

Новые когнитивно-стилевые подходы к явлению музыкально-исполнительской интерпретации

Природа музыкального исполнительства, как формы культуры, наделенной национально-стилевыми признаками, обусловлена постоянным дуализмом социума и отдельного человека, представляется ограниченной со стороны наличного этнокультурного опыта и открытой со стороны личностного сознания.

Следовательно, выявление переходных свойств культуры объясняет необходимость рассмотрения национального стиля в контексте культуры, вместе с тем именно они указывают на *постоянную актуальность вопросов о традиции.*

Понятие традиции может быть взято в определенном социальном контексте, как условие такого взаимодействия национально-стилевых факторов, которое вносит в культуру принцип ограничения, одновременно открывая возможность межкультурного (межэтнического) диалога). Благодаря этому принципу открывается движение к универсальной культурной модели стиля и вместе с тем к таким средствам ее вариативности, которые присущи именно данной конкретной национальной культуре.

Таким образом, именно благодаря понятию о стиле культуры, неотъемлемому от понятия о национальном стиле, *можно признать в музыкальном исполнительстве важнейший артефакт культуры, образующий отдельную традицию музыкального творчества, обуславливающий критерии и тенденции жанро- и стилеобразования в композиторском творчестве, обладающий мощным интерпретативным потенциалом по отношению к роли личности в «жизненном мире» культуры.*

Отмечая новую роль исполнительского искусства в музыкальной культуре конца XIX века, Н. Мельникова объясняет ее «художественной акустической реализацией авторской опусной композиции на основе ее интерпретации», то есть тем, что актуализация музыкального произведения в его исполнении фактически обеспечивает авторство музыканта-интерпретатора по отношению к «звучащему тексту музыкальной культуры»; таким образом она ставит интерпретацию перед текстом, как это полагал необходимым Г. Гадамер, передает ей главную художественную инициативу. Потому исполнительское искусство способно выполнять сольную партию – в широком значении данных слов – в смысловом континууме культуры, становится «историческим узором на покрове ноосферы» [7].

Выдвижение на первый план в системе музыкальной интерпретации исполнительской формы вполне закономерно в силу звучащей природы музыкального текста. Однако критерии оценки *специфического исполнительского авторства в музыке*, особенно в отрыве от композиторского материала, то есть как самодостаточные и автономные, остаются дискуссионными.

Так, в диссертации Е. Потоцкой [8] отмечается, что исполнительский стиль, который выбирает пианист в интерпретации музыки определенной

стилевой эпохи, в решающей степени зависит от специфических психологических свойств его личности, хотя содержание интерпретации музыкального произведения раскрывается в органическом единстве многих факторов, образующих специфику музыкально-артистической деятельности каждого отдельного исполнителя. По словам Н. Корыхаловой, интерпретация музыкального произведения строится на пересечении проявлений личности исполнителя, изменчивости «объективных условий бытования музыкального искусства» и эволюции музыкальных стилей, приводящие к перестройке интонационного мышления [3, с. 168].

Е. Потоцкая подчеркивает, что в проявлении личностных свойств исполнителя огромную роль играют его музыкальные способности, а интерпретация музыкального произведения – сложный музыкально-мыслительный процесс, который требует их полной аккумуляции и только тогда приводит к конкретному исполнительскому результату. Указывая, что под мышлением современная наука понимает высшую степень процесса познания окружающей действительности, который приводит к осознанию тех объектов и предметов реальности, автор предлагает называть интерпретативным мышлением определенный (высокий) уровень мышления музыкально-исполнительского, которое, в свою очередь, выступает разновидностью мышления художественного. Специфика же художественного мышления проявляется в том, что объект его отображения – не напрямую реальная действительность, а уже совершенное ее преобразование в художественном творчестве.

По справедливому замечанию М. Бонфельда, художественная действительность в музыке занимает особое место, «пронизывая музыкальную ткань во всех измерениях и часто оказываясь единственным звеном между субзнаковым слоем музыкального сообщения и реальным, внемузыкальным содержанием» [2]. Один из важных аспектов музыкального мышления – художественно-эстетический, который имеет два ракурсы проявления «как (1) внемузыкальный компонент в содержании музыкального мышления и (2) его определяющее качество как разновидность художественного. Первый связан с его условной структурной организацией как музыкально-творческого процесса, второй – с особенностями художественного мировосприятия, выраженного в музыкальном материале» [2, с. 81].

Нельзя отрицать, что интерпретативное мышление направлено в сторону донесения до слушателя авторского замысла, ведь, согласно общеизвестному определению М. Арановского, «высшей и конечной целью любого художественного произведения является передача отношения к окружающему миру» [1, с. 121], которое автор транслирует через систему идей, комплекс эмоций, чувственных признаков этого внешнего мира, воплощенных средствами художественной выразительности.

Российский исследователь вводит в научный оборот понятие экстрамузыкального стимула, под которым понимает любой психический

импульс, побуждающий к появлению творческого настроения, готовности к творчеству, обеспечивающей сам процесс созидания. Таким образом, под экстрамузыкальным стимулом М. Арановский понимает составляющие творческой активности композитора, куда входит комплекс идей, настроений, ассоциаций и т. Музыковед отмечает, что экстрамузыкальный стимул является самым высоким функциональным уровнем в структуре музыкального мышления как сложного процесса трансформации художественной идеи в сугубо музыкальную. Относительно исполнителя-интерпретатора также можно говорить о наличии экстрамузыкальных стимулов, однако их действие, по мнению Е. Потоцкой, направлено в обратном направлении: при участии этих стимулов как необходимой составляющей интерпретационного мышления сугубо музыкальная идея, наоборот, трансформируется в идею художественную. В формировании же самого экстрамузыкального стимула основную роль играет мировоззрение исполнителя.

Согласно концепции В. Медушевского, все механизмы музыкального мышления происходят из одного источника, которым становится сам логос жизни, «что открывается нам как противостояние истины и заблуждения, как некое надвременное начало в потоке жизни, которое охватывается... всем сердцем и душой человека, всей совокупностью его сущностных сил, ведет композитора, исполнителя и слушателя к красоте духовного познания, к постижению истины в форме красоты, составляет суть, высший предмет и свойство художественного мышления» [5, с. 27]. Исследователь четко указывает на то, что он считает движущей силой мышления – «мировоззренческий смысл как свернутая бесконечность» [там же]. Именно он, благодаря специфическим средствам выразительности и особенностям интерпретации, конкретизируется в музыкальном произведении.

Опираясь на концепции М. Арановского, В. Медушевского и других музыковедов-исследователей, а также на собственное определение музыкально-исполнительской интерпретации как общей имманентной закономерности музыкально-исполнительского искусства, Е. Потоцкая указывает на пересечение объективных и субъективных факторов творческого мышления, предусматривает ряд свойств личности исполнителя (глубокое и разностороннее осмысление текста, осознание художественного контекста и т.д.), отмечает нераздельное единство музыкального и немзыкального начал в процессе интонационного мышления.

Это единство, на ее взгляд, выступает настолько прочным, что, по «никакие музыкальные представления (в виде слухового восприятия, или внутренних слуховых образов) невозможны вне такого единства, как бы сильно не выступала на первый план специфическая музыкально-формальная сторона искусства. С другой стороны, как бы экстрамузыкальные источники не стимулировали творческое мышление и не находили бы в нем отражение, все равно они неизбежно преломляются сквозь призму интрамузыкальных закономерностей» [8, с. 127].

Итак, как исполнительская интерпретация, так и непосредственное интерпретативное мышление формируются на пересечении не только объективных субъективных, но и экстрамузыкальных и интрамузыкальных факторов. Единство экстрамузыкального и интрамузыкального в интерпретативном мышлении подчеркивается в работах многих других исследователей.

Кроме данного обстоятельства, Е. Потоцкая выделяет особую важность эмоциональной обусловленности музыкального мышления, поскольку оно является мышлением-переживанием «высшего порядка», базируется на художественных эмоциях, которые Л. Выготский определял как «умные», поскольку их природа обусловлена глубинным уровнем сознания, а их действие является целостным и катартическим для всего личностного сознания.

Именно художественные эмоции выступают своеобразным «фильтром» художественного мышления, через который пропускаются отражения объективной действительности. Бесспорно, что формирование художественных эмоций является обязательным условием процесса образного мышления. Качество художественных эмоций и особенности их проявления выступают определяющим фактором в формировании различных типов интерпретативного мышления.

В определении способов интерпретации музыки различных стилевых эпох и классификации фортепианно-исполнительского стиля как риторизованного, рационализированного, эмоционализованного и сенсуализованного Е. Потоцкая также подразумевала индивидуализированный, углубленный до уровня личностного сознания, мировосприятия подход [8, см. сс. 132–150].

Она отмечала, что каждый исполнитель, несмотря на уровень его знаний о музыкальном произведении, достаточно субъективно воспринимает его образный смысл, ведь на это восприятие непосредственно влияет его психическая организация. Различные стороны музыкального образа трансформируются психикой исполнителя, в результате чего каждый интерпретатор акцентирует иные его грани, создавая такой звуковой образ, который наиболее соответствует музыкально-слуховым представлениям исполнителя и отражает черты его индивидуальности. Эмоциональная насыщенность музыкального произведения является производной от мировоззрения, характера исполнителя и особенностей его мышления.

Таким образом, специфика личности интерпретатора непосредственно влияет на постижение авторского представления о художественном образе музыкального произведения. Представители риторизованного стиля, например, тяготеют к глубоким контрастам звучности, а сенсуализованного – к игре полутенями и «полузвучаниям». Следовательно, и представление о динамике и эмоциональные реакции на ее изменения у представителей этих стилей будут существенно отличаться друг от друга.

Психологическими особенностями исполнителя обусловлена и специфика его работы над музыкальным произведением, в которой непосредственно проявляются сущностные свойства его интерпретативного мышления.

Достаточно поэтично указывает на стадийность работы над музыкальным произведением А. Корто, сравнивая интерпретатора в поисках художественной правды с авиатором, который осматривает местность с высоты полета, и одновременно путешественником, пешеходом, который видит наиболее мелкие детали и особенности местности. «В работе над произведением интерпретатор должен выполнить три действия. Сначала подняться вверх, чтобы увидеть местность, ее рельеф, общие контуры, потом спуститься и пройти вдоль и поперек местность, чтобы увидеть, почувствовать и запомнить ее, и, наконец, снова подняться вверх, чтобы в момент передачи произведения, воплощая общую картину, исполнить наиболее мелкие характерные особенности произведения. Детали занимают интерпретатора только на второй стадии работы. В начале и в конце работы – охват целого» [4, с. 209].

А. Корто указывает на два важных положения, необходимые для понимания специфики интерпретативного мышления. Во-первых, пианисты-исследователи подчеркивают процессуальность как важную характеристику не только работы над музыкальным произведением, но и как качество мышления. Во-вторых, фактически они утверждают, что в процессе интерпретативного мышления неразрывно соединены две функции – анализа и синтеза – действие которых приводит к созданию художественного образа музыкального произведения.

Концепция диссертации Е. Потоцкой – существенный предыкт к развитию типологических аспектов проблемы пианизма. Однако, в данной концепции, как и во всем ином исследовательском материале, адресованном понятиям о пианизме, фортепианно-исполнительском творчестве, исполнительском интерпретативном стиле, фортепианной игре, есть два существенных ограничения, мешающих раскрывать подлинную природу и назначение феномена пианизма.

Во-первых, в большинстве случаев авторы указывают на восприятие-отношение к уже созданному, наличному музыкальному материалу, тогда как нас интересует *пианизм как метод порождения, создания звукообразов музыки*.

Во-вторых, стиль интерпретации или интерпретативный стиль – результат, итоговая стадия проявления пианистического мышления, которое *начинается значительно глубже и раньше, сопряжено с пониманием* и той сложной психологической работой, которую предполагает понимание – буквально пред-полагает – процессу интерпретации.

Иными словами: стиль мышления – это корневая природа мышления, то, что обуславливает определенный вид (видовую языковую форму) мышления и способы экспликации его содержания.

В данном случае наиболее подходящими являются характеристики, предлагаемые когнитивной психологией (антропологией), по которым стиль мышления раскрывается как когнитивный стиль (англ. *cognitive style* – познавательный стиль; от лат. *cognitio* – знание, познание) – «складывающаяся в процессе *онтогенеза*, характерная для личности совокупность взаимосвязанных приемов, способов, стратегий осуществления познавательной деятельности, определяющаяся своеобразием как внешних требований, так и индивидуальных предпосылок реализации познавательной активности. К. с. преимущественно отражает индивидуальные особенности познавательной сферы личности...; ...В настоящее время в психологии предложено более 15 К. с. (полезависимость – полenezависимость, когнитивная простота – сложность, рефлексивность – импульсивность, сглаживание – заострение и т.п.)...; ...В отечественной психологии К. с. изучаются в качестве особых интеллектуальных способностей (В.Н. Дружинин, М.А. Холодная), как психологические характеристики, связанные с содержательными параметрами психической активности, и динамичные образования (В.В. Селиванов)» [9].

Приведенное определение, данное В. Селивановым, позволяет понять, что когнитивный стиль – базовая структура сознания, обеспечивающая все направления его эмоционально-интеллектуальной творческой работы, предшествующая языковому выбору, любой профессиональной категоризации «языкового сознания», языковой картины мира. Поэтом классификация/типология, основанная на когнитивных стилях, является наиболее целостной и общей, в то же время – наиболее дифференцированной по отношению к психологической организации личностного сознания.

По отношению к музыкально-творческому процессу она подразумевает *единство композиторской и исполнительской установок («доминант») сознания, которое реализуется именно как языковое, как мышление на одном и едином языке с одними и теми же единными эстетическими координатами – «герменевтическими горизонтами».*

Одновременно нельзя не учесть, что когнитологи обращаются к повседневной картине мира, то есть ориентируются на коммуникативные процессы и процессы мышления, связанные с обыденным сознанием, обыденным опытом восприятия и оценки, жизненной ориентации. В их работах не выделен и не рассмотрен отдельно художественно-познавательный процесс, тем более такой специфический, как музыкально-исполнительский интерпретативный. Поэтому предлагаемая ими, например, М. Холодной, терминология не может быть перенесена в область фортепианного исполнительства без существенных коррекций. Хотя некоторые из предложенных понятий соответствуют тем процессуальным явлениям, которые обнаруживает пианистическое мышление.

Так, М. Холодная предлагает понятие когнитивно-аффективного стиля и находит такие его разновидности, как рациональный, эмпирический

чувственно-сенсорный, метафорический, ассоциативно-символический, выделяя такие критерии, как:

- проверка «надежности» собственного образа действительности с точки зрения его логической обоснованности, ясного рационального мышления, анализа и синтеза идей – для первого;

- установка на проверку образа действительности с учетом чувственно-сенсорных впечатлений и непосредственного наблюдения – особенного пространственного «сканирования» – для второго;

- установка на проверку образа действительности на основе интуиции и личного ассоциативно-символического опыта – особая беглость идей – для третьего.

Она также обособляет понятие когнитивного опыта как формирования ментальных структур, которые обеспечивают восприятие, хранение и упорядочивание информации, способствуя тем самым воспроизведению в психике познающего субъекта устойчивых, закономерных аспектов его окружения. Их основное назначение – оперативная переработка текущей информации об актуальном воздействии на разных уровнях интеллектуального отражения. Когнитивный опыт представлен такими ментальными структурами, как архетипические структуры, способы кодирования информации, когнитивные схемы, семантические структуры и, наконец, понятийные структуры как результат интеграции вышеуказанных базовых механизмов переработки информации [10, с. 110 и далее].

М. Холодная вводит также понятие «метакогнитивный опыт», указывая с его помощью на контролирующие возможности сознания по отношению к собственным материалам и «инструментам». Ее словами, это ментальные структуры, позволяющие осуществлять непровольную и произвольную регуляцию процесса переработки информации. Их основное назначение – контроль за состоянием индивидуальных интеллектуальных ресурсов, а также коррекция хода интеллектуальной деятельности [10, с. 132 и далее].

По совокупности своих исследовательских позиций, М. Холодная приходит к выводу, что интеллектуальное развитие человека предполагает стилевую организацию на различных уровнях его сознания и с последующей интеграцией всех стилевых уровней и форм, всего ментального опыта.

Так, путем интеграции, формируется личностный – по отношению к искусству – авторский, прежде всего, познавательный стиль, который также можно называть эпистемологическим, поскольку это индивидуально-своеобразная форма познавательного отношения не только к окружающему миру, но и к самому себе как к субъекту познавательной деятельности.

Вместе с данным понятием и категорией интеллектуального стиля появляются такие номинации, как прагматический, идеалистический, аналитический, синтетический стили, некоторые другие, которые, на наш взгляд, могут быть адаптированы в контексте музыкально-исполнительского творчества.

В целом, поиск критериев типологии фортепианного исполнительства и обновления проблемы фортепианного стиля приводит к сопоставлению понятий *исторического стиля (стиля культуры), стиля направления, школы, индивидуального стиля и стиля мышления*; намечаются подходы к последнему на основе современных *когнитивных* теорий; определяются теоретические положения современной этнопсихологии как кросс-культурной антропологии, выделяются те подходы этнопсихологов и культурологов, которые позволяют изучать этнопсихологические особенности национального стиля как существенную предпосылку типологии фортепианного исполнительства.

Выявляются некоторые тенденции когнитивной антропологии, которые позволяют прийти к выводу, что этнопсихологическая проблематика может выступать методической основой изучения национального стиля в музыке и сравнительного анализа различных национально-художественных явлений в музыкальном исполнительстве. Рассматриваются вопросы о том, возможна ли и какими путями осуществляется спецификация национального стиля в музыкально-исполнительском творчестве, насколько существенна творческая инициатива музыканта-исполнителя по отношению к данному историческому национальному стилю.

Выдвигается гипотеза, что в музыкальном искусстве, и именно на его исполнительской основе, критерии стилевой типологии обусловлены творческой деятельностью музыкантов – ярких, крупных исторических личностей, технологические и образно-смысловые достижения которых определяют качественные параметры так называемых исторических национальных стилей. В то же время очевидна зависимость выдающихся творческих артистических личностей от культурно-исторического контекста, определяющего «хронос» их личностного «жизнетворчества» (понятия Н. Савицкой) – их авторский стиль в контексте фортепианного творчества.

Уточним еще раз определения когнитивного стиля (англ. *cognitive style* — познавательный стиль; от лат. *cognitio* — знание, познание) как указывающего на особенности процесса мышления, показательные для данной личности (данного личностного типа).

Близость понятий когнитивного и эпистемологического стилей особенно существенна при их применении к процессу художественного творчества: эпистемологический стиль предусматривает высокую степень рефлексии – познавательного отношения субъекта к себе самому и способам своего познания. В опоре на работы В. Селиванова, М. Холодной можно наметить те типологические подходы к названным стилям, которые наиболее соответствуют цели и задачам данной диссертации.

Фортепианное исполнительство, как универсальная и интегрирующая различные жанрово-стилевые интенции музыки синтетическая творческая форма, предстает своего рода зеркалом семантических установок культуры,

потому так или иначе всегда решает проблему национального выбора как общую и единую для данного исторического типа культуры.

Подчеркнем, что интерес к изучению национально-стилевых установок музыкального исполнительства обусловлен тем, что проблема национального стиля сближается с проблемой стиля культуры, а явление *«стиля культуры» наиболее адекватно отражается в музыке в исполнительской форме, находит особую личностно-творческую форму воплощения в музыкально-исполнительской деятельности, способствуя обособлению пианизма как авторского, в то же время, типологического феномена.*

Особенно подчеркивается также то, что исследование явления пианизма требует перехода от обобщенных стилиевых оценок изложения к аналитическим характеристикам творческих персоналий – *тех музыкальных мастеров, чья исполнительская деятельность и композиторское творчество в равной мере являются вершинными достижениями определенной исторической эпохи.* В этом отношении наиболее яркой и показательной становится романтическая фортепианно-исполнительская традиция, а также ее пролонгации в первой половине XX века.

В качестве предварительных типологических характеристик пианизма как когнитивно-эпистемологического феномена (стиля мышления) выделяются номинации прагматико-реалистический, аналитический, идеалистический и синтетический стили.

Объективная процессуальность фортепианной музыки полнее всего раскрывается на основе тематизма общих форм движения, следовательно заключается в моторной сфере, с которой наиболее непосредственно сопряжено явление *фортепианной игры – базовое для характеристик пианизма.*

Охудожествленная таким образом процессуальность образует опорное предметное содержание фортепианной (шире – инструментальной) музыки, поскольку выражает движение, присущее жизненному явлению, то есть выявляет сущность жизни, заключенную в *упорядоченной разумной подвижности.* Обосновывающий, открывающий семантические функции общих форм движения классицистский пианизм может быть классифицирован как *рационально-прагматический*, поскольку, во-первых, позволяет определять возможности и правила фортепианной игры, связанные с ее технологическими границами и условиями; во-вторых, предусматривает образно-смысловой регламент – с целью достижения необходимой устойчивости музыкально-знаковых фигур, формирования фортепианных языковых констант.

Утверждается, что общие формы движения, именно как «общие формы звучания», являются *знаковыми универсалиями* музыки в ее художественно абсолютной, то есть «чистой», форме. Они выступают *общей строительной (логико-композиционной) основой музыкального тематизма в его имманентном художественном качестве*, выражают главное образное

назначение музыки, определяют ее *фундаментальные образные ресурсы*, солидаризуясь с идеей жизни как движения, стремящегося от хаотической формы перейти к разумному порядку, то есть предстать *самовозрастающим логосом*.

НАПРИМЕР, в творчестве Ф. Листа доминируют, наряду с повышенной эмоциональной экспрессией, такие когнитивные качества, как авторская риторическая убедительность, основанная на продуманном (аналитически углубленном) подходе к выразительным драматургическим средствам и их четком хронотопическом распределении в пределах композиции; сенсорная яркость, психологическая сила музыкально-образных, в том числе, исполнительских динамических, решений; новое претворение образов (идей) движения – наделение их особой масштабностью и драматической значимостью, одновременно, их интериоризация, то есть усиление их личностно-психологической обусловленности.

Обнаруживается также, что своеобразие фортепианного интонирования в Сонете Петрарки Ф. Листа обусловлено несколькими факторами, которые способствуют содержательному единству произведения. Первый из них – стремление композитора к звукоизобразительности, которая не становится лишь иллюстрацией к поэтическому содержанию, но превращает темброво-колористические возможности инструментального голоса в их фактурном единстве в образно значимые (вплоть до их символических значений). Второй – психологическая углубленность и выразительность музыкальных образов, которая обеспечивается лаконизмом, даже формульностью интонационных приемов; они приобретают сквозной характер, то есть воспринимаются как монотематические. Третьим фактором интонирования выступает содержательная усложненность замысла, его подчинение широкой философско-эстетической концепции, насыщение лирической образности драматическими мотивами, то есть семантическое разрастание, укрупнение «изнутри». В самом общем их значении данные пианистические идеи развиваются на последующих исторических этапах эволюции фортепианного творчества.

Фортепианные сочинения К. Дебюсси, М. Равеля и О. Мессиана позволяют заметить, что новые тематические функции общих форм движения в них возникают благодаря усилению определенного типа интонирования – либо вокально-речевого (все варианты кантиленности, декламационности), либо ритмо-моторного (от простой танцевальности до прелюдийности, токкатности и т. д.), либо, наконец, тембро-сонорного, который непосредственно связан с динамическими свойствами темы (контрасты динамики, сопоставление крайних регистров), с фортепианной звукописью – с подчеркиванием обертоновых звучаний, звукокрасочности, автономного фонизма музыкального построения. В некоторых случаях происходит одновременное усиление и ритмо-моторного и вокально-речевого (декламационного) начал, что объясняет особый семантический рельеф данных построений. В ряде случаев свободно-фигуративное

движение не ведет к каким-либо конкретным жанровым ассоциациям, и тематическое фактурное движение становится основанием для формирования нового жанра арабески и *нового интуитивно-идеалистического (интимно-чувственного) пианистического стиля (как стиля мышления или когнитивного стиля)*.

Изучение актуальных принципов музыковедческой интерпретации фортепианной поэтики С. Рахманинова позволяет характеризовать особенности его творческого мышления, определять его различные образно-смысловые позиции, одновременно обнаруживая их общую направленность к концептуализации, выявлять и семантические функции присущих ему фортепианных приемов, и их имманентные исполнительские механизмы – в связи с главными эстетическими парадигмами творчества русского композитора, а также в соответствии с *жанрово-стилистическими компонентами авторского пианизма*.

Текстологический подход к фортепианным циклам М. Равеля, которые давно являются неотъемлемой частью пианистического репертуара, позволяет определять *слагаемые пианистического стиля* композитора, опираясь на некоторые теоретические критерии, разработанные М. Смирновым, который предлагает три группы «исполнительских стремлений» как три направления отношения к жизненному сотворчеству, которые, хотя и взаимодействуют между собой, обладают достаточной самостоятельностью и которые можно принять за основу исполнительской семантики анализируемых фортепианных сочинений Равеля.

К первой группе стремлений отнесем поиск равновесия (гармонии красоты), созерцательного покоя, углубленность наблюдения за происходящим во вне, аналитичность, потребность во все большей полноте впечатлений и душевном перерождении, *присутствие в настоящем*.

Вторую группу стремлений образуют уход в одиночество, в воспоминания – *то есть в прошлое*, отрешенность, пассивность, остановка на пути поиска – предельное торможение движения, уступка внешним обстоятельствам, сковывающим волю личности.

Третья группа стремлений представляет волевые преобразовательные усилия, целеустремленность, *направленность в будущее*, энергию движения как квинтэссенции жизненного процесса. Следовательно, время в трех его измерениях – как настоящее, прошлое и будущее – становится художественным объектом в музыке Равеля, обуславливая и распоряжение композитором (а также и исполнителем) композиционным временем в его взаимодействии с пространственными фактурными координатами. Игровая логика в фортепианных композициях Равеля проявляется как игра со временем и отражена во взаимодействии конкретных стилистических фигур – *пианистических синтагм равелевского языка*.

Пианизм – особый когнитивный феномен, обуславливающий индивидуально-личностные качества (единство качеств) фортепианной игры, приобретающий универсальное стилевое значение и выражающий, наряду со

свойствами личностного сознания, коренные свойства самой фортепианной музыки. Таким образом он является коррелятом отношений между личностным представлением о возможном музыкальном содержании (звучании) и действительностью, звуковым текстовым осуществлением 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 и в равной мере авторскими, в зависимости от того, какой формальной стороной (письменной или устной) фортепианный текст обращен к реципиенту.

Новое значение понятия пианизма в современном музыковедении связано с феноменологическим подходом, позволяет определять *имманентный и трансцендентный уровни* пианистического мышления (стиля мышления) как антиномичные и разрешаемые в композиции фортепианного произведения, которая, благодаря такой 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.

Таким образом, 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, то есть предлагать более высокий концепционный уровень оценки исполнительского творчества – именно как творчества, а не «со-творчества», авторства, а не «со-авторства», конечно с учетом всех его специфических условий и обязательств, контекстуальных требований («герменевтических контекстов» и предписаний).

В целом, можно выделить основные исторические, одновременно индивидуально-лично обусловленные стилевые музыкально-исполнительские типы – как *стили мышления*:

– *прагматический рационально-логический*, обосновывающий ведущее значение моторной сферы, становящийся буквальным репрезентантом явления художественной игры в инструментальной музыке и вводящий в текстовую сферу в качестве опорного материала общие формы движения (показателен для классицистской музыкальной поэтики);

– *аналитический сенсорный*, устремленный к созданию равновесия интеллектуального и чувственного начал, продуцирующий героический подъем духа, образы драматического противостояния человека и

действительности, активно-действенный, одновременно, усложненно психологический (типичен для романтической фортепианной поэтики);

– *интуитивно-идеалистический* (*интимно-чувственный*), воспроизводящий «имагинативную игру», формирующий отвлеченные условные образы чувственных отношений, утончающий и детализирующий, в значительной степени избегающий драматизирующих противопоставлений (характерен для импрессионистов, развивается в фортепианной поэтике М. Равеля);

– *синтетический этический*, нацеленный на осмысление темпоральных аспектов человеческого существования, *интегрирующий все возможности пианистической игры*, в том числе, и как игры со стилем, со стилевыми возможностями музыки (зарождается в недрах предшествующих, но окончательной зрелости и завершеного уникального выражения достигает в фортепианной поэтике С. Рахманинова).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Арановский М. Мышление, язык, семантика / М. Арановский // Проблемы музыкального мышления : [сб. статей ; сост. и ред. М. Арановский]. – М. : Музыка, 1974. – С. 90–128.
2. Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление : (Опыт системного анализа музыкального искусства). Ч. 1. Тезисы / М. Бонфельд. – М. : МГЗПИ, 1991. – 125 с.
3. Корто А. О фортепианном искусстве / А. Корто. – М. : Музыка, 1965. – 363 с.
4. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике / Н. Корыхалова. – Л. : Музыка, 1979. – 208 с.
5. Медушевский В. Музыкальное мышление и логос жизни / В. Медушевский // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: [сб. статей] / сост. Л.И. Дыс]. – К.: Музична Україна, 1989. – С. 18–27.
6. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект / В.В. Медушевский // Советская музыка. – М., 1979. – № 3. – С. 30–39.
7. Мельникова Н. Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен : дисс.... Докт. искусствоведения ; спец. : 17.00.02 – музыкальное искусство / Наталия Ивановна Мельникова. – Новосибирск, 2002. – 307 с.
8. Потоцька О. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації : дис.... канд. мистецтвознавства ; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / О. В. Потоцька. – Одеса, 2012. – 239 с.
9. Селиванов В. Когнитивный стиль / В. В. Селиванов // Энциклопедия эпистемологии и философии науки. – электронный ресурс ; режим доступа : http://epistemology_of_science.academic.ru/318
10. Холодная М. Психология интеллекта : Парадоксы исследования ; [изд 2-е, перераб.] / М.А. Холодная. – СПб. : Питер, 2002. – 272 с.