагинативна гра свідомості. Модус майбутнього є найбільш складним та рухливим модусом часу, пов'язаним з реальними механізмами протікання процесу побудови ментальних моделей майбутнього, що являють собою синтез образів реальності та ідеальних — вигаданих — уявлень. Тому й про феномен часу в його цілісності, враховуючи взаємозв'язок минулого, сього-

дення й майбутнього, можна сказати, що він носить інтегративний або синтетичний характер, у ньому сполучаються реальність й ілюзорність. В мистецькій формі ці передумови формування образу часу міняються місцями: умовно-ілюзорне стає реальним, артефактом, а реальне уводиться углиб художньо-образної побудови. Тому у художньому перетворенні час опиняється в нових, штучно створених людиною умовах протікання, стає часом уловленим та скерованим. Тому саме художньо втілений час, як час створений, дозволяє визначати, вивчати креативну природу часу в цілому. Такий методологічно розширений підхід, що розбудовує філософську концепцію часу з боку музикознавства, знаходимо в працях М. Аркадьєва [1–3]. Цей автор вважає, що будь-який предмет мистецтва може бути зрозумілим у його становленні, тобто в аспекті його внутрішнього часу. Так і музичний твір у його повноті живе в процесі виконавського, конкретно-інструментального здійснення, так само — поетичний або драматичний твір: усі вони живуть в «виконавському пориві», який може бути інтеріорізований вже *post factum*. Але й зміст просторових мистецтв — скульптури, архітектури, живопису, малюнка також може бути зрозумілим у зв'язку з виконавським здійсненням. Наявна просторова форма — тільки результат її живого росту під рукою майстра. У цій формі досвідченим оком може бути прочитаний реальний процес її народження. І це експресивно-матеріальне становлення невіддільне від цілісного художнього змісту.

Становлення предмета мистецтва проєціює діяльну єдність суб'єкта-майстра і живого об'єкта-матеріалу. Інакше кажучи, естетичний об'єкт виявляється творчий об'єктом, що володіє діяльною виконавсько-інтенціональною структурою. Звідси випливає, що фортепіанно-виконавський процес, який темпорально-смысловно організується на засадах інтерпретації, є також процес онтологічний. Вчення Аркадьєва налаштовує на переконання, що час в музиці можна розглядати як певний самостійний пластичний матеріал, з яким виконавець працює подібно до того, як скульптор працює з мармуром або гіпсом. Деяка різниця, можливо, полягає в тому, що музикант зобов'язаний сам «приготувати» для себе цей матеріал — раніше названа композиційна просторово-часова структура повинна бути запланована й продумана. У зв'язку з цим М. Аркадьєв згадує думку І. Стравінського про те, що музика нам дана єдино для того, щоб внести порядок в усе існуюче, включаючи й відносини людини з часом. Він пише, що час в його уявленні людиною ототожнюється з поряд-

ком як з загальним організуючим началом життя. У цілому названі М. Аркадьєвим основні структурні рівні феномена креативного часу в музиці наступні: експресивна безперервність, континуальність, незворотність — лінійність, пульсаційність, агогічність, гравітаційність (притягання, причетність), конфліктна взаємодія зі «звучною» тканиною в трьох основних формах — як синкопа; неметрична акцентуація; агогічна й акцентна варіантність при переміщенні «звучних» структур (наприклад, мотиву) відносно усього звукового континууму. Перераховані рівні структури експресивно-пульсаційного континууму мають розумітися як істотні процесуальні характеристики, пов'язані з принципом виконавської креативності. Вони немислимі поза творчим зусиллям, в повноті своєї реальності доступні лише у «виконавському пориві», що потребує реального ретельного оволодіння нотним текстом, усвідомленого та естетично-стильово визначеного *фортепіанного інтонування* (про інтерпретативні можливості останнього див.: [8])

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

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

В якості прикладу залучення темпорального виміру фортепіанно-виконавського методу зауважимо, що саме темпоральні чинники

визначають естетичні настанови сонатного мислення Л. Бетховена. У фортепіанних сонатах Бетховена компонентами ритму вищого порядку, що визначає логіку композиції, стають стилістичні комплекси дій, *споглядання-роздуму і гри контрастами (поетики контрасту)*, що розвиваються в європейській фортепіанній музиці від бароко до класицизму та становлять мовний компендіум фортепіанної творчості. При цьому фортепіанний стиль композитора наділений яскраво авторськими рисами, найбільше тими, що свідчать про перевагу *модальності теперішнього*, пов'язаної з прагненням до дії та активного втручання у реальне життя: це динамічні прийоми, що починаються з гучнісних ефектів, проходять через метро-ритмічні та фактурні згущення й розрядки, завершуючись образно-смысловими контрастами.

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

Відтак **наукова новизна** дослідження пов'язана з розвитком темпорального підходу до фортепіанно-виконавської інтерпретації, з визначенням музичного часу як естетичної ідеї виконавської творчості.

Висновки статті свідчать про необхідність поєднувати мистецтвознавчі та загальногуманітарні методи вивчення феномена часу у його людському смислотворчому призначенні, з одного боку; поглиблювати аналітичні текстологічні ракурси дослідження музичного часу, досягаючи рівня виконавської стилістики та її специфічних модальностей, з іншого.

Музичний час формується на засадах специфічних виконавських засобів, серед яких організаційно переважаючими є фактурно-динамічні, котрим підкоряється мелодико-гармонійний план і котрі найбільш інтенсивно впливають на почуттєву свідомість. Перевага певної темпоральної модальності, як естетична установка композитора, стає важливою передумовою формування інтерпретативної позиції музиканта-виконавця.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аркадьев М. Креативное время, «архиписьмо» и опыт Ничто. URL: // <http://extertextst.by.ru>
2. Аркадьев М. Хроноартикуляционные структуры в клавирном творчестве И. С. Баха // Музыкальная академия. 2000. № 2. С. 2–13.
3. Аркадьев М. Фундаментальные проблемы теории ритма и динамика «незвучащих» структур в музыке Веберна. Веберн и Гуссерль // Музыкальная академия. 2001. № 1. С. 151–163; № 2. С. 42–51.
4. Дубров А. Взаимодействие живых систем со временем и пространством // Сознание и физическая реальность. М., 2003. Т. 8, № 3. С. 51–60.
5. Корыхалова Н. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л.: Музыка, 1979. 208 с.
6. Лосев А. Музыка как предмет логики // А. Ф. Лосев. Форма. Стиль. Выражение / сост. А. А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1995. С. 405–602.
7. Люблинская Л., Лепилин С. Философские проблемы времени в контексте междисциплинарных исследований / послесловие А. Умова. М.: Прогресс-Традиция, 2002. 303 с.
8. Малинковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование. Проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI–XX веков: очерки. М.: Музыка, 1990. 191 с.
9. Назайкинский Е. Логика строения музыкальной композиции. М., 1982. 319 с.
10. Орлов Г. Время и пространство музыки // Проблемы музыкальной науки: сб. статей. Вып. 1. М.: Советский композитор, 1972. С. 358–394.
11. Суханцева В. Категория времени в музыкальной культуре. К.: Лыбидь, 1990. 184 с.
12. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / сост., пер., вступ. ст., коммент. и указатель В. В. Бибихин. М.: Республика, 1993. 445 с.

REFERENCES

1. Arkad'ev, M. Creative time, «arch-writing» and experience Nothing. URL: // <http://extertextst.by.ru> [in Russian].
2. Arkadyev, M. (2000). Chrono-articulation structures in I. S. Bach's clavier works // Musical Academy. No. 2. P. 2–13 [in Russian].
3. Arkad'ev, M. (2001). Fundamental problems of the theory of rhythm and the dynamics of «non-sounding» structures in Webern's music. Webern and Husserl // Academy of Music. No. 1; 2. P. 151–163; 42–51 [in Russian].
4. Dubrov, A. (2003). Interaction of living systems with time and space // Consciousness and physical reality. M., Vol. 8. No. 3. P. 51–60 [in Russian].

5. Korykhalova, N. (1979). Interpretation of music: Theoretical problems of musical performance and critical analysis of their development in modern bourgeois aesthetics. L.: Music [in Russian].
6. Losev, A. (1995). Music as a subject of logic // A. F. Losev. The form. Style. Expression / Comp. A. A. Taho-Godi. M.: Thought, P. 405–602[in Russian].
7. Lyublinskaya, L., Lepilin, S. (2002). Philosophical Problems of Time in the Context of Interdisciplinary Research / Afterword by A. Uemov. M.: Progress-Tradition [in Russian].
8. Malinkovskaya, A. (1990). Piano-performing intonation. Problems of artistic intonation on the piano and analysis of their development in the theoretical and theoretical literature of the XVI — XX centuries: Essays. M.: Music [in Russian].
9. Nazaikinsky, E. (1982). The Logic of the Structure of a Musical Composition. M. [in Russian].
10. Orlov, G. (1972). Time and space of music // Problems of musical science. Sat articles. Issue 1. M.: All-Union publishing house Soviet composer, P. 358–394 [in Russian].
11. Sukhantseva, V. (1990). Category of time in musical culture. K.: Lybid [in Russian].
12. Heidegger, M. (1993). Time and Being: Articles and speeches; Comp., trans., entry Art., comments. and index: V. V. Bibikhin. Moscow: Republic [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 18.06.2018 р.

УДК 78.03/78.082.1+781.1

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–1–83–95

Цзу Лінжуй

<https://orcid.org/0000–0002–9855–2297>

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

МОДИФІКАЦІЇ ЦИКЛІЧНОЇ СИМФОНІЇ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ: ІСТОРІОГРАФІЯ ЖАНРУ

Мета статті — охарактеризувати основні етапи еволюції української симфонії в ХХ столітті, визначити основоположні жанрові семантичні ознаки симфонії та тенденції їх модифікації, виявити історичні засади формування національного симфонічного стилю. *Методологія* дослідження формується на основі історіографічного, жанрово-стильового та естетико-стильового підходів, передбачає принципи узагальнення та типізації. *Наукова новизна* роботи визначається відкриттям історич-