

**Одеська національна музична академія
імені А. В. Нежданової**

ЯН ВЕНЬЯНЬ

УДК 78.03/781.1+786.2/78.071.2

**КАТЕГОРІЯ ПАНІЗМУ
У КОНТЕКСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ТИПОЛОГІЇ
ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

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

Одеса – 2017

Дисертацією є рукопис

Робота виконана на кафедрі історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової
Міністерства культури України

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор
САМОЙЛЕНКО Олександра Іванівна,
Одеська національна музична академія
імені А.В. Нежданової, проректор з наукової роботи

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
ШУЛЬГІНА Валерія Дмитрівна,
Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв, м. Київ,
кафедра естрадного виконавства

кандидат мистецтвознавства
ПОТОЦЬКА Олена Вікторівна,
доцент кафедри фортепіано,
директор музичного коледжу
Дніпровської музичної академії
ім. М. І. Глінки

Захист відбудеться “21” березня 2017 року о 14.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 41.857.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата наук в Одеській національній музичній академії імені А.В. Нежданової за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, Малий зал.

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

Автореферат розіслано “20” лютого 2017 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради
кандидат мистецтвознавства, доцент



А. Д. Черноіваненко

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми і проблемного ракурсу дисертації обумовлена, перш за все, тим, що категорія піанізму є центральною в сфері питань фортепіанного виконавства, вказує на його унікальну природу. У той же час вона потребує оновленого підходу, як у зв'язку з новими тенденціями теорії пізнання, так і з боку специфічної природи фортепіанно-виконавського стилю.

Поняття піанізму здатне послужити критерієм типології фортепіанного виконавства саме на тих підставах, які відповідають історичному характеру і художньому призначенню фортепіанного мистецтва: по-перше, шляхом дослідження взаємодії історико-національного, типологічного та авторського, індивідуально-особистісного начал в стилізовому змісті фортепіанної музики; по-друге, у зв'язку з визначенням своєрідності стилістичного середовища, з якого виростає «фортепіанна мова»; по-третє, завдяки персоніфікованому підходу, що продукується цим поняттям та дозволяє встановлювати принципову взаємозалежність між композиторським та виконавським способами музичного мислення.

Факторами **актуальності** проблемного напрямку даного дослідження стає і те, що, по-перше, розробка критеріїв типології музичного виконавства залишається однією з найбільш дискусійних, складних в теоретичному відношенні завдань музикознавчої науки. По-друге, відносно недавно в працях українських і китайських музикознавців було звернено увагу на необхідність визначення нових когнітивних критеріїв вивчення музично-виконавського стилю, котрі дозволяють поглиблювати уявлення про нього до рівня пізнавально-оціночних процесів, тобто доходити до феномена музичного мислення.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження здійснено відповідно до плану науково-дослідної роботи Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової на 2012–2016 роки, а саме, до теми № 8 – «Теорія стилю в музикознавстві та виконавстві». Тема дисертації затверджена вченою радою ОНМА імені А.В. Нежданової (протокол № 3 від 22 листопада 2013).

Мета роботи – визначити категорію піанізму в світлі сучасної когнітології та в зв'язку з типологічними тенденціями фортепіанно-виконавського стилю.

Основними завданнями роботи є наступні:

- розкрити значення поняття піанізму в сучасному музикознавстві;
- визначити типологічні тенденції вивчення фортепіанного виконавства і проблеми фортепіанного стилю, висвітлити особливості національно-типологічного (в єдності з етнопсихологічним) підходу до явища фортепіанного стилю;
- розробити поняття авторського стилю фортепіанного виконавства на основі когнітивного підходу до явища піанізму;
- визначити ноетичні ігрові принципи фортепіанного виконавства;

- охарактеризувати музично-тематичні загальні форми руху як історичну і логіко-семантичну основу піанізму;
- визначити етапне історичне та індивідуально-особистісне стильове значення піанізму Ф. Ліста, імпресіоністів і М. Равеля, С. Рахманінова;
- здійснити когнітивну класифікацію піанізму, а на її основі – запропонувати новий підхід до стильової типології фортепіанного виконавства.

Об'єктом дослідження є фортепіанне виконавство як історичний та індивідуально-особистісний феномен.

Предметом дослідження виступає піанізм як когнітивно-епістемологічний стиль (стиль мислення) і критерій типології фортепіанного виконавства.

Хронологічні межі дослідження обумовлені часом становлення і розвитку фортепіанного виконавства та піанізму як його центрального стильового механізму, ведуть від початку XVIII до першої половини XX століття.

Матеріалом дослідження є фортепіанна спадщина композиторів XVIII – початку XX століть, з виділенням персоналій Д. Скарлатті, Ф. Ліста, імпресіоністів і М. Равеля, С. Рахманінова, як найбільш показових для еволюції піанізму – механізму фортепіанного мислення.

Методологічну основу дослідження утворює музикознавчий дискурс проблеми піанізму з визначенням її традиційної теоретичної основи та інноваційних дослідницьких тенденцій, а також когнітивно-епістемологічний підхід в його музикознавчому переломленні та музично-виконавському стильовому вираженні і значенні.

Методи дослідження включають історико-типологічний, естетико-семантичний і жанрово-стильовий підходи; в єдиному методичному комплексі використовуються текстологічний, семіологічний підходи та виконавський стилістичний аналіз.

Теоретична база дослідження утворена класичними та сучасними дослідженнями, присвяченими проблемам фортепіанного виконавства та інтерпретації, зокрема, тими, що дозволяють розвивати поняття піанізму (О. Алексєєв, Н. Буслаєва, Л. Гаккель, Л. Гінзбург, Н. Голубовська, Л. Горбовець, Є. Гуренко, А. Ігламова, Д. Кірнарська, Г. Коган, А. Корто, Н. Корихалова, Є. Ліберман, Лу Гелін, А. Малінковська, Н. Мельникова, В. Москаленко, Г. Нейгауз, Л. Нікітіна, О. Онегіна, М. Смирнов, О. Сокол, Н. Усенко, С. Фейнберг, Хуан Пін, О. Чеботаренко, В. Чинаєв, д. ін.); дослідженнями, у яких апробуються проблеми розуміння, мислення та когнітивно-епістемологічний підхід (С. Аверінцев, М. Бахтін, Ж. Бодрійяр, Л. Виготський, Г. Гадамер, Е. Гуссерль, Ж. Дельоз, В. Зінченко, Д. Леонтєв, В. Селіванов, М. Холодна); музикознавчими роботами, зверненими до питань стилю в музиці, музичної семантики, музичного тексту і мови (М. Арановський, Л. Акопян, Б. Асаф'єв, М. Аркадьєв, В. Бобровський, М. Бонфельд, Н. Герасимова-Персидська, В. Задерацький, К. Зенкін,

О. Зинькевич, М. Каган, І. Котляревський, І. Коханик, Л. Мазель, В. Медушевський, Є. Назайкинський, Г. Орлов, С. Петриков, І. Пясковський, О. Самойленко, С. Скребков, С. Тишко, В. Холопова, Ю. Холопов, Т. Чередниченко, Б. Яворський, D. Cooke, G. Knepler); музикознавчими роботами, зверненими до творчості Ф. Ліста, імпресіоністів і М. Равеля, С. Рахманінова (Т. Адорно, О. Алексєєв, А. Альшванг, З. Апетян, В. Базарнова, В. Берков, В. Брянцева, А. Гладких, Т. Гнатів, К. Дебюссі, М. Друскін, А. Дубовик, В. Єкімовський, В. Жаркова, Е. Журдан-Моранж, В. Забірченко, Б. Іонин, А. Кандинський, Ю. Келдиш, Ю. Крейн, Ю. Кремльов, Р. Куницької, І. Липа, М. Лонг, С. Маркус, І. Мартинов, Я. Мільштейн, О. Невська, Ю. Понізовкін, Б. Саболчі, О. Скребкова, О. Соловцов, О. Сорокіна, Л. Скафтімова, О. Ступель, І. Сухомлінов, Г. Філенко, М. Царевич, Г. Ципін, С. Яроцинський, J. Haylock, д. ін.); роботами етнопсихологічного напрямку (В. Вундт, Н. Лебедева, М. Мід, Ю. Платонов, Т. Стефаненко, Г. Шпет), а також дисертаційною концепцією Л. Шаймухаметової, в якій представлені історичні та теоретичні основи дослідження «загальних форм руху» як особливого виду музичного тематизму, і теорією гри Й. Хейзінги.

Наукова новизна дослідження полягає в наступному:

вперше:

- створено передумови теоретичного і аналітико-текстологічного визначення піанізму як стилю мислення – індивідуального когнітивного стилю, в зв'язку з цим розкриті етнопсихологічні фактори вивчення фортепіанного стилю, істотно оновлені підходи до типології фортепіанного виконавського стилю;

- визначено базові когнітивно-стильові функції загальних форм руху, як виду музичного тематизму в фортепіанній музиці, сформованого у творчості класико-романтичного періоду;

- виділено основні передумови та умови формування піанізму Ф. Ліста і М. Равеля, введена категорія «образ фортепіано» як відповідна піаністичній установці;

- визначена авторська піаністична концепція С. В. Рахманінова;

- запропоновані типологічні визначення піанізму як єдині для історичного та індивідуально-особистісного параметрів фортепіанного виконавства.

Отримали подальший розвиток:

- характеристики когнітивного стилю в музиці як категорії музичного мислення;

- оцінки стильового змісту і значення піанізму Ф. Ліста, М. Равеля, С. Рахманінова.

Уточнено:

- поняття авторського стилю в контексті фортепіанної творчості.

Практичне значення роботи визначається її спрямованістю до потреб сучасного фортепіанного виконавства, перш за все, у сфері оволодіння

піаністичними принципами європейського музичного мистецтва, поглиблення підходу до текстологічних умов фортепіанної творчості.

Матеріали роботи можуть бути використані в навчальних курсах теорії та історії фортепіанного виконавства, методики викладання фортепіано, можуть також залучатися при читанні курсів аналізу музичних форм, музичної інтерпретації.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії музики та музичної етнографії ОНМА імені А.В. Нежданової. Матеріали дослідження апробовані у виступах автора на наступних конференціях (всього 10): Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність», Одеса, 29 квітня–01 травня 2012 р.; Міжнародна науково-творча конференція «Одеська композиторська школа в світовій музичній культурі», Одеса, 7–9 грудня 2012 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки: назустріч сторіччю ОНМА імені А. В. Нежданової», Одеса, 25–27 квітня 2013 р.; Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід», Одеса, 2–3 грудня 2013 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 22–24 квітня 2014 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 4–6 грудня 2014 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 27–29 квітня 2015 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 1–3 грудня 2015 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 20–22 квітня 2016 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 9–10 грудня 2016 р.

Публікації. За темою дисертації опубліковані 5 статей, з них 4 – у спеціалізованих наукових збірниках, затверджених Міністерством освіти і науки України, 1 – у періодичному науковому іноземному виданні (Німеччина).

Структура роботи. Робота складається з вступу, двох розділів, семи підрозділів, висновків і списку використаних джерел (221 позиція). Обсяг основного тексту дисертації – 170 с.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У вступі обґрунтовується актуальність роботи, визначаються мета, завдання, об'єкт, предмет, наукова новизна і практичне значення одержаних результатів, характеризуються матеріал, методологічні принципи і структура дисертації, вказуються публікації за темою роботи та апробації її основних положень.

У РОЗДІЛІ 1 «ЯВИЩЕ ПІАНІЗМУ У СВІТЛІ АКТУАЛЬНИХ ПІДХОДІВ ТЕОРІЇ ПІЗНАННЯ» визначаються основні рівні дослідження і критерії вивчення явища піанізму, зокрема виділяються типологічні підходи

до фортепіанного виконавства, як ті, що дозволяють розглядати в якості домінуючої та методично провідної категорію стилю.

У підрозділі 1.1. «Про поняття піанізму та його значення в сучасному музикознавстві» розглядаються найбільш сучасні підходи до явища і поняття піанізму (Н. Буслаєва, Л. Горбовець, А. Ігламова, Н. Мельникова, Л. Нікітіна, О. Онегіна, М. Смирнова, Н. Усенко, Хуан Пін, д. ін.), оцінюється їх взаємозв'язок з класичними працями з історії та теорії фортепіанно-виконавського мистецтва (О. Алексєєв, Л. Гаккель, Л. Гінзбург, А. Корто, Є. Ліberman, А. Малінковська, Г. Нейгауз, М. Смирнов, С. Фейнберг, В. Чинаєв, д. ін.), обговорюються передумови широкого підходу до категорії піанізму, зокрема, з боку філософських і культурологічних теорій, одночасно, відкривається можливість і важливість її специфікації, причому в двох напрямках: у зв'язку з особливою інструментальною природою фортепіанного виконавства; в зв'язку з психологічною стороною музично-творчого процесу.

Обґрунтовується актуальність епістемологічного, в його єдності з феноменологічним, підходу до явища фортепіанного виконавства, доводиться необхідність поглиблення теоретичних уявлень про виконавський стиль в контексті теорії пізнання – пізнавально-оціночних проєкцій людської свідомості в музиці і за допомогою музично-мовних засобів. Відкривається можливість визначення піанізму як когнітивного феномену, на цій основі розглядаються теоретичні та творчо-практичні історико-текстологічні передумови розвитку поняття когнітивного стилю або стилю мислення.

Розглядаються підходи до піанізму як до мовного явища та вищої форми фортепіанного виконавства, «досвіду і способу естетичного розташування» (А. Ігламова), який передбачає «стилістичні особливості індивідуальних виконавських манер» і феномен «авторського піанізму» (Л. Горбовець).

Підрозділ 1.2. «Типологічні тенденції вивчення фортепіанного виконавства і проблема фортепіанного стилю» дозволяє визначати *рівні, види, критерії музично-виконавської типології (1.2.1)* і розкривати *зміст етнопсихологічного та національно-типологічного підходу до явища фортепіанного стилю (1.2.2)*. Його головним цільовим призначенням є розкриття значення *авторського стилю в фортепіанному виконавстві та розвиток когнітивного підходу до явища піанізму (1.2.3)*.

Зокрема, зіставляються поняття історичного стилю (стилю культури), стилю напряму, школи, індивідуального стилю і стилю мислення, намічаються підходи до останнього на основі сучасних когнітивних теорій; визначаються теоретичні положення сучасної етнопсихології як крос-культурної антропології, виділяються ті підходи етнопсихологів і культурологів, які дозволяють вивчати етнопсихологічні особливості національного стилю як істотну передумову типології фортепіанного виконавства.

Виявляються деякі тенденції когнітивної антропології, які дозволяють прийти до висновку, що етнопсихологічна проблематика може виступати методичною основою вивчення національного стилю в музиці і порівняльного аналізу різних національно-мистецьких явищ в музичному виконавстві. Розглядаються питання про те, чи можлива і якими шляхами здійснюється специфікація національного стилю в музично-виконавській творчості, наскільки істотна творча ініціатива музиканта-виконавця по відношенню до певного історичного національного стилю.

Висунуто гіпотезу, що в музичному мистецтві, і саме на його виконавській основі, критерії стильової типології обумовлені творчою діяльністю музикантів – яскравих, значних історичних особистостей, технологічні та образно-сміслові досягнення яких визначають якісні параметри так званих історичних національних стилів. У той же час очевидна залежність видатних творчих артистичних особистостей від культурно-історичного контексту, що визначає «хронос» їх особистісної «життєтворчості» (поняття Н. Савицької).

Основними напрямками дисертаційного дискурсу в **підрозділі 1.3. «Фортепіанне виконавство як ноетичний ігровий феномен»** стають обґрунтування ноетичного підходу до піанізму як обумовленого феноменом гри; виявлення текстологічних основ і принципів фортепіанної гри, отже, піаністичного методу, розвиток текстологічного підходу до явища піанізму; розкриття тісного взаємозв'язку між композиторською та виконавською сторонами фортепіанної поетики, який виявився найбільшою мірою у добу романтизму; обговорення переваг та дискусійних аспектів когнітивного підходу та існуючої типології когнітивних стилів як стилів мислення.

Так, відзначається, що в піанізмі реалізуються всі основні завдання і властивості художньої гри (за Й. Хейзингою), в тому числі, її здатність створювати новий умовний світопорядок, нову дієву естетичну модель міжособистісної комунікації, нарешті, нові мовні можливості людського існування і самовираження.

Відзначається, що необхідною основою смислового здійснення фортепіанної творчості є взаємодія двох форм музичного тексту – письмової та звучної усної, зі своєрідним обміном герменевтичними функціями, контекстами між ними, з *трансляцією авторських прав від композитора виконавцю, що особливо яскраво проявляється в тих випадках, коли композитор виступає успішним виконавцем власних творів*. Пропонується широке розуміння функцій музичного тексту як «візерунку на покриві ноосфери» (Н. Мельникова); акцентується увага на тому, що фортепіанне виконавство є єдністю композиторських та піаністичних намірів, є «двоєдиним творчим процесом» (Н. Усенко).

На завершення даного підрозділу пропонуються визначення когнітивного стилю (англ. cognitive style – пізнавальний стиль, від лат. cognitio – знання, пізнання), як такого, що вказує на особливості процесу мислення, показові для даної особистості (даного особистісного типу).

Виявляється близькість понять когнітивного та епістемологічного стилів, особливо істотна при їх застосуванні до процесу художньої творчості: епістемологічний стиль передбачає високий ступінь рефлексії – пізнавального відношення суб'єкта до себе самого та способів власного пізнання. В опорі на роботи В. Селіванова, М. Холодної наводяться ті типологічні підходи до названих стилів, які найбільше відповідають меті та завданням даної дисертації.

Висновки до Розділу 1. Матеріал даного Розділу дозволяє прийти до висновку, що категорія піанізму ще не отримала достатнього розвитку та теоретико-аналітичного застосування в музикознавчих і виконавських дослідженнях, а її актуалізація сьогодні відбувається частіше на сторінках філософсько-культурологічних робіт, які виявляють, в тому числі, дієвість психологічного – когнітивно-антропологічного – підходу до явища піанізму.

Виявляється також, що історична поетика фортепіанного виконавства найбільшою мірою обумовлювалася, особливо в романтичний період, своєрідністю завдань формування національної школи, а на ранній стадії – потребами конкретизації і наближення до насущних життєвих потреб культури смислового змісту музики. Фортепіанне виконавство, як універсальна і інтегруюча різні жанрово-стильові інтенції музики синтетична творча форма, постає свого роду дзеркалом семантичних установок культури, тому так чи інакше завжди вирішує проблему національного вибору як загальну і єдину для певного історичного типу культури.

Підкреслимо, що інтерес до вивчення національно-стильових установок музичного виконавства обумовлений тим, що проблема національного стилю зближується з проблемою стилю культури, а *явище «стилю культури» найбільш адекватно відбивається в музиці у виконавській формі, знаходить особливу особистісно-творчу форму втілення в музично-виконавській діяльності, сприяючи відокремленню піанізму як авторського, у той же час, типологічного феномену.*

Особливо підкреслюється також те, що дослідження явища піанізму вимагає переходу від узагальнених стильових оцінок до аналітичних характеристик творчих персоналій – *тих музичних майстрів, чия виконавська діяльність і композиторська творчість в рівній мірі є вершинними здобутками певної історичної епохи.* В цьому відношенні найбільш яскравою і показовою стає романтична фортепіанно-виконавська традиція, а також її пролонгації в першій половині ХХ століття.

У якості попередніх типологічних характеристик піанізму як когнітивно-епістемологічного феномену (стилю мислення) виділяються номінації: прагматико-реалістичний, аналітичний, ідеалістичний та синтетичний стилі.

РОЗДІЛ 2 – «ПІАНІЗМ ЯК КРИТЕРІЙ ІСТОРИЧНОЇ ТА ІНДИВІДУАЛЬНО-ОСОБИСТІСНОЇ ТИПОЛОГІЇ ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА» присвячений тим явищам в історії фортепіанного мистецтва, які можна визначати як фундаментально-стильові, одночасно

інноваційно-евристичні, тобто такі, що пов'язані з відкриттям нових горизонтів (етапів) творчості, але одночасно стають фундаментом традиції в її новому історичному здійсненні, наступним опорним щаблем у розвитку музичної творчості.

У підрозділі 2.1. «Загальні форми руху як логіко-семантична основа піаністичної мови» визначаються історико-семіологічні передумови формування специфічного стилістичного середовища фортепіанної музики, розкривається значення музично-тематичних загальних форм руху (загальних форм звучання) як базових текстових фігур, виявляється історична послідовність у придбанні ними нових мовних функцій в зв'язку з розвитком жанрових форм фортепіанної музики, здійснюється підхід до піанізму як до мовного феномену, пов'язаного з взаємодією композиторського та виконавського планів фортепіанної творчості.

Відзначається, що походження і технологічне призначення даного типу тематизму, як *прагматичної раціонально-логічної основи піанізму*, пов'язане з розвитком інструментального виконавства, буквально спирається *на гру та ігрову поведінку музиканта*, отже актуалізує моторність як втілення естетичного феномена гри в інтонаційно-тематичному матеріалі фортепіанної музики. Завдяки інструментальному виконавству в музиці реалізуються опорні антиномії гри, до яких можна віднести порядок – свободу, відсторонення – прийняття, дієвість – ілюзорність, завершеність – відкритість, наслідування – винахід, втілення – перевтілення, деякі інші.

Виявляється, що загальні форми руху буквально відтворюють енергію моторної сфери, тобто рух, кінетику музичного звучання і відображення в ній динамічності життєвого процесу, передбачають предметну конкретизацію всередині загального семантичного поля даної текстової галузі.

Визначаються різні «семантичні ситуації» (Л. Шаймухаметова) в сфері загальних форм руху, що розширюють їх образні функції, параметри оцінки семантики моторності, обумовленої даним видом тематизму. Зокрема, зазначається, що від ранньої класицистської доби даний спосіб темоутворення передається бетховенській поетиці, а далі – романтичному способу відтворення динаміки не тільки зовнішніх природних процесів, але і внутрішнього світу, душевного життя особистості, причому в останньому випадку сфера «загальних форм звучання» набуває нової контрастності, підсилює свою потенційну драматичність та образно-стилістичну «трансцендентність» (яскравим прикладом може служити фортепіанна творчість Ф. Ліста).

Підрозділ 2.2. «Жанрово-композиційні та естетико-стильові принципи піанізму Ф. Ліста» заснований на аналітичних характеристиках циклу «Роки мандрів», сонетів Петрарки і оперних транскрипцій Ф. Ліста, дозволяє розкривати особливості втілення програмності як методу фортепіанної композиції в творчості Ліста, виявляти зв'язок даного методу з особливостями піаністичної мови композитора, нарешті, визначати стиль

(тип) піаністичного мислення Ліста, тобто провідні когнітивні показники його піанізму.

Так, відзначається, що авторською стильовою рисою піанізму Ліста стає бравурність (від французького *bravoure*, італійського *bravura* – хоробрість, сміливість, завзятість) – гранично ефектне виконання технологічно і образно складних музичних текстів, що припускає презентацію всієї сукупності віртуозних якостей піаністичної гри.

У процесі вивчення оперних транскрипцій Ліста виявляється, що бравурність є їх типологічною жанровою характеристикою, властивою всім фантазіям на оперні теми, без винятку, виражає показове для композитора прагнення до масштабного піднесеного вислову людських почуттів, до нескінченного і безмежного в образному змісті музики як до гри буттєвими контрастами. Одночасно підкреслюється аналітична глибина композиторської та виконавської інтерпретації, точна (програмна) образна адресність всіх технологічних засобів, віртуозних прийомів.

Порівняння таких «оперних фантазій», як «Гугеноти», «Спогади про Дон-Жуана», «Спогади про оперу «Симон Бокканегра» дозволяють стверджувати, що, з одного боку, засобами фортепіанного звучання відтворюється загальна абстрактна концепція героїчної боротьби полярних життєвих сил, з іншого – виникають музично здійснені драматургічні моделі цієї боротьби, персоніфіковані музично-стилістичні комплекси, що сприяють мовній піаністичній конкретизації образного змісту фантазії, відповідно до сюжетних ходів оперного твору.

Виявляється, що своєрідність фортепіанного інтонування в Сонеті Петрарки Ф. Ліста обумовлена декількома факторами, що сприяють змістовій єдності твору. Перший з них – прагнення композитора до звукообразності, яка не є лише ілюстрацією до поетичного змісту, але перетворює темброво-колористичні можливості інструментальних голосів в їх фактурній єдності на образно значущі (аж до їх символічних значень). Другий – психологічна заглибленість і виразність музичних образів, яка забезпечується лаконізмом, навіть формульністю інтонаційних прийомів; вони набувають наскрізного характеру, тобто сприймаються як монотематичні. Третім фактором інтонування виступає змістова ускладненість задуму, його підпорядкування широкій філософсько-естетичній концепції, насичення ліричної образності драматичними мотивами, тобто семантичне розростання, збільшення «зсередини».

У підрозділі 2.3. «Трансформація «образу фортепіано» та виконавської форми в творчості імпресіоністів і М. Равеля» зазначається, що фортепіанні твори композиторів-імпресіоністів відкриваються розумінню в контексті їх поезики як жанрово-стильової цілісності, в рівній мірі зверненої до «таємниць нескінченно малих і незмірно великих величин» (термінологія Н. Герасимової-Персидської), до мікрокосмосу людського життя і макрокосмосу світобудови. В цьому відношенні їх поезика типова для кола тих проблем, з якими пов'язана художня культура початку ХХ

століття. В творчості К. Дебюссі і О. Мессіана, враховуючи особливу стильову естафету, що виникла між двома даними французькими майстрами, виникає програмно-символічна інтерпретація *фортепіанної фактури* в її повному технологічному і семантичному обсязі. У зв'язку з нею можливо говорити про виникнення *нового, символічно інтерпретованого, типу фактурного фортепіанного тематизму*.

Розглядаючи тематизм у творах імпресіоністів як систему принципів просторово-часової організації музичного звучання, можна помітити, що, по-перше, в їх фортепіанних творах існують наскрізні жанрово-стилістичні комплекси, що виступають в якості семантичних конфігурацій, а по-друге, найбільш загальним і основним видом тематизму є *стилістично збагачені загальні форми руху або орнаментально-фігуративний тематизм*. На його основі інтонаційні і фактурні ознаки «загальних форм звучання», які визначають фортепіанну артикуляцію, постають наступними: гаммоподібний рух (по діатонічній гаммі); рух по хроматичному звукоряду; акордово-гармонійна фігурація (починаючи від тризвуку і закінчуючи складними оспівуванням септакорду, нонакорду, акорду ненормативної структури); рух ламаними інтервалами, включаючи октавні ходи, які мають особливе значення (часто з використанням подвоєнь); паралелізми (включаючи акордові, багатозвучні паралелізми); унісонні побудови (двоголосні), і, як варіант, з одноголосним зачином (важлива і роль двоголосних побудов); проспіваний мелізм (фіоритурної побудови), похідним від якого можна вважати тематизм, заснований на ритмічному дробленні, зменшенні; репетитивна остинатна фігура; трелі, форшлаги (тобто власне мелізми), як той декоративний елемент, що створює додатковий сонорний ефект.

Підкреслюється, що ігрові перетворення фактурно-гармонічних прийомів цілком залежать від їх *виконавської реалізації* – як від вміння оперувати силою звуковидобування, енергією звукового втілення конкретної мотивно-акордової побудови, так і від здатності розподіляти контрастні зміни динаміки в часі, створювати власний логічний виконавський план.

Підсумкова функція **підрозділу 2.4. «Феномен стильового синтезу в авторській піаністичній концепції С. Рахманінова»** полягає в тому, щоб розкрити актуальні аспекти музикознавчого вивчення фортепіанного стилю і мислення С. В. Рахманінова, виявити значення даного стилю та авторського типу мислення як синтетичного, узагальнюючого всі раніше сформовані способи осмислення фортепіанної гри, що піднімає феномен піанізму до рівня універсальної концепції і музичної творчості, і особистісної екзистенції – людської долі.

Відзначається, що в творчості Рахманінова здійснюється нова концептуалізація феномену часу в його широкому онтологічному призначенні та уявлень про моральний устрій людської свідомості, причому організовується їх нова художня єдність, що знаходить відображення в системі музичних образів та пов'язаних з ними музично-тематичних фортепіанних прийомів. Таким чином, здійснюється органічний художній

зв'язок зовнішньої та внутрішньої подієвої динаміки і чуттєвої модальності – на шляху до цілісного самовираження й естетичної самооцінки. Дана *когнітивна програма* лежить в основі рахманінівського піанізму та обумовлює його своєрідність як *стилю мислення*.

Висновки до Розділу 2 дозволяють констатувати, що об'єктивна процесуальність фортепіанної музики найповніше розкривається на основі тематизму загальних форм руху, отже полягає в моторній сфері, з якою найбільш безпосередньо пов'язане явище фортепіанної гри – базове для характеристик піанізму.

Художньо втілена таким чином процесуальність утворює опорний предметний зміст фортепіанної (ширше – інструментальної) музики, оскільки виражає рух, властивий життєвому явищу, тобто виявляє сутність життя, вміщену у впорядковану розумну рухомість. Класицистський піанізм, що відкриває семантичні функції загальних форм руху, може бути класифікований як *раціонально-прагматичний*, оскільки, по-перше, дозволяє визначати можливості і правила фортепіанної гри, пов'язані з її технологічними межами і умовами; по-друге, передбачає образно-смісловий регламент – з метою досягнення необхідної сталості музично-знакових фігур, формування фортепіанних мовних констант.

Виявляється, що в творчості Ф. Ліста домінують, поряд з підвищеною емоційною експресією, такі когнітивні якості, як авторська риторична переконливість, заснована на продуманому (*аналітично* поглибленому) підході до виразових драматургічних засобів та їх чіткому хронотопічному розподілі в межах композиції; *сенсорна* яскравість, психологічна *сила* музично-образних, в тому числі виконавських динамічних, рішень; нове втілення образів (ідей) руху – наділення їх особливою масштабністю та драматичною значимістю, одночасно їх інтеріоризація, тобто посилення їх особистісно-психологічної зумовленості.

Фортепіанні твори К. Дебюссі, М. Равеля та О. Мессіана дозволяють помітити, що нові тематичні функції загальних форм руху в них виникають завдяки посиленню певного типу інтонування – або вокально-мовного (всі варіанти кантилени, декламаційності), або ритмо-моторного (від простої танцювальності до прелюдійності, токкатності і т. д.), або, нарешті, тембросонорного, який безпосередньо пов'язаний з динамічними властивостями теми (контрасти динаміки, зіставлення крайніх регістрів), з фортепіанним звукописом – з підкресленням обертонових звучань, звукового забарвлення, автономного фонізму музичної побудови. У деяких випадках відбувається одночасне посилення ритмо-моторного і вокально-мовного (декламаційного) начал, що пояснює особливий семантичний рельєф даних побудов. У низці випадків вільно-фігуративний рух не веде до конкретних жанрових асоціацій; тематичний фактурний рух стає підставою для формування нового жанру арабески та нового *інтуїтивно-ідеалістичного (інтимно-чуттєвого) піаністичного стилю* (як стилю мислення або когнітивного стилю).

Вивчення актуальних принципів музикознавчої інтерпретації фортепіанної поезики С. Рахманінова дозволяє характеризувати особливості його творчого мислення – його різні образно-сміслові складові, одночасно виявляючи їх загальну спрямованість до концептуалізації, визначати семантичні функції властивих йому фортепіанних прийомів та їх іманентні виконавські механізми – в зв'язку з головними естетичними парадигмами творчості російського композитора, а також відповідно до *жанрово-стилістичних компонентів авторського піанізму*.

У **ВИСНОВКАХ** дисертації пропонуються узагальнення основних положень дослідження, визначаються його головні результати. Відповідно до зазначених у Вступі мети, завдань та предмету дисертації їх можна представити наступним чином.

Піанізм – особливий когнітивний феномен, що обумовлює індивідуально-особистісні якості (єдність якостей) фортепіанної гри, отримує універсальне стильове значення і виражає, поряд з властивостями особистісної свідомості, корінні властивості самої фортепіанної музики. Таким чином він є корелятом відносин між особистісним уявленням про можливе звучання тексту твору та звуковим текстовим здійсненням музики.

Складний конгломерат якостей, що входять до системи піаністичного мислення і визначають її стильові даності, в рівній мірі зумовлюється композиторською та виконавською концепціями, отже, вони є в рівній мірі авторськими, а їх пріоритетність залежить від того, якою формальною стороною (письмовою або усною) фортепіанний текст звернений до реципієнта.

Нове значення поняття піанізму в сучасному музикознавстві пов'язане з феноменологічним підходом, дозволяє визначати *іманентний та трансцендентний рівні піаністичного мислення* (стилю мислення) як антиномічні й такі, що знаходять свої втілення-розв'язання в композиції фортепіанного твору. Остання, завдяки цій ноетичній функції, набуває особистісно-сміслового наповнення і специфічної художньої знаковості, дозволяє вводити поняття *піаністичної мови*, що об'єднує формально-текстові, «прописані», і ідеальні, «неписані», закони музичного діяння.

Таким чином, саме когнітивний підхід до явища піанізму дозволяє визначати ноетичну природу фортепіанного виконавства і на цій основі оцінювати естетичне призначення, семантичні функції фортепіанної гри.

Категорія піанізму в її взаємодії з поняттям про спеціальне ігрове призначення фортепіанної композиції дозволяє знаходити в фортепіанному виконавстві явище *авторського стилю*, тобто пропонувати *більш високий концепційний рівень оцінки виконавської творчості* – саме як творчості, а не «творчої співпраці», авторства, а не «спів-авторства», звичайно з урахуванням всіх її специфічних умов і зобов'язань, контекстуальних вимог («герменевтичних контекстів» та розпоряджень).

У зв'язку з визначенням типологічних стильових тенденцій вивчення фортепіанного виконавства, відзначимо, що виникає необхідність

конкретизувати поняття історичного стилю (стилю епохи, стилю культури), знаходити його нові аналітичні аспекти, тому музикознавці найчастіше йдуть на заміну його поняттями про напрям, школу, течію і тому подібне, тобто прямують до взірців індивідуального стилю.

Підкреслимо, що сьогодні музикознавча думка значно ближче підходить, більш уважно ставиться до можливості розгляду музично-виконавського процесу як створення неповторної композиції, а на її основі – *образу людини, крізь який тільки і повинні бути розглянуті ціннісні аспекти культури.*

Отже, природа фортепіанного виконавства, як форми культури, наділеної специфічними стильовими ознаками, обумовлена постійним дуалізмом соціуму і окремої людини, представляється обмеженою з боку традиційного етнокультурного досвіду та вільно відкритою з боку особистісної свідомості.

Завдяки поняттю про стиль культури, невід'ємного від поняття про національний стиль, *можна визнати в фортепіанному виконавстві важливий артефакт культури, який утворює окрему традицію музичної творчості, що обумовлює критерії та тенденції жанрового і стильового розвитку виконавської та композиторської творчості, володіє потужним інтерпретативним потенціалом по відношенню до ролі особистості в «життєвому світі» культури.*

Характеристика музично-тематичних загальних форм руху як історичної та логіко-семантичної основи піанізму дозволяє прийти до висновку, що до сфери моторності, утвореної «загальними формами звучання», примикають багато жанрово-стилістично конкретизованих текстових синтагм; залишаючись структурно та інтонаційно незмінними, тобто зберігаючи свої первинні семантичні властивості, «загальні форми руху» стають *символами музичної моторності*, слідом за цим – художніми метоніміями енергійності та пластичності життєвого процесу в єдності його зовнішньої, природної, і внутрішньої, психологічної, сторін, *завдяки переміщенню з одного історичного контексту музики в інший, виражаючи континуальність музичного мислення як автономного буття музики у свідомості за її власними логічними правилами.*

Визначення етапного історичного та індивідуально-особистісного стильового значення піанізму Ф. Ліста, імпресіоністів і М. Равеля, С. Рахманінова призводить до низки визначень і узагальнень.

Зокрема, зауважується, що різноманітна, але незмінно новаторська за жанровими формами, фортепіанна творчість Ф. Ліста досягає вершини виконавської стильової складності в оперних транскрипціях, тому вони виконуються не настільки часто, як інші його твори, хоча входять до репертуару багатьох відомих піаністів. Найбільший інтерес до цієї галузі композиторської спадщини Ф. Ліста проявили Клаудіо Аррау, Карло Ломбарді, Фредерік Кемпф, Альдо Чікколіні; не обійшли стороною цю галузь

лістівської творчості Е. Гілельс, Я. Флієр, Д. Цифра, Д. Мацуєв, Ланг Ланг, Д. Баренбойм, В. Лисиця.

Виконавські параметри, до яких звернені уся творчість Ліста і дана жанрова сфера, виходять з глибинної образної змістовності музичного звучання, свого роду «поемної програмності», як єдиної стильової установки. Драматизм виконання з необхідністю вів Ф. Ліста до підвищеної експресивності вираження. Для нього фортепіанне виконання – те саме, що драма для В. Гюго: це дзеркало, що відображає людський світ, але дзеркало, що перетворює «мерехтіння в світло, а світло – в полум'я». Він не боявся перебільшень, інтенсивної концентрації почуттів, так як був цілком згоден з В. Гюго в тому, що «оптика мистецтва» вимагає, щоб в кожній музично-текстовій та образно-смысловій фігурі була збільшена й підкреслена найяскравіша, індивідуальна і характерна, її риса; у той же час будь-яка художня гіпербола повинна відповідати загальній виконавській ідеї твору.

Текстологічний підхід до фортепіанних циклів М. Равеля, які є невід'ємною частиною піаністичного репертуару, дозволяє визначати складові піаністичного стилю композитора, спираючись на певні теоретичні критерії, розроблені М. Смирновим: виділяються три групи «виконавських прагнень» як три напрями життєвої співтворчості, котрі можна прийняти за основу виконавської семантики фортепіанних творів Равеля.

До першої групи прагнень віднесемо пошук рівноваги (гармонії краси), споглядального спокою, заглибленість у спостереження за тим, що відбувається зовні, потребу у повноті вражень і душевному переродженні, присутність в сьогоденні. Другу групу прагнень утворюють занурення у самотність, в спогади – тобто у минуле, певна відчуженість, зупинка на шляху пошуку – гальмування руху, поступка зовнішнім обставинам, що сковують волю особистості. Третя група прагнень представляє вольові перетворюючі зусилля, спрямованість в майбутнє, енергію руху як квінтесенції життєвого процесу. Отже, час у трьох його вимірах – як сьогодення, минуле і майбутнє – стає художнім об'єктом в музиці Равеля, обумовлюючи і розпорядження композитором (а також і виконавцем) композиційним часом в його взаємодії з просторовими фактурними координатами. Ігрова логіка в фортепіанних композиціях Равеля проявляється як гра з Часом і відображена у взаємодії конкретних стилістичних фігур – *піаністичних синтагм равелівської мови*.

Етичний синтетизм піаністичного методу Рахманінова також обумовлений відношеннями з часом як головною екзистенціальною та художньою цінністю, що визначає предметний зміст фортепіанної музики. Саме дана темпоральна концептуальність пояснює і провідні риси виконавської стилістики творів Рахманінова, і властивості його власній фортепіанній грі.

Піаністичний стиль Рахманінова постає вершинним типом фортепіанного виконавства завдяки трьом основним своїм якісним показникам: досягненню граничної семантичної складності і динамічності

тематизму, заснованого на загальних формах руху; досягненню граничної інтонаційно-мелодійної (жанрово-стилістичної) багатоскладності, одночасно цілісності, музичних образів; повної відповідності – узгодженості – іманентної та трансцендентної сфер художньо-пізнавального процесу, що реалізується засобами фортепіанного звучання.

В цілому, проведене дослідження дозволяє здійснити когнітивну класифікацію піанізму, виділяючи його основні історичні, одночасно індивідуально-особистісно обумовлені стильові типи – як *стилі мислення*:

– *прагматичний раціонально-логічний*, що обґрунтовує провідне значення моторної сфери, стає буквальною репрезентантом явища художньої гри в інструментальній музиці і вводить до текстової сфери в якості опорного матеріалу загальні форми руху (показовий для класицистської музичної поетики);

– *аналітичний сенсорний*, спрямований до створення рівноваги інтелектуального і чуттєвого начал, який продукує героїчний підйом духу, образи драматичного протистояння людини і дійсності, активно-дієвий, одночасно ускладнено психологічний (типовий для романтичної фортепіанної поетики);

– *інтуїтивно-ідеалістичний (інтимно-чуттєвий)*, що відтворює «імагінативну гру», яка формує абстрактні умовні образи чуттєвих відношень, витончує та деталізує їх, в значній мірі уникає драматизованих протиставлень (характерний для імпресіоністів, розвивається в фортепіанній поезії М. Равеля);

– *синтетичний етичний*, націлений на осмислення темпоральних аспектів людського існування, що *інтегрує всі можливості піаністичної гри*, в тому числі, і як гри зі стилем, зі стильовими можливостями музики (зароджується в надрах попередніх, але остаточної зрілості і завершеного унікального вираження досягає в фортепіанній поезії С. Рахманінова).

Основні положення дослідження викладені в публікаціях:

1. Ян Веньян. О значении национального стиля в развитии музыкального исполнительства: к постановке вопроса / Ян Веньян // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової : [зб. наук. статей / гол. ред. О.В. Сокол]. – Одеса : Астропринт, 2011. – Вип. 12. – С. 362–371.

2. Ян Веньян. Композиционные черты фортепианного цикла в творчестве М. Равеля: исполнительский аспект / Ян Веньян // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової : [зб. наук. статей / гол. ред. О.В. Сокол]. – Одеса : Астропринт, 2012. – Вип. 15. – С. 439–448.

3. Ян Веньян. Этнопсихологические предпосылки изучения национального стиля в музыкально-исполнительском творчестве / Ян Веньян // Проблемы современности : культура, мистецтво, педагогіка : [зб. наук. праць /

за заг. ред. В.Л. Філіппова]. – Луганськ : Вид-во ЛДІКМ, 2013. – Вип. 26. – С. 218–226.

4. Ян Веньян. Трансформація образу фортепиано в творчестве імпрессионистів: о темброво-регистрационных качествах фортепианной игры / Ян Веньян // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової : [зб. наук. статей / гол. ред. О.В. Сокол]. – Одеса : Астропринт, 2014. – Вип. 20. – С. 592–603.

5. Ян Веньян. Семантика моторности и «общие формы движения» в музыке: текстологический аспект / Ян Веньян // European Applied Sciences : [Wissenschaftliche Zeitschrift / Redaktionskollegium Prof. Dr. phil. Lutz Schumacher, Prof. Dr.-Ing. Johannes Pinnekamp und and.]. – Stuttgart, Germany. – 2016. – #10. – S. 5–8.

Ян Веньян. Семантика моторности и «общие формы движения» в музыке: текстологический аспект / Ян Веньян // Європейські прикладні науки : [науковий журнал / ред. кол. проф. філ. Лутц Шумахер, проф. Джон Піннекамп та ін.]. – Штуттгарт, Німеччина. – 2016. – № 10. – S. 5–8.

АННОТАЦІЇ:

Ян Веньян. Категорія піанізму у контексті виконавської типології фортепіанної творчості. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. – Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Міністерство культури України, Одеса, 2017.

У дисертації пропонується підхід до категорії піанізму з позиції сучасної когнітології і в зв'язку з типологічними тенденціями у вивченні фортепіанно-виконавського стилю, розкривається значення поняття піанізму в сучасному музикознавстві.

Розглядається проблема фортепіанного стилю, висвітлюються особливості національно-типологічного (в єдності з етнопсихологічним) підходу до явища фортепіанного стилю. Розробляється поняття авторського стилю фортепіанного виконавства на основі когнітивного підходу до піанізму і визначаються ноетичні ігрові принципи фортепіанного виконавства.

На основі текстологічного підходу музично-тематичні загальні форми руху характеризуються як історична і логіко-семантична основа піанізму. Визначення етапного історичного та індивідуально-особистісного стильового значення піанізму Ф. Ліста, М. Равеля, С. Рахманінова дозволяє здійснювати когнітивну класифікацію піанізму, а на її основі – пропонувати новий підхід до стильової типології фортепіанного виконавства.

Дослідження дозволяє виявляти в піанізмі особливий когнітивний феномен, який обумовлює індивідуально-особистісні якості (єдність якостей) фортепіанної гри, набуває універсального стильового значення, виражає властивості особистісної свідомості і, одночасно, корінні властивості самої

фортепіанної музики, є корелятом відносин між особистісним уявленням про можливий музичний зміст (звучання) і дійсністю звукового тексту музики.

Ключові слова: піанізм, фортепіанне виконавство, фортепіанний стиль, авторський стиль, когнітивний стиль, стиль мислення, авторська піаністична концепція, стильова типологія, когнітивно-епістемологічний підхід.

Ян Веньян. Категория пианизма в контексте исполнительской типологии фортепианного творчества. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – музыкальное искусство. – Одесская национальная музыкальная академия имени А.В. Неждановой, Министерство культуры Украины, Одесса, 2017.

В диссертации предлагается подход к категории пианизма с позиции современной когнитологии и в связи с типологическими тенденциями в изучении фортепианно-исполнительского стиля, раскрывается значение понятия пианизма в современном музыковедении.

Рассматривается проблема фортепианного стиля, освещаются особенности национально-типологического (в единстве с этнопсихологическим) подхода к явлению фортепианного стиля. Разрабатывается понятие авторского стиля фортепианного исполнительства на основе когнитивного подхода к явлению пианизма и определяются поэтические игровые принципы фортепианного исполнительства.

На основе текстологического подхода музыкально-тематические общие формы движения характеризуются как историческая и логико-семантическая основа пианизма. Определение этапного исторического и индивидуально-личностного стилевого значения пианизма Ф. Листа, М. Равеля, С. Рахманинова позволяет осуществлять когнитивную классификацию пианизма, а на ее основе – предлагать новый подход к стилевой типологии фортепианного исполнительства.

Исследование позволяет обнаруживать в пианизме особый когнитивный феномен, который обуславливает индивидуально-личностные качества (единство качеств) фортепианной игры, приобретает универсальное стилевое значение, выражает свойства личностного сознания и, одновременно, коренные свойства самой фортепианной музыки, является коррелятом отношений между личностным представлением о возможном музыкальном содержании (звучании) и действительностью звукового текстового осуществления музыки.

Сложный конгломерат качеств, входящих в систему пианистического мышления и определяющих ее стилевые данности, в равной степени определяется композиторской и исполнительской концепциями, следовательно, они являются в равной мере авторскими, в зависимости от того, какой формальной стороной (письменной или устной) фортепианный текст обращен к реципиенту.

Новое определение пианизма, связанное с феноменологическим подходом, позволяет выявлять имманентный и трансцендентный уровни пианистического мышления (стиля мышления) как антиномичные и разрешаемые в композиции фортепианного произведения. Данная композиция, благодаря ноэтической функции, приобретает личностно-смысловое наполнение и особую художественную знаковость, позволяет вводить понятие пианистического языка, объединяющего формально-текстовые, «прописанные», и идеальные, «неписанные», законы музыкального воздействия.

Утверждается, что именно когнитивный подход к явлению пианизма позволяет определять ноэтическую природу фортепианного исполнительства и на этой основе оценивать эстетическое предназначение, семантические функции фортепианной игры.

Категория пианизма в ее взаимодействии с понятием о специальном игровом назначении фортепианной композиции позволяет находить в фортепианном исполнительстве явление авторского стиля, предлагать более высокий концепционный уровень оценки исполнительского творчества – именно как творчества, а не «со-творчества», авторства, а не «со-авторства», с учетом всех его специфических условий и обязательств, контекстуальных требований («герменевтических контекстов» и предписаний).

Ключевые слова: пианизм, фортепианное исполнительство, фортепианный стиль, авторский стиль, когнитивный стиль, стиль мышления, авторская пианистическая концепция, стилевая типология, когнитивно-эпистемологический подход.

Yang Wenyan. Category of pianism in the context of a performing typology of piano creativity. – *The Manuscript*.

The thesis for the degree of PhD of arts by specialty 17.00.03. – Music Art. – The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, the Ministry of Culture of Ukraine, Odessa, 2017.

In the thesis approach to category of pianism from a position of modern cognitive science and in connection with typological tendencies in studying of piano and performing style is offered, value of a concept of pianism of modern musicology reveals.

The problem of piano style is considered, features national and typological (in unity with ethnopsychological) approach to the phenomenon of piano style are lit. The concept of author's style of piano performance on the basis of cognitive approach to the phenomenon of pianism is developed and the noetic gaming principles of piano performance are defined.

On the basis of textual approach musical and thematic general forms of motion are characterized as a historical and logiko-semantic basis of pianism. Definition of landmark historical and individual and personal style value of pianism of F. Liszt, M. Ravel, S. Rachmaninov allows to carry out cognitive

classification of pianism, and on its basis – to offer new approach to a style typology of piano performance.

The research allows to find a special cognitive phenomenon which causes individual and personal qualities (unity of qualities) of a piano game in pianism, gains universal style value, expresses properties of personal consciousness and, at the same time, radical properties of the most piano music, is a correlate of the relations between personal idea of possible musical contents (sounding) and reality of sound text implementation of music.

Keywords: pianism, piano performance, piano style, author's style, cognitive style, style of thinking, author's pianistic concept, style typology, cognitive and epistemological approach.