

the analysis of YouTube and Instagram video hosting works. It should be noted that despite the growing popularity of video hosting, there is no reflection on this genre form in the scientific literature.

**The results of** the study of the latest genre forms on the examples of YouTube and Instagram allow us to define video hosting as the latest genre form, and, at the same time, as a platform for the distribution of audiovisual works of new morphological origin. The transformation of traditional television genres (informational, analytical and entertainment) into the latest Internet genres (such as Lets Play or Stories) is a manifestation of their nature, which lays the modern morphological and formative basis of new, hybrid, morphology: audiovisual and virtual at the same time.

**Novelty.** The hybrid artistic nature of video hosting promotes the creation of new audiovisual morphological units (genre forms) and changes the perception of audiovisual work. The latest audiovisual works are becoming an innovative means of individual creativity and a form of individual social communication.

**Key words:** audiovisual art, audiovisual culture, genre, video hosting, Internet, YouTube, Instagram.

Надійшла до редакції 6.06.2020 р.

УДК 130.2:65

## ПРОБЛЕМА СТИЛЬОВОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ПАРАДИГМАТИКИ В МИСТЕЦТВОЗНАВЧІЙ І КУЛЬТУРОЗНАВЧІЙ СФЕРАХ СУЧАСНОСТІ

**Шевченко Лілія Михайлівна** – кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри спеціального фортепіано, Одеська національна  
музична академія ім. А. В. Нежданової, м. Одеса  
<http://orcid.org/0000-0001-8602-9573>  
[DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.327](https://doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34.327)  
[Lilia.my.forte@gmail.com](mailto:Lilia.my.forte@gmail.com)

Узагальнено найбільш показові ознаки стильового виявлення культурного світу фортеп'янової гри, серед яких бетховеніанство – моцартіанство, що від часів романтизму споріднилися з лістіанством – шопенізмом, але набули у ХХ ст. сенсу, протилежного тому, що означали вони у ХІХ ст. В останньому бетховеніанство-лістіанство було гаслом прогресу у виконавських надбаннях, тоді як моцартіанство й шопенізм являли академічні чи про-академічні засади мислення. Однак у минулому віці саме моцартіанство живить фортеп'янової модерн, тоді як бетховеніанство – лістіанство сприймаються як базис академічної фортеп'янової позиції. При цьому вказані лінії фортеп'янової виразності співіснують в автономно представлених вимірах традиціоналізму й модерну-авангарду, складаючи «співіснування» стильових якостей, які чітко розрізняються за поширенням в академічних колах фортеп'янової творчості чи у сфері модерно-авангардних надбань. Такий стильовий розклад зазначається через лінгвістичний термін «диз'юнкція», вказуючи на стильові альтернативи, але не торкаючись принципу їх контакту, взаємодії або відсутності останньої. Даний підхід зумовлений культурним розкладом мистецьких надбань, з яких саме модерністичне моцартіанство фортеп'янової гри єднається з «третім рядом» джазової стилістики, більше того, з таперством і музикою дансінгу поза художнього значення. В Україні отримує особливі акцентуації моцартіанство О. Скрибіна, послідовники якого представлені лише в Україні й Франції, у грі Е. Гігельса і Г. Нейгауза. А лінії Бетховена-Ліста відверто корегувалися впливом моцартіанського модерну – такою є творчість В. Горовиця, С. Ріхтера та ін.

**Ключові слова:** моцартіанство, бетховеніанство, модерн-авангард, традиціоналізм, диз'юнкція.

**Постановка проблеми.** Проблема розрізнення стильово-парадигматичних показників у творчості стала надбанням мистецтвознавства ХХ ст., тоді як у ХІХ ст. ствердився прогресистський стереотип шанування виключно індивідуального стильового внеску. І лише на початку ХХ ст., за словами Г. Адлера, внесена корекція принципово нового порядку: «Стилі роблять не генії, а музиканти «середньої руки...» [11; 2]. За наведеним висловом стоїть уявлення про парадигму, як основу стильової якості вираження, зважаючи на прийняте філософсько-соціологічне уявлення про «...вихідну концептуальну схему, модель постановки проблем та їх вирішення, методів дослідження, що головують упродовж певного історичного періоду у науковій спільноті» [7; 963].

**Метою даного дослідження** є виявлення парадигми фортеп'янової гри в мистецькій сфері. Методологічне тло дослідження – культурологічний зріз мистецтвознавства за працями Б. Асаф'єва [2] і О. Маркової [5].

Останнє, будучи пролонговане в художню сферу, виводить на стильово-спільне, притаманне митцям різного рівня обдарованості, але зв'язаних «духом часу» [3]. А за логікою, відміченою Г. Адлером, «середні» митці більш чутливі до даної спільності, але вказана риса має місце і у генія, який «тільки» (за Адлером) «доводить до досконалості» парадигмальні ознаки, відібрані «середньої руки музикантами» [11; 2].

Довір'я до індивідуалізованого статусу митця висували романтики – і таким є ставлення до постаті Й. С. Баха у добу романтизму, що змінилося у ХХ ст. шануванням парадигматично виражених складових

творчості великого митця, який, як найбільшу частину створеного ним, пов'язував із жанром духовної кантати, обов'язковою у лютеранській службі. В дисертації А. Чехуніної відзначається принципова відстань в оцінці Баха у добу романтизму і в минулому сторіччі, оскільки виявлення індивідуальних рис вираження, перш за все в інструменталізмі, позбавленому прямого зв'язку зі словом у духовному жанрі, абсолютизувалося посиланнями на інструментальні здобутки Баха [9; 14].

Натомість у XX ст. А. Швейцер «легітимізує» *Духовні кантати* Й. С. Баха в описах його спадщини, виділяючи саме типологічно-парадигматичні показники його спадщини [10]. Вказані «проти спрямовані» прикмети музики Й. С. Баха як «quasi-демонічна» індивідуальність його у XIX і типологічно-парадигматична узагальненість його ж мистецького способу творення у XX ст. охоплюють полюси підходів не лише від антитез стильово-індивідуалізованого та стильової парадигматики, але і виявлення стильово-парадигматичних утворень як таких. І це складається в силу того, що «духом часу» у XX ст. стала послідовна антиномічність виявлень на всіх рівнях життєдіяльності, зокрема в політиці, наукових тяжіннях, мистецтві, в музиці. В політиці – це протистояння двох систем (соціалізму та імперіалізму), в наукових пошуках – це антитетичність «нової фізики» як втілення висот проникнення до матеріального світу, з одного боку, а з іншого – самою назвою її «фізика енергій» вказувала на ідеальні засновки її.

І в мистецтві маємо жорстке розмежування, за ідіомою: «музика для нас, музика для нас», – тобто протистояння мас-культурного шару художньо-самодостатній професійній сфері, нарешті, протистояння традиціоналістського й модерністського / авангардного стильових установок. І в цьому виявленні творчих антитез чи творчих антиномій – в їх церковному розумінні як сумісних, але категорично несхожих сутностей – знаходимо в прикмети внутрішньої сторони мистецької виражальності. Мова йде про вищеназвані стильові «протитетичі» в художності, такі як традиціоналізм і модерн-авангард у XX ст., а в руслі вказаних єдностей – суміщення й протистояння водночас відповідних піаністичних уподобань.

У роботі Д. Андросової виділені ці фортепіанно принципово різні лінії, які вона зазначає як «просимволістську клавірність» і «оркестральність-міметичність» [1; 72-119], відмічаючи історично засвідчені принципово різні підходи до звуковидобування, аплікатури і концепції звучання цілого. Дослідниця відмітила концентрацію вказаної піаністичної стилістики як «просимволістської клавірності» і «оркестральності-міметичності», пов'язуючи останню зі спадщиною «чоловічого» піанізму Ф. Ліста, тоді як перше виводячи з «легкої-жіночої» манери фортепіанного бідермайєра Ф. Шопена і пов'язує продовження такого шопенізму з концепцією О. Скрябіна і, особливо, Г. Гульда.

Але при всій об'ємності й вибудованості даного підходу авторка зосереджується на демонстрації діахронної логіки висунення тих «проклавірних» і «прооркестральних» тенденцій у фортепіанному бутті від XIX на XX ст. Відмічає «співіснування» у першій пол. XIX ст. указаних «легких» і «тугих» фортепіано, тлумачачи це як втілення романтичної антиномічності, а «перемогу» вказаного «чоловічого» піанізму у другій пол. XIX ст., в період постромантизму, зв'язуючи з анти-романтичними лініями в XX ст. І це все є концепційно-історично доречним, хоча можливі також певні акцентуації, які виходять із розробки генези явища *піанізму*, започаткованого дисертацією Л. Степанової [8] і того, що органічно накладається на описи фортепіанної гри самого Л. Бетховена.

Як показано у працях Д. Андросової [1], Л. Степанової [8], концепція *піаністичності-піанізму* склалася до виходу постбетховенського фортепіанного бетховеніанства в особі Ф. Ліста з його рояльність-оркестральністю у грі і протиставленні театральності своєї манери салонній стриманості-«сухості» висловлення (з позицій театральної гіперболізації меж вираження). В цьому плані в роботі Д. Андросової розкладається недооцінка піаністичного самовираження П. Чайковського, аристократизм «салонного стоїцизму» якого для нього самого був безкомпромісним, але усвідомлюваним у «недоречності» публічного заявлення у роки переможного прийняття фортепіанного стилю Ф. Ліста і А. Рубінштейна [1; 46-47].

Загалом рояльна концепція Ф. Ліста у 1830–1840 рр. опинилася зарядженою колосальною енергією «революційного прориву» авторського винаходу, – але *піанізм*, як мистецтво фортепіанного втілення гри, передував тим «оркестральним залученням» і у «другоплановому» вияві живив таких лістіанськи усвідомлюваних майстрів як О. Зілотті, С. Рахманінов, Г. Нейгауз та ін. Стосовно піанізму С. Рахманінова про це йдеться у книзі Д. Андросової [1; 257–260]. А щодо позиції Г. Нейгауза, то в Одеській національній музичній академії відомими є розповіді Л. Гінзбург, що вчилася у великого Маєстро, про те як їй довелося, після навчання в Одесі у М. Старкової, «перенастроювати» руки для гри в його класі.

І враження тих, хто спостерігали гру Гінзбург, сама її низька посадка за інструментом, піднята кисть, що зафіксовано на численних фотографіях, головне ж, спокійно-привітна, уникаючи драматичних «згущень» манера подання різних творів, краще інших ознак засвідчували наближеність до фортепіанної салонної лінії виконавського втілення музики.

Так вибудовується органіка салонної «клавіризованої» (за Д. Андросовою) фортепіанної творчості для становлення піанізму як такого, самостійна значимість надбань такого роду мистецтва. Але

одночасно непорушним є і відкриття *театралізованої* фортепіанної сфери у вигляді прооркестральності вираження, що відповідає основам музики як художньо-самодостатньої художньої діяльності. Даний розподіл виражальних принципів піанізму продемонструвало ХХ ст., представивши «етажну поліфонію» співіснування «клавіризованої» і оркестральної гри, народжуючи «третє утворення» певного змішаного типу (див. паралель у політичних координатах планети у ХХ ст., де протистояння табору соціалізму та імперіалізму доповнювалося існуванням країн «третього світу»). Дана характеристика, за існуючими в спеціальній літературі узагальненнями піаністичних уявлень у минулому віці повинна бути доповнена уявленнями про генезу піанізму саме в салонній грі, тобто у духовній специфіці гри-діяння, а це вже позиція, що протистоїть усталеним, ще від ХІХ ст., розумінням і салонності, і фортепіанного мистецтва як суто «світського» заняття – забуваючи при цьому первісне значення слова «світське» як пов'язаного з найменуванням світу Церкви. Виходячи зі сказаного, намічаємо узагальнення гранично широкого змісту через спирання на розробки *піанізму* як такого уявлення про принципову *поліфонію течій клавіризованості і оркестралізованості* фортепіанної гри як у ХІХ, так і у ХХ ст., лише з певними взаємообміном і передуванням тієї чи іншої манери-змісту.

Але жоден геніально обдарований майстер віку романтизму не захищав традицію як спосіб творення. Тоді як напередодні ХХ ст. і саме в ньому рівень геніальних творчих відкриттів відзначався сповіданням традиції як особливого роду типологічного мислення, що знаходимо у С. Барбера, М. Метнера, С. Рахманінова, Дж. Менотті, І. Піццетті і ін. І на протигагу названим геніям ХХ ст. в особах О. Скрябіна, І. Стравінського, А. Шенберга, Б. Бартока, О. Мессіана, Дж. Кейджа та ін. представляли різні художні напрями, але об'єднані залученістю до мета-напрямку модерну-авангарду. При цьому відзначимо стильово «перехідні» явища, як, наприклад, здобутки «перехідного покоління» в Німеччині 1830–1840-х рр. (В. Егк, Х. Хенце), які свідомо (тобто «прото-поставангардно») поєднували прикмети вказаних стильових протитечій.

Відповідно, у піаністичній сфері академічний піанізм існував на всіх етапах і ХІХ, і ХХ ст. і лише в певний період ХІХ ст. він базувався на салонності класицизму, згодом на бідермайері та «поміркованому» романтизмі, тоді як «несамовитий» романтизм та романтичним засудженням «дійсності», несумісної з «мріями», пройнятий «критичний реалізм», засобами «долання» переводили академічний типологізм до індивідуального – атипологічного – відкриття. І, як бачимо, не один із відзначених даром геніальності митців кінця ХVІІІ–ХІХ ст. саме в академічному стилі не працював, відстоюючи новаційність в тій чи іншій кількості і якості.

ХХ ст. пропонує принципово інше: рівень геніальності відзначає і академістів, і модерністів-авангардистів, причому позиції і перших, і других у самооцінці усвідомлювалися як самодостатні, а не в базисній ієрархії і технологія письма розрізнялася для традиціоналістів та модерністів-авангардистів. Оскільки перші дотримувалися тонально-функціонального мислення у різноспрямованостях ладово-інтонаційних прочитань, тоді як другі спиралися на нео-гетерофонні засновки, зокрема серійно-серіальні показники, на мінімалістські монофункціональні ознаки тощо.

І це розшарування, очевидне у композиторській творчості, відзначало і виконавські, фортепіанно-виконавські переваги, причому, «розшаровуючи» навіть стилістично-авторські цілісні індивідуальності, рівня С. Ріхтера, Г. Гульда, А.-С. Муттер та ін., на представлення певних «незмішуваних» рис – традицій і анти-традицій. Загалом виділяємо такі поєднання територіально-віртуально стильових шарів як *диз'юнктивний* показчик парадигматики стильового мислення у мистецтві і в музичному виконавстві ХХ ст.

Як відомо, С. Ріхтер навіть сидів за фортепіано по-різному (а це завжди роблять піаністи, якщо переходять від класики до джазу, але в даному разі йдеться не про подання художньо-самодостатнього чи прикладного мистецтва), коли після виконання Л. Бетховена, Ф. Шопена та ін., грав К. Дебюссі, С. Прокоф'єва тощо. Аналогічно поведився послідовний модерніст від виконавства Г. Гульд, який всіляко експериментуючи з музикою Й. С. Баха і В. Моцарта, граючи їх *non legato*, динамічно – «терасно» тощо, підкреслено традиційно, з *legato*, широко застосовуючи *crescendo-diminuendo*, подавав твори Л. Бетховена.

Вибудовується один головний висновок: «поліфонізм-пластовість» складає характер мислення в музиці ХХ ст., детермінуючи для виконавців особливого роду «двомовність» у поданні музики певних авторів, а взагалі розшаровуючись на традиційність і модерн як у репертуарних перевагах, так і в витримуванні засобів гри рояльно-театралізовано чи в «полегшеній» манері піаністичного «перле» за перевагою.

У ХХ столітті відмежовування від бетховенської піаністичної оркестральності на користь моцартіанської «ясності» жило як французький піанізм (скепсис К. Дебюссі відносно Сонат Л. Бетховена як «перекладення з оркестру» [6; 142], так і «клавіризм» С. Прокоф'єва (що

відмежовувався у висловленнях від Ф. Шопена, реально посилаючись на конструкції останнього [5; 98]). Але пробетховенське лістіанство залишалося і залишається репертуарним ґрунтом академічної системи підготовки і виступів піаністів, складаючи також предмет «обернення» тих заповітів у вихідну промоцартіанську салонність на моцартівських і бетховенських конкурсах у Зальцбургу і Відні.

Вітчизняний вибір і ближнє зарубіжжя пограничних з Україною народів і країн демонструють сприйняття двоїстості тих піаністичних традицій саме у різноспрямованості моцартіанства і бетховеніанства, вважаючи на реалії постановки професійної освіти, яка спрямовувалася з центрів Росії і Австро-Угорщини, часткою яких була Україна у XIX – початку XX ст. Таким чином, вибір концепцій салонного й філармонічно-оркестрального піанізму підтриманий в даному разі обставинами професійного фортепіанного виконавства, що історично склалося у вітчизняних межах і усвідомлюваного через офіційно прийнятого рівняння на німецький художній світ у консерваторіях Росії і через спирання на німецько-австрійську державність.

І подібне розуміння піаністичних застав співпадає зі світовим контекстом мистецтва, оскільки фортепіанний світ усвідомлений через базування на німецько-віденському тлі, а французька фортепіанна школа, опонуючи йому, свідомо апелює до моцартіанства, спираючись на свідоме, світоглядно-культурне тяжіння В. Моцарта до Франції і особливо до французького рококо, які показові і для Відня загалом, але цілеспрямовано-салонно представлені лише Моцартом.

Вітчизняними історичними умовами викликане виділення лідерів для усвідомлення піаністичних результатів XIX–XX ст., корегувалося місцевими національними і спеціально регіональними культурними перевагами, що складає багатство виражальної палітри піаністичного мистецтва не лише у слов'янському світі загалом чи в українській національній цілісності, але і у внутрішньо-національних регіональних розділеннях, надзвичайно цінних у спостереженні і підтримці реалій мистецького життя країни.

Виділення диз'юнктивної парадигматики виконавської фортепіанної гри, відділяючи імена В. Моцарта і Л. Бетховена у персоналізації відповідних диз'юнктивних складових стильового цілого епохи модерну, вказує на персоналістську варіабільність втілення виділених стильових принципів, згідно з конкретикою міжнародного і внутрішньо-національного контексту у мистецькій буттєвості.

Мистецьке буття України, в якій традиції українського Центру, Заходу, Сходу, Півдня мають реальні культурно-соціальні відмінності, що народжують розмаїття й яскравість художньо-культурного виявлення Вітчизни на просторі світових зіставлень творчо-мистецьких надбань. Київ, що має історичні привілеї спорідненості з давниною праслов'янства і становленням Русі в контексті буття східнослов'янських націй, виявляє чіткі перехрестя східно- і західнослов'янських надбань, що сприяли збереженості академічних мистецьких традицій.

Наявність у Києві таких доленосних постатей як В. Пухальський, благословений на творчість слов'янофільством С. Монюшом та С. Іваницький, племінник Ф. Ліста за лінією його дружини К. Вітгенштейн-Іваницької, який у своїй масивній статури уособлював гіперболу «чоловічого» піанізму глави Веймарської школи, а також робота М. Лисенка, що вважав найповнішою своєю фаховою здатністю піанізм відверто салонного типу, – фокусує переплетіння німецького-філармонічного й французького-салонного типів, що у сукупності формує парадигматику фортепіанного мистецтва.

Конкуруюча з Києвом фортепіанна авторитетність Харкова, з його географічною й культурно-історичною наближеністю до Москви, яка на початку XX ст. демонструвала першість у виробленні орієнтирів на модерн-авангард. У фортепіанній сфері Харків дав старт салонному піанізмові М. Лисенка, надалі корегувалася з Єлисаветградом, де в особі Г. Нейгауза зосередився центр взаємодій філармонічності й камерності, а наприкінці XX ст. явно направлялася грою В. Крайнева. В результаті харківська піаністична лінія склала співвідносну з Києвом фортепіанну парадигму, але з вищевказаними персоналістськими нахилами, неповторними і окремими у ставленні до «Матері міст руських».

Одеса, як історично вибудований осередок Півдня, що отримала при заснуванні наприкінці XVIII ст. горде найменування Південної Пальміри – III міста імперії, демонструвала й демонструє європейські застави свого культурного принципу, з яких одним із найбільш показових виступає артистичний імідж *фортепіанного* мистецького втілення вказаних високого реноме її культурної генези.

Львівський топос фортепіанного самовираження історично увібрив як повноту слов'янськи-ягеллонського тяжіння, символізованого фігурою учня Ф. Шопена К. Мікулі, так і німецьких впливів Лембергу, що узгоджувався з Віднем, в якому активність спадкоємців Й. Брамса корегувалася піднесенням *моцартіанськи* орієнтованою Нововіденською школою.

Сучасний стан виконавської творчості визначається співіснуванням тенденцій проти-спрямованих за джерелами, але узгоджуваних цілепокладанням. Це надіндивідуальні орієнтування озвучування, серед яких «автентичність» визначається не стільки особистісним волінням композитора, скільки стильовими

нормативами, що породили його самого. А також Волею душі, вибудованої церковним без-волієм тією самою мірою, у якій безмірність романтичного індивідуалізму звернена була до одиниці волевиявлення художника. І всі ці розходження не утворюють взаємовиключних якостей, але становлять їхню ієрархію, у якій над-індивідуальна значимість Волі, натхненна споконвічно-людським культурним принципом, визначає коректування з нею психології індивідуального воління творчої особистості й, нарешті, індивідуального вибору шляхів і засобів матеріалізації тих переваг.

Найявна культурологічна і мистецтвознавча література засвідчує експансію лінгвістичного-мовознавчого принципу у деяких розробках, оскільки праці Р. Інгардена в Польщі, А. Швейцера, Х. Шенкера в німецькому культурному світі, Б. Асаф'єва, згодом О. Лосева, Ю. Лотмана в Росії, Б. Яворського, І. Ляшенка, О. Козаренка, О. Маркової в Україні демонструють проекції семіотики, герменевтики, почасти символології у гуманітарні розвідки, спрямовані на пізнання культурних і мистецьких цінностей. Названі ланки гуманітарного знання очевидно живляться також Богословськими, історико-етнологічними текстами, філософсько-естетичними напрацюваннями, які, у свою чергу, демонструють лінгвістично-семіотичні опірності.

Задля зазначення специфіки внутрішньо-стильових перетинів контраверсійної парадигми фортепіанної творчості ХХ ст. пропонується лінгвістичний термін диз'юнкції, за допомоги якого констатується розрізнення, внутрішня відмінність якостей моцартіанства-бетховеніанства у світовому обсязі піанізму від ХІХ та ХХ ст. У роботах Д. Андросової, Н. Кашкадамової, Л. Степанової вказані стильові розділення розглядаються у межах мистецького втілення, тоді як духовні засади салону виводять на похідність базового фортепіанного жанру – сонати – від високої абстракції меси (за О. Єпишиним [4]).

Узагальненням вищевказаних й інших праць є позиція: моцартіанство – бетховеніанство у фортепіанній грі усвідомлено в піаністичній антиномії виступів двох величних постатей доби романтизму – Ф. Шопена і Ф. Ліста, що втілювали, відповідно, моцартіанські і бетховеніанські підходи, закріплені різними конструкціями інструментів. «Легкий» тип, уживаний в салонах, опинився у ситуації історичного відсунення після 1848–1849 рр., торжествував симфонізований піанізм пролістівської лінії. Разом із тим «політний» промоцартівський-прошопенівський піанізм був підхоплений модерном і мав принципові паралелі в позамистецькій сфері дансінгу і таперства, тоді як «буремний драматизм» бетховенської оркестральності увійшов у академічні аннали піаністичної практики ХХ ст.

*Висновки.* Спостереження показують, що моцартіанство на початок ХХ ст., ставши витоком модерну, отримало різнобічні проекції в персоналіях піаністичного буття, ставши базисом фортепіанного вираження у Нововіденській школі, впливаючи через шопеніанство на послідовників Дебюссі і Равеля у Франції і виявляючись у скарлатіанстві фортепіанного мислення італійця А. Казелли, тоді як для Росії моцартіанські-шопеністські стимули реалізувалися через їх єдність у О. Скр'ябіна і С. Рахманінова.

Указана різнобічна персональна забарвленість моцартіанства-шопеніанства у різних країнах і націях отримала своє продовження у внутрішньо-національних регіональних розбіжностях, висуваючи в різних регіонах України свої персоналістські «розцвічування». І в них вказана контраверсійна (моцартіанство – бетховеніанство) складова парадигми нерівномірно за іменами закріплювалася в різних музичних центрах. На першому плані гри-виховання в Києві в наслідування Л. Бетховена здійснювалося через лістіанський внесок В. Горовиця, С. Іваницького; В Одесі бетховеніанський початок закріпився найменуванням Одеської консерваторії у 1920-ті роки Музично-драматичним інститутом ім. Бетховена, а протилежний стильовий принцип усвідомлювався саме через скрябінівські переваги тощо.

Таким чином, стильові виявлення фортепіанної парадигматики в мистецтвознавчій сфері жорстко корегуються культурним вектором буття творчих особистостей, що направляє персональний вибір їх художніх орієнтацій сукупним складом культурного вжитку і переваг мистецького виявлення культури у національно-регіональному контексті досліджуваного ареалу.

#### Список використаної літератури

1. *Андросова Д. В.* Символізм и поликлавірність в фортепіанном исполнительстве ХХ в.: монографія. Одеса : Астропринт, 2014. 400 с.
2. *Асаф'єв Б.* Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград : Музыка, 1971. 379 с.
3. *Гегель Г.* Лекции по истории философии... «Дух своего времени» *Der Geist seines Zeit* <https://ru.wikipedia.org/wiki>.
4. *Єпишин А. В.* Магія музики барокко: італійська трио-соната. СПб. : Композитор, 2006. 148 с.
5. *Маркова Е. Н.* Интонационная концепция истории музыки. дис... д-ра искусств.: 17.00.03. Киев, 1991. 263 с.
6. *Мартынов И.* Клод Дебюсси. Москва : Музыка, 1964. 280 с.
7. *Советский энциклопедический словарь.* Москва : Сов. энцикл. 1984. 1599 с.
8. *Степанова О. Ю.* Піанізм Лондонської і Віденської фортепіанних шкіл: компаративний аналіз: дис... канд. миств.: 17.00.03 / Сум. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка, Суми, 2018. 224 с.

9. **Чехунина А.** Бахьянство как установка композиторского и исполнительского творчества XIX-XX веков: дисс.. канд. искусств.: 17.00.03. Одесса, 2010. 171 с.
10. **Швейцер А. И. С.** Бах. Москва : Музыка, 1972. 967 с.
11. **Adler G.** Der Stil in der Musik. Lpz., Breitkopf und Härtel, 1911. 46 s.

#### References

1. **Androsova D. V.** (2014) Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century. Monograph. Odessa, Astroprint [in Ukraine].
2. **Asafiev B.** (1963) Musical form as process. Leningrad, Gos.muz.izdat. [in Russian]. Asafiev B. (1971) Music form as process. Books first and second. Moscow, Muzyka [in Russian].
3. **Hegel G.** The Lectures on histories of philosophy... see «Spirit of its time». Der Geist seines Zeit. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Дух\\_времени](https://ru.wikipedia.org/wiki/Дух_времени)
4. **Epishin A.** (2006) Magic of the music baroque: italian trio-sonata. S.-Peterburg, Kompozitor [in Russian]
5. **Markova E.** (1991) Intonation concept to histories of the music. Doctor thesis. Spec. 17.00.03 – music art. National academy of the music of the name P. I. Chaikovskij. Kyiv [in Ukrainian].
6. **Martynov I.** (1964) Claud. Debussy. Moscow, Muzyka [in Russian].
7. **Soviet encyclopedic dictionary.** (1984). Moscow, Sovet. encykloped. [in Russian].
8. **Stepanova O. Yu.** (2018) The Pianism of London and Wien piano schools: comparative analysis. [Pianism Londons'koyi i Videns'koyi fortepiannyh shkil: komparatyvnyi analiz]. Diss. ... Cand. Degree of Ph.D. in Arts : 17.00.03 – Musical arts. /Sumy state pedagogical university of the name A. Makarenko. Sumy, 224 p. [in Ukrainian].
9. **Чехунина А.** (2010) The type of I.S. Bach style as installation to composer and performance creative activity XIX-XX centuries. Cand. Degree of Ph.D. in arts : 17.00.03 Musical arts. Odessa., [in Ukrainian].
10. **Schwietzer A.** (1972) I.S.Bach. Moscow, Muzyka [in Russian].
11. **Adler G.** Der Stil in der Musik. Lpz.: Breitkopf und Härtel, 1911. 46 s.

### ПРОБЛЕМА СТИЛЕВОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ПАРАДИГМАТИКИ В ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОЙ И КУЛЬТУРОВЕДЧЕСКОЙ СФЕРАХ СОВРЕМЕННОСТИ

**Шевченко Лилия Михайловна** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры специального фортепиано, Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой, г. Одесса

Обобщены наиболее показательные концепты стилового выявления культурного мира фортепианной игры, среди которой выделяются бетховенианство-моцартианство, от времен романтизма породненные с листианством-шопенизмом, однако приобретшие расцвет в XX ст. В последнем бетховенианство-листианство стало лозунгом прогресса в исполнительских видах творчества, тогда как моцартианство и шопенизм представляли академические или проакадемические основы мышления, а в прошедшем веке именно моцартианство питало фортепианный модерн, бетховенианство-листианство воспринимаются в качестве базиса академической фортепианной игры. При этом указанные линии фортепианной выразительности сосуществуют в автономно представленных измерениях традиционализма и модерна-авангарда, составляя «сосуществование» стиливых качеств, которые четко различаются по распространению в академических кругах фортепианного творчества либо в сфере модерна-авангардных проявлений. Это отмечено лингвистическим термином «дизъюнкция», указывая на стиливые альтернативы, но не касаясь принципа их контактов, взаимодействия либо отсутствия последнего. Такой подход определен культурным раскладом художественных приобретений, из которых именно модернистическое моцартианство фортепианной игры сливается с «третьим рядом» джазовой стилистики, более того, с таперством и музыкой дансинга внехудожественного значения. В Украине получают особые акцентуации на моцартианстве А. Скрябина, последователи которого только в Украине и во Франции, в игре Э. Гилельса и Г. Нейгауза. А линии Бетховена-Листа корректировались влиянием моцартианского модерна – творчество В. Горовица и С. Рихтера.

**Ключевые слова:** моцартианство, бетховенианство, модерн-авангард, традиционализм, диз'юнкция.

### THE PROBLEM OF STYLE PIANO PARADIGM IN THE SPHERE OF SCIENCES ABOUT ART AND CULTURE TO CONTEMPORANEITY

**Shevchenko Lilia** – The candidate of the pedagogical sciences, assistant professor to Odessa national music academy of the name A. V. Nezhdanova

Generalised the most significant signs-conceptes of the style revealing in the cultural world of piano plays, amongst which stand out Beethoven type of style – Mozart type of style, from timeses of the romanticism united with Liszt type of style – chopinism, however приобретшие in XX century sense, opposite that, as they differed in XIX: slogan of the progress became in the last Beethoven type of style – Liszt type of style in performance aquisition then Mozart type of style and chopinism presented academic or pro-academic base of the thinking, but in the passed age exactly Mozart type of style supplied the piano modernist style, Beethoven type of style – Liszt type of style are perceived as base academic piano plays. Herewith specified lines of piano expressiveness co-exist in autonomous

presented measuring of tradition art and modernist style-vanguard, forming «coexistence» of style quality, which clearly differ on spreading in academic circle of piano creative activity or in sphere of modern-vanguardist style acquisition.

**Key words:** Mozart type of style, Beethoven type of style, modern-vanguard style, traditionism, dis-unction.

UDC 130.2:65

### THE PROBLEM OF STYLE PIANO PARADIGM IN THE SPHERE OF SCIENCES ABOUT ART AND CULTURE TO CONTEMPORANEITY

**Shevchenko Lilia** – The candidate of the pedagogical sciences, assistant professor to Odessa national music academy of the name A. V. Nezhdanova

Generalised the most significant signs-conceptes of the style revealing in the cultural world of piano plays, amongst which stand out Beethoven type of style – Mozart type of style, from timeses of the romanticism united with Liszt type of style – chominism, however приобретши in XX century sense, opposite that, as they differed in XIX: slogan of the progress became in the last Beethoven type of style – Liszt type of style in performance acquisition then Mozart type of style and chominism presented academic or pro-academic base of the thinking, but in the passed age exactly Mozart type of style supplied the piano modernist style, Beethoven type of style – Liszt type of style are perceived as base academic piano plays. Herewith specified lines of piano expressiveness co-exist in autonomous presented measuring of tradition art and modernist style-vanguard, forming «coexistence» of style quality, which clearly differ on spreading in academic circle of piano creative activity or in sphere of modern-vanguardist style acquisition. This is in the aggregate noted linguistical term «dis-unction», pointing to стилевые of the alternative, but not concerning principle their contact, interactions or absences of the last. Such approach is determined cultural position of artistic acquisition, from which exactly modern Mozart type of style of the piano plays meets z «third beside» jazz styles, also with music of the dancing out-art importances. The special accentuation get in Ukraine on Mozart type of style in pianism of A. Skryabin, followers which in compositions are presented only in Ukraine and French from play of E. Gilels and G. Neuhaus. But lines of Beethoven–Liszt frankly they were corrected the influence an Mozart modern style – a creative activity of V. Gorovic and S. Richter.

**Key words:** Mozart type of style, Beethoven type of style, modern-vanguard style, traditionism, dis-unction.

Надійшла до редакції 24.04.2020 р.

УДК [781.42.071.1:929-051 О. Яковчук (477)]:001.895

### СПЕЦИФІКА ПОЛІФОНІЧНОГО ЦИКЛУ О. ЯКОВЧУКА В ЗІСТАВЛЕННІ КАТЕГОРІЙ «ТРАДИЦІЙНЕ – ІННОВАЦІЙНЕ»

**Циганюк Люція** – викладач кафедри інструментально-виконавських дисциплін, Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, м. Хмельницький  
<http://orcid.org/0000-0002-0998-9906>  
[DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.328](https://doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34.328)  
[Tsiganuk46lyutsiyka@gmail.com](mailto:Tsiganuk46lyutsiyka@gmail.com)

XX століття в українській музичній культурі позначене неабияким інтересом композиторів до жанру поліфонічного циклу, який склався в епоху бароко. Одним із сучасних українських композиторів, який представив оригінальне бачення барокового прототипу, є Олександр Яковчук, у творчості якого помітне місце посідає поліфонічний цикл «12 прелюдій і фуг для фортепіано».

Здійснено теоретико-музикознавчий огляд циклу, виділені основні традиційні та інноваційні підходи до композиції прелюдій і фуг, більш детально проаналізовано два мініцикли – «in Es» та «in B».

**Ключові слова:** українська фортепіанна музика, поліфонічний цикл, прелюдія, fuga, техніка поліфонічного письма, модальна техніка.

*Постановка проблеми.* XX ст. багате на історичні події на світовому рівні й в Україні, зокрема, активно ведуться наукові пошуки в багатьох напрямках; у людське буття входять різноманітні технічні винаходи, що приводить до стрімких змін у житті та прискорення його темпів і ритмів. Усе це не могло залишити осторонь мистецьке життя, а «захопило» його в шалену круговерть пошуків нових виразових засобів, які мали відповідати «духу часу» і суспільним запитам.

Музичне мистецтво характеризується значною експериментально-пошуковою діяльністю і переживає глибинні зміни та катаклізми. Музика поступово виходить за межі мажорно-мінорної системи і втрачає тональність, у XX ст. вже немає панівного художньо-естетичного канону, характерного для попередніх століть, що приводить до полістилістики небувалого «розмаху», кожний композитор створює свою лінію в музичному мистецтві і систему організації музичного простору, використовує власну палітру музичних фарб. Основною зв'язувальною ланкою в цих неймовірно складних і різнопланових