

УДК 78.03/781.1+786.2/78.071.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-16>**Чжао Жун**

ORCID: 0000-0002-2780-3861

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
332474407@qq.com

## МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКИЙ ІДЮСТИЛЬ ЯК АВТОРСЬКИЙ КОГНІТИВНИЙ ФЕНОМЕН

**Мета дослідження** – відкрити специфічні риси, головні показники музичного (фортепіанного) виконавства як авторського феномена, обговорити особливості виконавського твору, тобто того художнього продукту, що постає й залишається внаслідок процесу виконавського самоздійснення, відкрити особистісний механізм музично-виконавської інтерпретації. **Методологія** роботи передбачає сумісне використання текстологічного та психологічного підходів, залучення певних положень сучасної когнітивістики. **Наукова новизна** даної статті полягає в розкритті стилісового значення музично-виконавської творчості, впровадженні поняття ідіюстилю як найбільш відповідного до інтерпретативних завдань музично-виконавської діяльності, включаючи її пізнавальні та оцінні стратегії, способи комунікативної активації. Пропонується підхід до виконавського розуміння як до самотнього авторського феномена, що передусім визначає змістовий обсяг музичного діяння. Доводиться, що музично-виконавське авторство, зняряддям експлікації якого є інтерпретація або образно-звукова концептуалізація, ініціюється саме даним «світоглядним смислом». **Висновки** свідчать про необхідність включення феномена виконавського авторства в музиці, як індивідуально-особистісного прояву людської сутності, до кола музикознавчого авторологічного вивчення, що передбачає сумісний розвиток текстологічного та комунікативно-психологічного підходів. Специфічними показниками музично-виконавського мислення як авторського феномена постає цілісність та експлікативність, тобто спрямованість до конкретного предметного результату. Тому виконавський ідіюстиль розрахований на певний творчий результат, передбачає власний виконавський твір, що є, з одного боку, завершеним компонентом художньої дійсності, художньої картини світу, з іншого – перебудовою власного психологічного тезаурусу та новим моделюванням індивідуально-особистісного сутнісного «Я».

**Ключові слова:** ідіюстиль, когнітивний стиль, музично-виконавська інтерпретація, виконавський твір, автор, художня дійсність, картина світу.

*Zhao Rong, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*  
**Music-performance idystyle as an author's cognitive phenomenon**

**The purpose** of the study is to discover specific features, the main indicators of musical (piano) performance as an author's phenomenon, to discuss the features of a performance, ie the artistic product that arises and remains as a result of the process of performance, to discover the personal mechanism of musical interpretation. **The methodology** of work involves the joint use of textual and psychological approaches, the involvement of certain provisions of modern cognitivism. **The scientific novelty** of this article is to reveal the stylistic significance of musical performance, the introduction of the concept of idiostyle as the most appropriate to the interpretive tasks of musical performance, including its cognitive and evaluative strategies, methods of communicative activation. An approach to performance understanding as an original authorial phenomenon is proposed, which first of all determines the semantic volume of a musical act. It turns out that musical-performing authorship, the instrument of explication of which is interpretation or image-sound conceptualization, is initiated by this "worldview meaning". **The conclusions** indicate the need to include the phenomenon of performing authorship in music, as an individual-personal manifestation of human nature, in the circle of musicological autorological study, which involves the joint development of textual and communicative-psychological approaches. The specific indicators of musical-performing thinking as an author's phenomenon are integrity and explicitness, focus on a specific subject result. Therefore, the performance idiostyle is designed for a certain creative result, provides its own performance, which is, on the one hand, a complete component of artistic reality, artistic picture of the world, on the other – restructuring its own psychological thesaurus and new modeling of individual personality "I".

**Key words:** idiostyle, cognitive style, musical-performing interpretation, performing work, author, artistic reality, picture of the world.

**Актуальність теми статті.** Авторське начало в музиці може тлумачитися різними способами, пов'язуватися з різноманітними формами та умовами художньої реалізації, але одна обставина завжди буде залишатися неодмінною – наявність індивідуального чинника, який репрезентує достатній обсяг життєвого досвіду непересічної особистості. Подібний чинник найчастіше визначається композиторською творчістю, оскільки саме вона є опорною для формування корпусу музичних текстів, тобто для становлення й укріплення академічної традиції. Однак для комунікативного стану та статусу музики, для процесу діяння для сприйняття не менш засадничим є виконавський тип творчості, що історично поєднаний з композиторським та відокремлюється від нього саме тоді, коли виникає новий інтерес до індивідуального людського

характеру, пропонується знаходити в окремій людині свого роду мікромодель всесвіту з усіма його смисловими складовими. І хоча вивчення музично-виконавської інтерпретації є вже достатньо поширеним явищем, і з теоретичного, і з практично-творчого боків, але феномен виконавського авторства в музиці, як індивідуально-особистісного прояву людської сутності, все ще залишається поза провідними музикознавчими авторологічними визначеннями, методичними позиціями.

**Мета роботи** – відкрити специфічні риси, головні показники музичного (фортепіанного) виконавства як авторського феномена, обговорити особливості виконавського твору, тобто того художнього продукту, що постає й залишається внаслідок процесу виконавського самоздійснення, відкрити особистісний механізм музично-виконавської інтерпретації.

**Основний зміст** статті. У дисертації О. Потоцької [6] відзначається, що поняття виконавського стилю піаніста вміщує у себе достатньо широке коло передумов, серед яких є так звані об'єктивні, передусім історичний контекст як виконуваного твору, так і власного життя виконавця, також комунікативні обставини та специфіка реципієнтної аудиторії, нарешті соціоохудожня функція виконання, яка регулюється загальним та індивідуальним мистецьким досвідом тощо. При всій важливості перелічених факторів вони не стають визначальними у формуванні специфічних властивостей інтерпретації музичного твору; для неї головним вектором розгортання стає особистісне творче завдання, зумовлене інтенціональною спроможністю суб'єктивної свідомості. Як справедливо зазначала Н. Корихалова, інтерпретація музичного твору, що виникає на «перехресті» мінливих «об'єктивних умов побутування музичного мистецтва», включаючи еволюцію музичних стилів, знаходить свою опору в інтонаційному мисленні музиканта, яке є продовженням притаманної йому рефлексії відповідно до домінуючих рис його характеру [2, с. 168].

О. Потоцька підкреслювала значення особистісних властивостей виконавця не лише як його музичних здібностей, а як його таланту мислити у цілому, як вміння перетворювати суму життєвих вражень у звукообразну послідовність, що знаходить собі відповідну текстову форму для втілення й розгортання. Таким чином, не стільки композиторський твір породжує творче мислення та його образні звукові траєкторії у виконанні, а власний стиль світовідчуття, власна «картина

світу», утворювана виконавцем, «притягує» найбільш відповідну до неї — з наявних — жанрово-стильову музичну модель.

Звідси й закономірне питання: хто є головним творцем художньої дійсності музики — композитор, виконавець або, у певному сенсі, слухач? Адже без будь-якої з цих ланок процес музичного діяння — сприйняття відбутися не може.

За спостереженням М. Бонфельда, художня дійсність у музиці формується вельми специфічним шляхом, оскільки вона охоплює увесь музичний текст і часто виявляється «єдиною ланкою між субзнаковим шаром музичного повідомлення та реальним, позамузичним змістом», а тому до неї входить особливий етико-естетичний вимір, який роздвоюється на два плани. «Перший пов'язаний з його умовною структурною організацією як музично-творчого процесу, другий — з особливостями художнього світосприймання, вираженого в музичному матеріалі» [1, с. 81]. Як розуміємо, перший закладений саме композиторською творчістю, що виражається у встановленні формотворних канонів та їх матеріальних знакових носіїв. Інший починається з втілення музичним способами композиторської думки, але дійсної повноти й, головне, дієвості набуває тоді, коли відновлюється, відроджується й перетворюється у виконавській поетиці, в особистісній музичній самоідентифікації виконавця (зокрема піаніста).

Згідно з концепцією В. Медушевського, усі механізми музичного мислення мають єдиний виток, який треба шукати у логосі буття, «що відкривається нам як протистояння істини й омани, як певне надчасове начало у потоці життя, яке охоплюється... усім серцем і душею людини, усією сукупністю її сутнісних сил, веде композитора, виконавця й слухача до краси духовного пізнання, до збагнення істини у формі краси, становить суть, вищий предмет і властивість художнього мислення» [4, с. 27]. Рушійною силою мислення стає «світоглядний смисл як згорнута нескінченність», але він виявляється лише при безпосередньому висловленні — самовираженні, тобто здійснюється у відкритій художній передачі.

Музично-виконавське авторство, зняряддя експлікації якого є інтерпретація або образно-звукова концептуалізація, ініціюється саме даним «світоглядним смислом», про що свідчить аналіз фортепіанної поетики С. Рахманінова у єдності її композиторської та виконавської сторін, як унікального взірця тотальної єдності композиторського та виконавського

мислення, водночас як свідчення перемоги виконавського усвідомлення – у його живому русі – над письмовими межами музичного тексту.

Зокрема, особливої уваги заслуговують знамениті ліричні «самостояння» – драматургічно зазначені в музиці стани самозосередження людської душі. Одночасно із цим відзначимо, що «ліричні стояння» в музиці С. Рахманінова не тотожні медитативному самозануренню, оскільки завжди зберігають значення споглядання-милування навколишнім світом, картинну спрямованість, передбачають співвідношення-взаємодію з іншими психологічними позиціями й естетичними векторами. Лірика Рахманінова завжди залишається об'єктивною й внутрішньо дієвою, відповідно до його власних рис характеру, не допускає замкнутості й зайвої розслабленості, хоча дозволяє «відчути» (почути) ідеєю служіння в її православному значенні, чому не перешкоджає її орієнтальний нахил, з яким тісно пов'язані всі прояви орнаментальності, мелодійної узорчастості, фігуративного декорування в фортепіанних творах добутках С. Рахманінова.

Інша типологічна риса особистості Рахманінова, що саме звучить в його музиці – підкреслюється в авторському виконанні – це повнота й широта світосприйняття, картинність, але панорамно-психологічної природи, що вже досі впевнено представлена в циклі Музичних моментів, одному з перших циклів фортепіанних п'єс, написаних Рахманіновим.

Загальноприйнята назва шести п'єс мініатюрами представляється трохи умовною, тому що кожна з п'єс є тривалою й достатньо масштабною. Усі п'єси об'єднані ідеєю розкриття різних психологічних станів людини: елегійний смуток переростає в щемливий біль, який приводить до дум про смерть; однак переломом у свідомості є затвердження вольового мужнього початку, після чого приходить просвітління, що увінчується захопленим гімном світла й життя. Можна сказати, що дана авторська «програма» притаманна й усій подальшій фортепіанній творчості Рахманінова, своєрідно узгоджуючись із «сплесками» трагедійної концепції.

У Варіаціях на тему Кореллі успішно реалізуються усі інтенції авторської свідомості композитора-виконавця, коли найбільш активній групі стремління, що виражає прагу боротьби, подолання, дерзань і здійснень, тобто сфера драматизму, героїки, мужності, волевиявлення і т.д., протиставляється сфера

прагнення до спокою, любові, ніжності, до відходу в самотність, у спогади, пов'язана з почуттям суму, як сфера лірики; остання виражає порівняно більш сталі стани свідомості – «самостояння» душі, може продукувати образи спокою й відходу у тишу; важливо відзначити, що саме з «тихими» звучаннями Рахманінов пов'язує звільнення від негативних емоцій, переживання естетичного очищення (катарсису).

У дослідженні І. Ханнанова розбудовується новий погляд на тональну організацію музики Рахманінова, яка виявляється в зоні дії двох осередків гравітації: європейської системи тяжіння та заснованої на знаменній мелодії терцієво-ступеневій мотивній організації. Дослідник оцінює зіставлення цих двох способів побудови звукорядних відносин як «епохальне» [8, с. 177–178], також як ту, що відображує двоїстість внутрішнього світу, самопочуття самого Рахманінова, як митця й людини.

Із цієї позиції оновлюється й підхід до аналізу емоційного змісту творів Рахманінова, який виявляється у виконавських концепціях, свідчить про множину емоційних станів та їх градацій, причому й у симультанному, прояві. Так, звертаючись до Етюд-картини ор. 39 № 5, дослідник відзначає, що його мелодія перебуває й розбудовується «між полярними станами похмурого роздуму й люті (в експозиції) і між станами блаженства й екстазу (у середині). У термінології теорії емоцій це діапазон між астеничними й стеничними (слабкими й сильними) і між позитивними й негативними емоціями. Особливістю музики Рахманінова є складне зіткнення не тільки в рамках однієї бінарної опозиції, але й зіткнення двох і більш бінарних опозицій між собою, а також можливі комбінації бінарних опозицій і асиметричних станів. Ця галузь – аналіз емоційних профілів творів Рахманінова – перебуває на початковому етапі розробки» [8, с. 179].

Завершуючи свою оригінальну аналітичну концепцію музично-логічної системи Рахманінова, І. Ханнанов приходить до висновків, що, по-перше, музика Рахманінова представляє унікальний взірць вираження безпрецедентного досвіду особистого життя, особистих переживань і індивідуально-смыслового досвіду («Те, що пережив композитор в 1917-му році безпрецедентно у світі академічної музики. Жодному західному композитору не довелося пережити таку подію ані по глибині впливу, ані по масштабу того, що тра-

пилося» [8, с. 184]). По-друге, «питання, які ставить перед теоретиком музика Рахманінова, відносяться до таких, які сьогодні не розглядають навіть теологи і філософи. Одна з універсальних тем, яку піднімає музика Рахманінова, це тема прощення. Сам композитор пройшов через усі етапи події прощення. Отже, і слухачам, і виконавцям, і музикознавцям потрібно прислухатися до міркувань на цю тему...» [8, с. 185]. Додамо – до міркувань самого Рахманінова, що найбільш відверто висловлені ним саме у виконанні власних творів.

Підхід І. Ханнанова до емоціологічних авторських сторін творчості С. Рахманінова дозволяє пропонувати поняття ідіостилі стосовно творчого методу композитора-виконавця, підкреслюючи цим той факт, що Рахманінов створює власне музичне фортепіанне мовлення, яке базується на оригінальній мовній системі. Вона обнародує себе у виконавській риторичі, бо інакше не реалізуються її потенційні смислові якості.

Із даної позиції виконавський ідіостиль можна визначати також як когнітивний або розуміюче-інтерпретативний. Як пише у своїй роботі О. Потоцька, стиль інтерпретації, або інтерпретативний стиль – головний результат піаністичного мислення, яке починається значно глибше й раніше, сполучене з розумінням і тою складною психологічною роботою, яку припускає розуміння, буквально передуючи процесу інтерпретації. Іншими словами: стиль мислення – це коренева природа мислення, те, що зумовлює певний вид (виду мовну форму) мислення й способи експлікації його змісту.

У цьому випадку найбільш підходящими є характеристики, запропоновані когнітивною психологією (антропологією), за якими стиль мислення розкривається як когнітивний стиль, що визначає онтогенез особистості, тобто взаємозалежний із сукупністю способів, стратегій здійснення пізнавальної діяльності, є провідником індивідуальних передумов реалізації мисленнєвої активності. І хоча на даний час у психології запропоновані понад десяти й більше різновидів когнітивних стилів, стосовно художньої, зокрема музичної, творчості, їх характеристики ще практично не розроблені. Наведене визначення, запропоноване В. Селівановим [7], дозволяє зрозуміти, що когнітивний стиль – базова структура свідомості, що забезпечує всі напрямки її емоційно-інтелектуальної творчої роботи, передує мовному вибору, будь-якій професійній категоризації «мовної свідомості», мовної картини світу.

Проводячи паралелі між когнітивним стилем та ідіостилем, зазначимо, що музично-виконавський ідіостиль є індивідуально-мисленневим феноменом, що виявляє ті риси психологічної організації особистості, які формуються внаслідок смислово-холістичної діяльності свідомості й потребують безпосереднього вираження у творчій дії, що скерована до музичної форми

Наслідком авторської зрілості ідіостилю, тобто підтвердженням його справжності є створення індивідуально-особистісної «картини світу», що здійснює художню сублимацію життєвого досвіду, поєднуючи в єдиній низці раціональну, емпіричну чуттєво-сенсорну, метафоричну асоціативно-символічну та ідеалізовано-духовну оцінки, знаходячи для цього нового синтетичного «когнітому» (термін К. Анохіна) відповідні музично-композиційні втілення.

Як вказує у своїх дослідженнях М. Холодна [9–10], термін «когнітивний стиль» використовувався для специфікації особливого роду індивідуальних особливостей інтелектуальної діяльності, узгоджувалися з теоріями інтелекту, були спрямовані до розвитку форм аналізу інтелектуальних можливостей людини. Зокрема, затверджувалося, що когнітивні стилі – це формально-динамічна характеристика інтелектуальної діяльності, яка не претендує на якісно-змістовні позиції, оцінювання. Крім того, когнітивні стилі розглядалися як характерні для даної особистості сталі пізнавальні переваги, що проявляються у використанні певних способів переробки інформації, але таких, які відповідали психологічним можливостям і схильностям даної людини. Тому когніція вже розширюється до розуміння цілісної людини, цілісної особистісної свідомості, а у визначенні стилю все більше погоджуються з Ж. Бюффом («Стиль – це людина»). Так, М. Холодна зазначає, що за останні десятиліття у вітчизняній літературі з'явилися дослідження «оцінного стилю», «емоційного стилю», «стилю педагогічного спілкування», «стилю життя особистості», «стилю активності», «стилю долання життєвих перешкод» «стилю саморегуляції діяльності» і т.д. Вона пише, що «апофеозом подібного роду гіперузагальнення, на наш погляд, є концепція «стилю людини», у якій стиль розглядається як метавимір стосовно всіх властивостей індивідуальності на всіх рівнях її організації, починаючи з темпераменту й закінчуючи смисловою сферою...» [9, с. 6]. Музично-виконавський ідіостиль відноситься якраз до типу «стилю людини», але у стані твор-



чої дії, когнітивного підйому та досягнення нової єдності усіх розумових здатностей, у стадії катартичного зростання. Він є результируючим показником холістичності творчої свідомості.

Таким чином, особистісний мистецький авторський стиль, який також можна називати ідіостилем, формується шляхом інтеграції, оскільки це *індивідуально-своєрідна форма завершеного оцінно-пізнавального відношення* не лише до навколишнього світу, а й до самої себе як до *унікальної творчої особистості*.

**Наукова новизна** даної статті полягає в розкритті стильового значення музично-виконавської творчості, впровадженні поняття ідіостилю як найбільш відповідного до інтерпретативних завдань музично-виконавської діяльності, включаючи її пізнавальні та оцінні стратегії, способи комунікативної активності. Пропонується підхід до виконавського розуміння як до самотнього авторського феномена, що передусім визначає змістовий обсяг музичного діяння.

**Висновки** свідчать про необхідність включення феномена виконавського авторства в музиці, як індивідуально-особистісного прояву людської сутності, до кола музикознавчого авторологічного вивчення, що передбачає сумісний розвиток текстологічного та комунікативно-психологічного підходів. Специфічними показниками музично-виконавського мислення як авторського феномена постає цілісність та експлікативність, тобто спрямованість до конкретного предметного результату. Тому виконавський ідіостиль розрахований на певний творчий результат, передбачає *власний виконавський твір*, що є, з одного боку, завершеним компонентом художньої дійсності, художньої картини світу, з іншого – перебудовою власного психологічного тезаурусу та новим моделюванням індивідуально-особистісного сутнісного «Я».

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление: (Опыт системного анализа музыкального искусства). Ч. 1. Тезисы. Москва : МГЗПИ, 1991. 125 с.
2. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград : Музыка, 1979. 208 с.
3. Медушевский В. Музыка Рахманинова: традиция духовного реализма. С. *Рахманинов на переломе столетий: сб. материалов международного симпозиума «С. Рахманинов на переломе столетий»*. Харьков : Майдан, 2004. С. 14–21.

4. Медушевский В. Музыкальное мышление и логос жизни. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: сб. статей*. Київ : Музична Україна, 1989. С. 18–27.
5. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект. Советская музыка. Москва, 1979. № 3. С. 30–39.
6. Потоцька О. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації : дис.... канд. мистецтвознавства; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2012. 239 с.
7. Селиванов В. Когнитивный стиль. Энциклопедия эпистемологии и философии науки. URL : [http://epistemology\\_of\\_science.academic.ru/318](http://epistemology_of_science.academic.ru/318).
8. Ханнанов И. Сложности теоретического подхода к музыке Сергея Рахманинова. *С.В. Рахманинов и мировая культура: материалы V международной научно-практической конференции* ; ред.-сост. Вановская Ирина Николаевна. Ивановка, 2013. С. 174–185.
9. Холодная М. Когнитивные стили. О природе индивидуального ума. Санкт-Петербург : Питер, 2004. 196 с.
10. Холодная М. Психология интеллекта: Парадоксы исследования; изд 2-е, перераб. Санкт-Петербург : Питер, 2002. 272 с.

#### REFERENCES

1. Bonfeld M. Music. Tongue. Speech. Thinking: (Experience in the systems analysis of musical art). Part 1. Abstracts. Moscow: MGZPI, 1991.125 p.
2. Korykhalova N. Interpretation of music. Theoretical problems of musical performance and a critical analysis of their development in modern bourgeois aesthetics. L. : Muzyka, 1979.208 p.
3. Medushevsky V. Music of Rachmaninov: the tradition of spiritual realism // S. Rachmaninov at the turn of the century: collection of articles. materials of the international symposium “S. Rachmaninov at the turn of the century”. Kharkov: Maidan, 2004. pp. 14–21.
4. Medushevsky V. Musical thinking and the logos of life // Musical thinking: essence, categories, aspects of research: collection of articles. articles. K. : Muzichna Ukraina, 1989. P. 18–27.
5. Medushevsky V. Musical style as a semiotic object // Soviet music. M., 1979. No. 3. S. 30–39.
6. Potocka O. Stylistic typology of piano-performance interpretation: dissertation. Cand. art history; special 17.00.03 - Musical art. Odessa, 2012. 239 p.
7. Selivanov V. Cognitive style // Encyclopedia of Epistemology and Philosophy of Science. URL: [http://epistemology\\_of\\_science.academic.ru/318](http://epistemology_of_science.academic.ru/318).
8. Khannanov I. Difficulties of the theoretical approach to the music of Sergei Rachmaninoff // SV Rachmaninov and world culture: materials of the V international scientific-practical conference; ed.-comp. Vanovskaya Irina Nikolaevna. Ivanovka, 2013.S. 174-185.
9. Cold M. Cognitive styles. On the nature of the individual mind. SPb. : Peter, 2004.196 p.
10. Cold M. Psychology of Intellect: Paradoxes of Research; 2nd ed., rev. SPb. : Peter, 2002. 272 p.