

*На правах рукописи*



**НИКИТИНА ЛАРИСА ВЯЧЕСЛАВОВНА**

**ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЕ КОНТЕКСТЫ ФОРТЕПИАННОГО  
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ТВОРЧЕСТВА**

*Специальность 24.00.01 – теория и история культуры*

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата философских наук

20 МАЙ 2010

Казань – 2010

Диссертация выполнена на кафедре культурологии и философии  
Федерального государственного образовательного учреждения высшего  
профессионального образования «Казанский государственный  
университет культуры и искусств»

**Научный руководитель:** кандидат философских наук, доцент  
**Гордеева Татьяна Юрьевна**

**Официальные оппоненты:** доктор философских наук, профессор  
**Синцов Евгений Васильевич**

кандидат философских наук, доцент  
**Сергина Надежда Михайловна**

**Ведущая организация -** Казанский государственный университет  
им. В. И. Ульянова-Ленина

Защита состоится « 27 » апреля 2010 г. в 14 ч. 00 мин. на заседании  
Диссертационного совета Д 210.005.02 по защите докторских и  
кандидатских диссертаций при Федеральном государственном  
образовательном учреждении высшего профессионального образования  
«Казанский государственный университет культуры и искусств» по  
адресу: 420059, г. Казань, Оренбургский тракт, 3, ауд. 302.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Казанского  
государственного университета культуры и искусств.

Электронная версия автореферата размещена «26» марта 2010 г. на  
официальном сайте Казанского государственного университета культуры  
и искусств. Режим доступа: [http:// www.kazguki.ru](http://www.kazguki.ru)

Автореферат разослан «26 » марта 2010 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
кандидат философских наук, доцент



**Бажанова Р.К.**

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

*Актуальность исследования* герменевтических контекстов<sup>1</sup> фортепианного исполнительского творчества обусловлена следующими причинами.

Во-первых, мировоззренчески-методологической. Современное человеческое общество оказывается в ситуации, когда необходимо срочно решать глобальные проблемы, угрожающие его существованию. Главная из них – проблема самого Человека, необходимость его собственной внутренней духовной трансформации. Век рационализма, возвышая и гипертрофируя интеллектуально-познавательные способности человека, оттесняет на задний план его способность к сопереживанию и любви, добру и красоте. Продолжает разрушаться целостность человеческой личности, утрачивается тождество человека с самим собой, теряется способность вести диалог со всем живым и неживым в окружающем его бытии.

Устранить возникший перекос в понимании человеком мира, развить его способность нерационального, интуитивно-целостного, духовно-чувственного понимания миропорядка возможно средствами искусства, в том числе музыкального, в особенности фортепианного как наиболее демократичного и наиболее доступного в реальной музыкальной практике для большинства людей.

Во-вторых, музыкально-культурологической. Для существования фортепианного искусства, для его успешного функционирования в человеческой культуре важна деятельность исполнителей, благодаря которым музыкальные произведения обретают свою реальную звуковую, доступную для восприятия плоть. Долгое время деятельность музыканта-исполнителя считалась вторичной, лишь обслуживающей, репродуцирующей сочинения композиторов. Вся система музыкального образования была направлена на понимание только композитора, но никак не музыканта-исполнителя. Несмотря на огромную роль исполнителей в культуре, их высокий профессионализм и способность влиять на души людей, серьезных исследований, посвященных сущности исполнительского творчества, на наш взгляд, крайне мало.

К сожалению, установки прагматического рационализма и иррационализма не обходят стороной и область фортепианного исполнительства. Иногда интерпретации молодых концертирующих музыкантов отличаются безупречным техническим мастерством и продуманностью, но им не хватает одухотворенной содержательности и искренней эмоциональности. Наблюдается отход части исполнителей от

<sup>1</sup> Под герменевтическими контекстами мы понимаем множественность скрытых смыслов и значений, порождаемых данным явлением.

классического музыкального искусства в сторону массовой музыкальной культуры. В современной культурной ситуации исполнитель-пианист особенно нуждается в мощи своего художественного воображения и фантазии, и, вместе с тем, в тонко осмысленных приемах и способах проникновения в истинную, не лежащую на поверхности фортепианного звучания, сущность музыкального произведения.

В-третьих, музыкально-эстетической. В понимании эстетической роли личности исполнителя существует две точки зрения. Одна из них отодвигает индивидуальность исполнителя на второй план, отдавая безусловный приоритет возможно более точному воплощению авторского замысла. Известен тезис И.Ф. Стравинского: «Нет – интерпретации!»<sup>1</sup>. Такого же мнения придерживался и С.Т. Рихтер: «Я думаю, что задачи настоящего исполнителя – целиком подчиниться автору: его стилю, характеру и мировоззрению»<sup>2</sup>. Вторая точка зрения связана с осознанием в настоящее время философами, культурологами, музыкантами идеи М. Хайдеггера о «само-стоянии» художественного творения, об аккумуляции в нем не только осознанного замысла автора, но и всего контекста смыслов, присущих времени его созидания. Отрыв музыкального произведения от его творца, самодостаточность его существования требуют от современного исполнителя не только глубокого проникновения в осознанный замысел автора и постижения всего спектра неосознанных сопутствующих смыслов, но и обогащения произведения смыслами своего исторического времени. В результате такого постоянного «прироста смыслов» (Г.-Г. Гадамер) музыкальное произведение обретает свою вневременную, «вечную» жизнь.

Все указанные выше причины делают фортепианное исполнительское творчество актуальным предметом для современного философского исследования и свидетельствуют о том, что эта проблематика находится в центре научных интересов.

#### ***Степень разработанности проблемы.***

Феномен художественной игры рассматривается в философских работах Аристотеля, Гераклита, Платона, И. Канта, современных - Г.Г. Гадамера, Й. Хейзинги. Проблемами музыкальной семантики, музыкального мышления, музыкального восприятия и музыкального исполнительства занимаются в зарубежной и отечественной *гуманитарной науке* К. З. Акопян, М.Г. Арановский, М.А. Аркадьев, Б.В. Асафьев, И.И. Земцовский, Я. Йиранек, Э. Курт, А.Ф. Лосев, А.В. Малинковская, В.В. Медушевский, Е.В. Назайкинский, Е.В. Синцов, И.И. Соллертинский, В.К. Суханцева, С.Е. Фейнберг, В.Н. и Ю.Н. Холоповы, Т.

<sup>1</sup> И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. – М., 1973. - С.125.

<sup>2</sup> Цит. по: Г.М. Цыпин. Музыкант и его работа: проблемы психологии творчества. – М.: Сов.композитор, 1988. – С.12.

В.Чердниченко. Несмотря на то, что все они в той или иной мере затрагивают вопросы герменевтического понимания музыкального произведения, углубленных исследований собственно фортепианного исполнительского творчества с позиций философско-эстетических и культурологических теорий мы не нашли.

Фортепианное исполнительство в основных своих характеристиках изучается также в *искусствоведении и фортепианной педагогике* в следующих аспектах: способы постижения художественного образа и выразительной игры на инструменте; последовательность этапов работы над музыкальным произведением; работа над техникой, ритмом, звуком; значение аппликатуры, педали; проблемы музыкальной памяти, эстрадного волнения, подготовки к концертному выступлению и др. (Ф.Э. Бах, М. Брей, Р. Брейтгаупт, И. Гофман, Е. Каланд, А. Куллак, К.А. Мартинсен, К. Штейнигер; Л.А. Баренбойм, Г.М. Коган, Н.К. Метнер, Г.Г. Нейгауз, А.А. Николаев, С.И. Савшинский, Г.М. Цыпин).

Отдельные аспекты исследования *пианистических технологий* – артикуляция, педализация, аппликатура, игра наизусть, вопросы техники – изучались в трудах А.В. Бирмака, И.А. Браудо, Н.И. Голубовской, Е.Я. Либермана, Л. Маккиннона, С.И. Савшинского, О.Ф. Шульпякова. Много работ посвящено изучению фортепианного творчества композиторов и анализу особенностей их пианистического стиля. Это работы А.Д. Алексеева, Б.В. Асафьева, Е. и П. Бадюра-Скода, Л.Е. Гаккеля, К. Гейрингера, А.Б. Гольденвейзера, В.Ю. Дельсона, М.С. Друскина, Д.В. Житомирского, Н.П. Калининой, Ю.А. Кремлева, Я.И. Мильштейна, Л.В. Николаева, М.А. Смирнова, А.А. Соловцова, А. Швейцера, Б.М. Ярустовского.

Вопросы интерпретации музыкальных произведений в искусствоведческом аспекте разрабатываются в работах Л.А. Баренбойма, Г.М. Когана, Н.П. Корыхаловой, А.В. Малинковской, Г.Г. Нейгауза, С.Е. Сенкова, С.Е. Фейнберга, В.Н. Холоповой. Творческие портреты пианистов представлены в работах А.Д. Алексеева, Л.А. Баренбойма, В.Ю. Дельсона, Н.А. Копчевского, Я.И. Мильштейна, А.А. Николаева, Д.А. Рабиновича, С.М. Хентовой.

Некоторые культурологические аспекты исполнительского искусства, такие как соотношение объективного и субъективного, традиций и новаторства в исполнительстве, затрагиваются в работах Б.В. Асафьева, Л.Н. Раабеля, В.Н. Холоповой. Можно отметить кандидатскую диссертацию А.А. Игламовой, исследующую фортепианное исполнительство как феномен культуры (2006). В ней выявляется онтологическая сущность фортепиано как инструмента культуры; фортепианное исполнительство определяется как особый вид культурного со-бытия и как особая форма локальной культуры; пианизм исследуется

как проявление артистизма, являющего собой цепь мимолетностей.

Из работ последнего времени, дающих представление об особенностях современного пианизма, о новейших формах существования исполнительского искусства и тенденциях его развития, можно отметить исследования В.П. Афанасьева, Глена Гульда, Б. Монсенжона.

Таким образом, несмотря на обилие работ о фортепианно-исполнительском искусстве, исследований, посвященных анализу собственно герменевтических контекстов фортепианного исполнительства как средоточия возможных множественных смыслов фортепианных творений нет.

**Проблемная ситуация** состоит в том, что феномен фортепианного исполнительского творчества требует системного анализа диалектической взаимосвязи творческой мысли автора и исполнителя в целях обеспечения сохранности традиций классического фортепианного искусства для его полноценного функционирования в культуре. Интерес к фортепианному исполнительскому творчеству сегодня существует в основном в аспектах музыковедения, фортепианной педагогики, вопросах пианистических технологий, некоторых культурологических аспектах. Между тем ощущается потребность философско-теоретического осмысления данного феномена как системного явления в его онтологическом, экзистенциальном, эстетическом, морфологическом и динамическом аспектах.

**Объектом** исследования выступает фортепианное исполнительское творчество.

**Предметом** исследования являются герменевтические контексты фортепианного исполнительского творчества.

**Цель** диссертационного исследования: выявить сущность герменевтических контекстов фортепианного исполнительского творчества.

**Материал** исследования – профессиональное сольное фортепианное исполнительское творчество, функционирующее в рамках классической музыкальной традиции.

**Задачи работы:**

- проанализировать в историческом аспекте этапы философского и культурологического осмысления феномена художественной игры;
- выявить игровую сущность музыки как художественную игру звуковыми образами;
- выявить игровые начала фортепианного исполнительства;
- выявить целостную, духовно-органическую, универсальную структуру (“ядерную модель”) процесса создания музыкального произведения;
- эксплицировать композиторский текст как итог множественной комбинаторики внутренних форм мыследвижения автора;

- исследовать проблему исполнительского понимания авторского текста и герменевтических контекстов произведения, выявив при этом закономерности формирования исполнительской концепции;
- определить место и роль «технэ» пианиста как способа «озвучивания» композиторско-исполнительского замысла музыкального целого;
- выявить собственно художественные качества фортепианного исполнительства.

**Рабочая гипотеза.** Фортепианное исполнительское творчество представляет собой вид художественной игры, является одним из способов эстетического существования человека в Бытии и проявлением его самодетерминации в мире. С онтологической точки зрения, фортепианное исполнительство обладает статусом «охранителя» фортепианных творений. Исполнительский процесс имеет целостную, духовно-органическую, универсальную структуру своего осуществления, включающую внутреннюю форму, «технэ», внешнюю форму, которая должна адекватно соотноситься с аналогичной структурой процесса создания авторского музыкального произведения. Существует прямая зависимость между способностью исполнителя к диалогическому отношению «Я - Ты» и его способностью проникать в область герменевтических контекстов произведения, в область «невыразимого». Исполнительский процесс можно определить как динамичное диалектическое единство двух противоположных тенденций — необходимости существования в рамках установившихся культурно-исторических исполнительских традиций и необходимости выражения нового личного духовно-эстетического опыта. В непосредственном творческом акте звуковой реализации идеальной исполнительской концепции мыследвижение пианиста существует на границе взаимопереходов идеального и материального и способно удерживать в возникающем звуковом образе в неравновесном тождестве разновозможные многозначные смыслы. Это сообщает музыкальному произведению необходимую полноту его эстетического Бытия, а игре пианиста придает качество собственно художественности.

#### **Методологические и теоретические основания работы.**

*Историко-логический* метод исследования позволил проследить этапы формирования парадигмы «игры» в философской мысли и культурологии, а также предпосылки и этапы осмысления существования целостной, духовно-органической, универсальной структуры процесса создания художественного произведения.

*Метод диалога культур* (М.М. Бахтин, В.С. Библер) и *принцип дополненности* Н. Бора позволили привлечь к решению поставленных задач ряд философских и культурологических концепций. Так, теория игры, изложенная в трудах Й. Хёйзинги и Г.-Г. Гадамера, позволила

обнаружить и проанализировать игровые начала музыки и фортепианного исполнительства. Эстетическая теория И. Канта и фундаментальная онтология М. Хайдеггера помогли выявить предпосылки существования целостной, духовно-органической, универсальной структуры («ядерной модели») процесса создания музыкального произведения. Философская герменевтика Г.-Г. Гадамера была положена в основание изучения проблемы исполнительского понимания авторского текста, его интерпретации и формирования исполнительской концепции. Синергетически-вероятностный метод «управляемого хаоса» эксплицировал композиторский текст как итог множественной комбинаторики внутренних форм авторского мыслдвижения, и выявил собственно художественные качества фортепианного исполнительства. Концепция диалога М. Бубера позволила вскрыть необходимое условие, а также способ проникновения исполнителя за пределы зафиксированного текста в область «невыразимого». Проблема «невыразимого» анализировалась в диссертации, опираясь также на исследования Е.В. Синцова.

***Научная новизна диссертационного исследования:***

- феномен фортепианной игры в музыке в диссертационном исследовании впервые рассмотрен в контексте теории игры. Определена его сущность как вида художественной игры и одного из способов эстетического бытия в мире;
- выявлено существование целостной, духовно-органической, универсальной структуры («ядерной модели») процесса создания музыкального произведения как базисной основы художественной игры;
- с новых теоретических позиций определена бытийная сущность фортепианного исполнительства как «охранителя» фортепианных творений; выяснилось, что необходимым и достаточным условием «самостояния» музыкального произведения является «резонирование» композиторской и исполнительской «ядерных моделей»;
- в результате применения концепции диалога как отношения «Я – Ты» к анализу взаимодействия исполнителя с авторским текстом, установлена прямая зависимость между способностью исполнителя к диалогическому отношению «Я - Ты» и его возможностью проникать в область герменевтических контекстов произведения;
- в вероятностно-синергетическом аспекте определено, что энтелехийной основой диалога композитор – исполнитель является способность исполнителя непосредственно в творческом акте звуковой реализации исполнительской концепции существовать одновременно в идеальном и материальном мире;
- при анализе процесса создания исполнительской концепции впервые



систематизированы закономерности ее формирования.

***Основные положения, выносимые на защиту:***

- в человеческой культуре фортепианное исполнительское творчество представляет собой вид художественной игры, является одним из способов эстетического существования человека в Бытии и проявлением его самодетерминации в мире;

- необходимой основой исполнительской деятельности является понимание авторского текста в двух его неразрывных составляющих - зафиксированного конвенциональными музыкальными знаками нотного текста и существующих вокруг него герменевтических контекстов произведения;

- исполнительская концепция представляет собой синтез авторских смыслов, как сознательных, так и бессознательных - «невыразимое» - угаданных исполнителем, и смыслов, инкорпорированных в произведение самим исполнителем в результате сотворчества с автором для аутентичного присутствия в Бытии целостного произведения («самостояния» музыкального произведения) и раскрытия через него граней вечного Бытия;

- проникновение исполнителя в идеальную сферу музыкальных образов, в область герменевтических контекстов, возможно лишь при наличии у исполнителя способности вступать в диалогическое отношение «Я – Ты»;

- исполнительский процесс имеет целостную, духовно-органическую, универсальную структуру своего осуществления («ядерную модель»), включающую внутреннюю форму, «технэ», внешнюю форму, которая должна адекватно соотноситься с аналогичной универсальной структурой процесса создания авторского музыкального произведения;

- мыследвижение исполнителя-пианиста непосредственно в творческом акте звуковой реализации идеальной исполнительской концепции при помощи «технэ» выстраивает границу взаимопереходов идеального и материального, «удерживая» в возникающем звуковом образе множественность недо воплощенных многозначных смыслов (ауру «невыразимого») и сообщая игре пианиста качество собственно художественности.

***Теоретическая и практическая значимость исследования*** состоит в углублении и расширении понимания сущности фортепианной игры и фортепианного исполнительства как вида художественной игры и способа эстетического существования человека в Бытии, а также проявления его самодетерминации в мире. Основные положения и выводы диссертации могут быть использованы в курсах по философии культуры, по философии музыки, по истории мировой и отечественной культуры, в музыковедческих дисциплинах. Практическая фортепианная педагогика может использовать положения и методологические выводы

диссертации для углубления теоретических представлений о сущностных сторонах фортепианной игры и фортепианного исполнительства, для переосмысления их роли и значения в современном мире.

*Апробация работы.* Основные выводы и положения диссертации нашли отражение в публикациях по теме, а также в докладах и выступлениях на научных, научно-практических, научно-методических конференциях международного и всероссийского уровней<sup>1</sup>. Материалы диссертации были использованы при проведении спецсеминара «Сравнительный анализ интерпретаций музыкальных произведений» в Елабужском колледже культуры и искусств (2004), а также в практических занятиях по фортепиано со студентами Казанского государственного университета культуры и искусств.

*Структура диссертации.* Диссертационное исследование состоит из введения, двух глав, каждая из которых включает по два параграфа, а также заключения и библиографического списка из 234 наименований.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении обосновывается актуальность темы, анализируется степень ее разработанности и формулируется проблема. Определяются объект и предмет исследования, а также цель и задачи. Излагаются теоретико-методологические основания диссертации, ее научная новизна, а также теоретическая и практическая значимость полученных результатов.

В первой главе «Философско-культурологический экскурс в игровую природу фортепианного исполнительства» анализируются этапы осмысления феномена игры в западноевропейской философско-культурологической традиции, прослеживается эволюция понимания приоритетных функций игры – от воспитательной до эстетической. Выявляется игровая сущность музыкального искусства. Исследуются проявления формальных признаков феномена игры в фортепианном исполнительском творчестве. Анализируются исторические этапы

<sup>1</sup> Международная научно-практическая конференция «Музыка и педагогика: проблемы профессиональной подготовки педагога музыканта» (Казань, 2002); Международная научно-методическая конференция «Социокультурное образование и Болонский процесс: проблемы, тенденции, опыт» (Казань, 2007); Международная научная конференция «Проблемы межкультурных коммуникаций в содержании социогуманитарного образования: состояние, тенденции, перспективы» (Казань, 2008); Международная научно-практическая конференция «Фортепианная подготовка музыканта в современном культурном пространстве» (Казань, 2008); Международный научный конгресс «Тюрко-славянский диалог культур и цивилизаций: история и современность» (Казань, 2009); Всероссийская научно-практическая конференция «Интеграционный потенциал профессиональной направленности в содержании социокультурного образования» (Казань, 2003); Всероссийская научно-методическая конференция «Оценка качества образования в вузе культуры и искусств: методические проблемы, опыт, перспективы» (Казань, 2005)

осмысления целостной, духовно-органической, структуры процесса создания художественных произведений (внутренние формы – технэ – внешние формы). Выявляется значение авторских музыкальных произведений как онтологической основы для фортепианного исполнительского творчества.

В 1.1.1. «Феномен художественной игры в историческом аспекте» рассматриваются этапы осмысления феномена игры с момента возникновения античной философии. По мнению античных философов, состояние игры является неотъемлемым свойством самой природы. Гераклит говорит об онтологическом статусе игры, понимая ее как способ бытия самой Вечности: «Вечность – дитя, переставляющее шашки, царство ребенка»<sup>1</sup>. Платон считает состояние игры наилучшим назначением человека, достойным способом его бытия в мире. Прекраснейшими играми являются культовые обряды, а также мусические искусства. Последние предстают действенным *воспитательным* средством, поскольку ритм и гармония помогают формировать тело и душу человека, воздействуя на него физически и этически<sup>2</sup>. Несмотря на то, что человек является игрушкой в руках богов, он приближается к их величию в своей способности играть.

В немецкой классической философии выдвигается на первый план уже *эстетический* аспект игры. Исследуя в «Критике способности суждения» эстетические феномены и искусство, Кант часто употребляет термин «игра» по отношению к проявлению духовных сил человека и его познавательных способностей<sup>3</sup>.

Й. Хейзинга подводит своеобразный итог всем предшествующим рассуждениям о сущности феномена игры и ее функциях, определяет неопределимое значение игры для человеческой культуры. Главным свойством игры, согласно Й. Хейзинге, является её избыточность, её необусловленность насущными жизненными потребностями человека. Игра освобождает духовные силы человека для осуществления изначально присущих ему творческих устремлений. Человеческая культура возникла и разворачивалась в игре и как игра. Высшей, высокоразвитой формой игры является художественная игра – искусство. В художественной игре творческие устремления человека находят свое наивысшее выражение<sup>4</sup>.

Размышления Й. Хейзинги о сущности и значимости художественной игры продолжает и развивает Г.-Г. Гадамер. Свободная игра образотворчества, согласно Гадамеру, рождает уникальные произведения

<sup>1</sup> Антология мировой философии. В 4-х томах. Т.1. Ч.1. – М.: Мысль, 1969. – С.278.

<sup>2</sup> Платон. Соч. в трех томах. Т.3. Ч.2. – М.: Мысль, 1972. – 678 с.

<sup>3</sup> И. Кант. Критика способности суждения // Слово о сущем. Т.11. – С.-П.: Наука, 2006. – С.113-394.

<sup>4</sup> Й. Хейзинга. Homo Ludens / Человек играющий. Статьи по истории культуры. – М.: Айрис-пресс, 2003.

искусства, которые обретают самостоятельную жизнь, становятся феноменами бытия, «приращениями бытия». Они заключают в себе множественные интуитивные смыслы сущностных сторон Бытия, которые транслируются при их восприятии последующим поколениям. Восприятие произведения искусства требует активного сотворчества: «Это всегда заслуга рефлексии, заслуга духа. Требование конструктивности рефлексивной игры по определению заложено в произведении»<sup>1</sup>.

В 1.1.2. «*Игровая сущность музыкального искусства*» анализируются и раскрываются проявления признаков феномена игры в музыкальном искусстве. Музыкальное искусство содержит в себе все формальные признаки игры: выход духа человека через музыкальную игру в инобытие; свободу деятельности духа по созданию музыкальной реальности; самоценность игры духа со звуковыми образами; наличие особого музыкально-игрового пространства и времени; наличие определенного порядка в организации музыкального пространства произведения; повторяемость музыкальных произведений, их постоянное функционирование в пространстве духовной культуры как ценных культурных форм; тенденцию к сокрытию своих потаенных смыслов. Музыка есть наиболее чистое выражение творческих игровых возможностей человеческого Духа в силу своей абсолютной удаленности от предметной реальности Бытия. В звуковом пространстве творческий дух человека означает важные для себя реалии внешнего и внутреннего мира; играя звуковыми образами, конструирует некие многозначные смыслы. Музыка, как и поэзия, осуществляет себя в особом пространстве духа, в собственном мире, который дух творит для себя. Те реалии «обыденного мира», которые дух забирает в свое пространство, обретают в нем новые лики, и связывают их между собой уже не логические, а иные связи. Музыке свойственно постоянное обновление тенденций и правил в игре музыкальными образами.

В 1.1.3. «*Проявления феномена игры в фортепианном исполнительстве*» раскрываются формы бытования фортепианной игры в современной музыкальной культуре; анализируется специфика проявлений признаков феномена игры в фортепианном исполнительстве.

*Фортепианная игра* в настоящее время имеет различные формы своего бытования в музыкальной культуре. *Понятие фортепианной игры* в широком смысле включает в себя область музыкального любительства непрофессионалов, игру на фортепиано музыкантов другого профиля (струнников, духовиков, теоретиков, дирижеров) и профессиональное фортепианное исполнительство. *Видами фортепианной игры* являются сольная игра на фортепиано или игра в различного рода ансамблях

<sup>1</sup> Г.-Г. Гадамер. Актуальность прекрасного.- М.: Искусство, 1991. – С.294.

(фортепианных, камерно-инструментальных, в качестве инструмента оркестра или солирующего инструмента с оркестром). Помимо этого в сольной игре на фортепиано можно выделить *специфические ее разновидности*: импровизацию и исполнение авторского нотного письменного текста.

Фортепианное исполнительство также содержит в себе все формальные признаки игры: выход через игру в миры инобытия, где возможны встречи-диалоги с творящим духом Других (композиторов); специальное игровое пространство (концертный зал, сцена – традиционно, студия звукозаписи – новейшие тенденции); игровое время – время звучания музыкального произведения; специфические правила исполнительской игры, существующие в настоящее время (строгое соблюдение и выполнение авторского текста и авторских указаний; необходимость улавливать и раскрывать сокровенные потаенные смыслы, зашифрованные в нотной записи; соблюдение целостной непрерывности публичного исполнения; владение совершенным техническим мастерством для воплощения своего исполнительского замысла в реальном звучании). Исполнительская деятельность – деятельность творческая, где исполнительские концепции рождаются в активном сотворчестве с авторами исполняемых произведений. Исполнительская деятельность обладает большой свободой в возможности искреннего выражения собственных интерпретаторских концепций.

В 1.2. «*Эстетико-художественная универсальная структура процесса создания музыкального произведения*» анализируются исторические этапы осмысления сущности художественного творчества и его результата – художественного творения. Это позволяет выявить основополагающую целостную, духовно-органическую, структуру процесса созидания художественных творений. Составными элементами этой структуры являются *внутренние формы – «технэ» - внешние формы*. Эта структура («ядерная модель») является универсальной для любого художественного творческого процесса.

Идеалом произведения искусства в Древней Греции является его возможно большая внешняя схожесть с изображаемым предметом. Идея, вдохновляющая мастера-искусника на создание прекрасной вещи, не понимается как личностная и духовно-индивидуальная, а является лишь результатом воздействия внешней модели и образца. Место фантазии художника занимают эманации из первоединой основы бытия, т.е. «фантазирует» само бытие. Творчество сводится к мимесису. Почти все античные философы говорят об искусстве как о подражании природе и считают, что оно гораздо ниже природы, поскольку не в состоянии выразить ее жизни и движения.

В динамике дальнейшего движения античной мысли относительно

художественного творчества можно отметить следующие этапы. Постулирование у Платона необходимости воплощения идей («эйдосов») в материю, а также необходимость «идеализации» самой материи. Открытие Аристотелем принципа эстетического подражания (мимесиса) как художественного отображения внутреннего мира человека, его ощущений и переживаний, а также поступков и действий. Выявление им основ поэтичности в особой, творческой организации материала: в определенной композиции произведения; во внутреннем единстве развития сюжета; в органической целостности; в воплощении бытия *возможного* или *должного*. Осознание Плотиним сути основополагающих сторон творческого процесса: необходимости первоначального видения внутренних смыслов, побуждающих к творческой деятельности; множественности созерцаемых смыслов и мучительной сложности их выявления в материальном выражении; необходимости адекватного воплощения внутренних созерцаемых смыслов во внешних формах.

В Средние века высшим художником, сотворившим мир по законам меры, порядка и красоты, является бог. Основаниями творческих сил художника, руководящими процессом возникновения произведения искусства, считаются божий дар (аффективное, неосознанное начало); правила искусства, диктуемые разумом человека, а также преходящие, исторически меняющиеся законы искусства. Основное внимание в это время уделяется становлению канонов и правил, по которым обязан творить художник, а также вопросам его профессионального мастерства («технэ»). Главная задача максимально условных внешних форм произведений - отсылать воспринимающих к постижению божественных духовных откровений, скрывающихся за изображаемым.

В эпоху Возрождения художник осознает себя не просто искусным ремесленником, как в Средние века, а настоящим творцом, почти равным богу. Характерные черты художественного творчества этого периода – интерес к воплощению чувственных идеализированных природных внешних форм, а также интерес к новым техническим возможностям выражения. Божественное духовное начало выполняет лишь роль вдохновителя художника в его самостоятельной творческой деятельности.

Наиболее целостное осмысление духовно-органической, универсальной структуры («ядерной модели») художественного творчества во всех своих составных компонентах обнаруживается в эстетических концепциях И. Канта и М. Хайдеггера. И. Кант фактически обозначает эту «ядерную модель», используя лишь другую терминологию – «эстетическая идея» (внутренняя форма), «новые правила, которые дает произведению искусства гений» («технэ»), «образец изящного искусства» (внешняя форма). Главный акцент в эстетической теории И. Канта

делается на фигуре творца – гения.

М. Хайдеггер, в своем осмыслении сущности художественного творчества, главную роль отводит итогу деятельности художника – его творению. Художник выпускает свое творение в «само-стояние», и с этого момента именно творение становится значимым онтологическим событием Бытия («приращением Бытия»), отодвигая своего творца глубоко в тень. М. Хайдеггер также отмечает универсальную структуру процесса рождения творения, употребляя свои специфические термины: «сущее в его непотаенности-раскрытости» (внутренняя форма), «умение выводить на свет», «рукоделство» («технэ»), «творение в его само-стоянии» (внешняя форма).

Значительный вклад в прояснение сущности художественной формы внес выдающийся русский философ А.Ф. Лосев. Художественная форма у А.Ф. Лосева фактически равна художественному выражению сущности или смысла. В определении А.Ф. Лосевым художественной формы присутствуют три ее основные характеристики: целостность, самодостаточность и адекватность. Во всякой смысловой предметности, по А.Ф. Лосеву, уже содержится в потенции ее «адекватная выраженность», которую он назвал «первообразом». Созидание формы и первообраза в художественном произведении происходит одновременно. Между смыслом и чувственностью в этом первообразе происходит постоянное перетекание и постоянное трансформирование одного другим. Такое состояние А.Ф. Лосев определяет как «игру первообраза с самим собой». Художественный смысл «имеет бытие только и исключительно в самом произведении, и нигде более», и раскрывается он только в процессе его восприятия субъектом. Самой чистой и идеальной формой искусства А.Ф. Лосев считает музыку. В первоначальных истоках музыки и в непрограммной музыке он усматривает не изображение человеческих чувств и движений души, а гораздо большее – самовыражение космического начала – Абсолюта. Музыка позволяет человеку обрести полноту самого бытия, приобщиться к Абсолюту.

Возникновение художественного произведения, согласно идеям основоположника беспредметного искусства В. Кандинского, имеет космический характер, а совсем не произвольно-субъективистский. Однако вечное может выразить себя только через субъективное. Космическое духовное, преломленное и выраженное через индивидуальное художника, составляет содержание художественного произведения. Оно первично. Все материально-чувственные формы, выражающие это духовное, имеют законное право на существование. Выбор необходимой формы осуществляется художником бессознательно, интуитивно. Внешняя чувственная форма несет на себе печать личности художника, времени и стиля его эпохи, но в ней также воплощено и

вечно духовное – «чисто – и – вечно художественное». Кредо В. Кандинского – форма определяется содержанием.

С позиций современной картины мира, синергетической в своей основе, исследователями выявляется сущность внутренней формы. Отмечается, что субстратом внутренней формы является идеальное вещество духа, подчеркивается неотделимость внутренней формы от сознания и духовных процессов во внутреннем мире художника. Внутренней форме имманентно присуща самоорганизация и самоосуществление, она неотделима от ментального содержания внутреннего мира художника, вырастает как бы изнутри него и выражает его состав, смысловые связи и порядок. Внутренняя форма обладает интенциональностью, т.е. стремлением выявить себя вовне, в чувственном материале. Сложное, динамичное, хаосоподобное (ризомное) строение внутренней формы является источником « избыточно генерируемых проектов», которые не получив возможности реализоваться полностью во внешней форме, образуют вокруг нее «ауру недовоплощенных возможностей» - феномен «невыразимого». Реальные тексты художественных произведений способны в своих «разрывах», «изломах», в «точках ветвлений» «держаться», обнаруживать сокровенное присутствие этих потаенных недовоплощенных смыслов, их едва угадываемой динамики. Технэ художника - это его конструктивно-оформляющая способность воплощать свои идеально-духовные замыслы в материально-вещественные формы.

Проведенный анализ основных исторических этапов осмысления сущности художественного творчества выявляет, что творческий процесс немислим без имманентно присущих ему органически взаимосвязанных компонентов, таких как: наличие глубоко пережитого, личностно значимого для художника события взаимодействия с Бытием, рождающего во внутреннем мире художника его специфическое художественное осмысление (внутреннюю форму); непреодолимое желание выразить переполняющее душу художественное переживание в чувственно воспринимаемом материале посредством соответствующих средств выражения, поиском которых художник крайне озабочен (поиск своего «технэ»); необходимый результат творческой деятельности в виде свершившейся, чувственно воспринимаемой художественной формы (внешняя форма). Всякая выявленная художественная форма необходимо содержит в себе духовное начало (внутреннюю форму) и его материально выраженный эквивалент, воплощенный в чувственную вещественность посредством технического мастерства художника. Художественное произведение самостоятельно и самодостаточно. Художественный текст несет на себе очевидные свидетельства особенностей художественного мышления автора. Их можно обнаружить в индивидуально найденных



мастером приемах и способах («технэ») адекватного выражения оригинальной, лишь ему присущей, художественно-эстетической идеи.

В определенные исторические периоды преимущественное внимание философов и самих художников уделялось той или иной стороне целостного художественного процесса. Секретам мастерства, умения, «технэ» - в античной Греции, в средневековых художественных мастерских и музыкальных цехах, в творчестве художников Возрождения, в разнообразных техниках XX века. Принципам формирования внутренней формы – в романтизме XIX века, в современных философско-эстетических теориях. Наиболее целостное осмысление духовно-органической, универсальной структуры («ядерной модели») художественного творчества во всех своих составных компонентах обнаруживается в эстетических концепциях И. Канта и М. Хайдеггера.

Во второй главе «Соотнесенность композиторского и исполнительского мышления в акте интерпретации музыкального произведения» эксплицируется композиторский текст как итог множественной комбинаторики внутренних форм; обосновывается его значение в качестве исходного условия для выявления герменевтических контекстов в исполнительской интерпретации; анализируются художественно-концептуальные принципы исполнительской интерпретации; определяются условия резонирования «ядерных моделей» процессов композиторского и исполнительского творчества как высший акт их соотнесенности.

В 2.1. *«Композиторский текст – исходное условие для выявления герменевтических контекстов в исполнительской интерпретации»* авторский текст определяется как итог множественной комбинаторики внутренних форм мыследвижения автора; выявляются две его неразрывные составляющие – зафиксированный знаками конструкт и аура идеальных смыслов и значений («невывразимое»).

Для успешного функционирования музыкальных произведений в пространстве культуры необходимы исполнители. Исходным материалом для постижения исполнителем музыкального произведения является композиторский текст, запечатленный на бумаге конвенциональными музыкальными знаками. Эта видимая реальность нотного текста таит в себе реальность слышимых и воображаемых звуковых образов, которые, в свою очередь, являются лишь символами таинственного музыкального духа – истинного творца музыкальных произведений. Добраться до этой сферы духовного совсем непросто. Исполнитель должен пройти путь, противоположный тому, которым шел композитор – от зрительного восприятия нотных знаков, от постижения значений их структурной организации к внутреннему слышанию всех мельчайших элементов внешней формы; от внутреннего слышания к их звуковой реализации на

инструменте с помощью своего технического мастерства; от чувственных звуковых образов к интуитивному постижению логики художественного мыследвижения композитора; от постижения этой логики к интуитивному схватыванию той высшей причины, которая дала толчок мыследвижению композитора - к той духовно-эмоциональной наполненности и красоте (внутренней форме или художественной идее), которая и смогла материализоваться в этой чувственной форме.

Нотный текст является первым полем соприкосновения исполнителя и автора. Этот текст представляет собой формализованную музыкально-знаковую структуру, хранящую информацию о звучании музыкального произведения. Все зафиксированные в нем элементы могут быть поняты только однозначно (ноты, их длительности, паузы, ритмические рисунки и т.п.). Они по определенным правилам могут быть переведены на уровень звучащего материала. Каким же образом первоначальная однозначность способна порождать в дальнейшем самые разнообразные и неповторимые интерпретации? Дело в том, нотный текст является «мощным интенциональным оператором» (М. Аркадьев). По справедливому утверждению М. Аркадьева, его структура «подробно *пред-писывает определенное креативное ментально-исполнительское поведение читающего*. И это поведение исполняет, то есть доводит до полноты бытия, те структуры, которые только и могут таким образом стать предметом видения, осознания и анализа»<sup>1</sup>. На уровне уже внутренних звуковых предслышаний в процессе перевода знаковых конструкций в реальное звучание у исполнителя подключается только ему присущий слой образных ассоциаций. Он сугубо индивидуален и зависит от жизненного и художественно-эстетического субъективного опыта исполнителя. Внутренне слышимое или реальное звучание музыкального произведения составляет собственно *художественный текст*, который уже содержит в себе широкий диапазон «полей» значений, в пределах которого возможны индивидуальные интерпретации на основе субъективных ассоциаций и эмоционально-эстетических суждений. Таким образом, непосредственным объектом интерпретации являются именно звуковые образы.

Реальная звуковая реконструкция произведения исполнителем должна идти по следам авторского мыследвижения. В музыке «операндами» (М.Г. Арановский) мышления являются музыкальные звуки, ритм, тембр, динамика, артикуляция, целостные структуры – мелодические фразы, аккорды, фактура и т.п. Все они имеют две формы своего существования: как физические феномены, и как слуховые представления. В результате игры слуховых представлений у композиторов рождаются музыкальные

<sup>1</sup> М. Аркадьев. Фундаментальные проблемы теории ритма и динамика «незвучащих» структур в музыке Веберна. Веберн и Гуссерль. – Музыкальная академия. – 2001. - №1. – С.155.

идеи. Музыкальное мышление основано на безграничных возможностях систем отношений в многоуровневом музыкальном контексте – ладовых, метрических, фактурных, артикуляционных, динамических, агогических, тембровых. Именно отношения сообщают звуковой идее ее смысл. Музыкальные мысли выражаются специфическим музыкальным языком, который представляет собой систему правил, позволяющую организовывать звуковой хаос в стройную логическую систему – музыкальный текст. Структура музыкального текста во многом аналогична синтаксическим структурам вербального языка и состоит из стандартных моделей – мотивов, синтагм, фраз, сверхфразовых единств. Они складывались исторически, отвечая требованиям коммуникативного контакта, усваивались восприятием и музыкальной памятью поколений. Восприятие, опознавая знакомые музыкальные структуры, получает возможность проникать сквозь них непосредственно к смыслу музыкальных высказываний.

Художественный текст музыкального произведения, если проанализировать его с точки зрения философской герменевтики, представляет собой нерасторжимое структурное единство звука и значения, некое «диффузное целое», в котором можно выделить три слоя. Первый слой – *узнавание* музыкальных знаков, типовых метроритмических формул, устоявшихся семантических смысло-интонаций, программных ассоциаций. Это самый наглядный поверхностный слой музыкального текста. Второй слой – это своего рода *схема*, которую можно и нужно наполнять и варьировать силой собственного воображения, притом, что сам текст как языковое образование остается неизменным. Третий слой – это тот, в котором музыкальное произведение выстраивается в нашем сознании как «непреложное высказывание», благодаря чему мы воспринимаем его как истину, как некое целое, имеющее свой смысл<sup>1</sup>. В музыкальном произведении из напряжения звуковой и смысловой энергии, из столкновения постоянно меняющихся звуко-ритмических элементов, из многовалентности их связей в многомерном звуковом пространстве возникает единое целое. Неповторимость его звучания вызывает к жизни неисчерпаемое многообразие смыслов. Значительная часть идеального содержания музыкального произведения не находит своего отражения в звуковых образах, но бытийствует в своей *возможности* в ауре «невыразимого». Подсказать некоторые способы проникновения в область «невыразимого» может, по нашему мнению, теоретическая орнаментально – пластическая модель музыки<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Г.-Г. Гадамер. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С.135-139.

<sup>2</sup> Е.В. Синцов. Природа невыразимого в искусстве и культуре: к проблеме жесто-пластических оснований художественного мышления в визуальной орнаментике и музыке. – Казань: ФЭН, 2003. – С.92-101.

В основе художественного мышления композитора лежат интенциональные притязания воображаемых мысле-жестов, стремящихся обрести свою расположенность в пространствах художественных произведений. Орнаментальноподобные структуры, возникающие в музыке, призваны означивать эту жестовую активность. Но создаваемые музыкой образы жестов бесконечно разнообразны, и их пластифицирующая активность направлена друг на друга. В результате этого ни одной из орнаментальноподобных структур не удается не быть разрушенной. За определившимися знаками музыки никогда не может быть закреплено постоянное конвенциональное значение. Каждый знак обретает свой смысл и значение лишь в контексте функциональных связей с ближайшими соседями и с позиции всего художественного целого. В результате диалога различных функций в музыке рождается специфический музыкальный смысл, суть которого в орнаментально-пластическом воздействии и отклике одной структуры в другую. Этот смысл никогда не оформляется окончательно, он всегда *становится*. Музыка фиксирует эту нескончаемую стихию смыслового порождения. О становящемся характере музыки, как ее основной характеристике, говорит и А.Ф. Лосев<sup>1</sup>. Фундаментальной целью чувственного смыслопорождения в музыке является не столько утверждение бытийственности самоопределившихся связей, сколько выявление в пространстве музыкального творения бесконечных возможностей к взаимосвязям. Возможность потенциальных функциональных зависимостей оказывать свое пластифицирующее воздействие на уже реализовавшиеся связи позволяет держать на границе их взаимопереходов множественные разновозможные проекты художественного целого, делает музыкальные произведения открытыми для их различных интерпретаций исполнителями.

Художественное произведение рождается под мощным воздействием избыточно генерируемых воображением художника проектов целого. Источником этих проектов является сложное, динамичное, хаосоподобное строение внутренней формы. Только часть проектов получает возможность реализоваться во внешней форме художественного произведения. Остальные образуют вокруг него фон недоовоплощенных возможностей – ауру «невывразимого». Реально явленные внешние формы художественных произведений стремятся в максимальной степени сохранить в себе процессы рождения внутренних форм и способны обнаруживать в своих «разрывах», «изломах», «точках ветвлений» присутствие потаенных недоовоплощенных смыслов. Композиторский текст, изложенный на бумаге конвенциональными музыкальными знаками

<sup>1</sup> Лосев, А.Ф. Основной вопрос философии музыки / А.Ф. Лосев // Философия, мифология, культура. – М.: Политиздат, 1991. – С.315-335.

(внешняя *видимая* форма музыкального произведения) являет собой итог множественной комбинаторики внутренних форм мыследвижения автора. Он предстает лишь *некоей схемой* тех *звукообразов*, которые смогли найти свой выход вовне. В свою очередь многозначные, постоянно деконструируемые в реальном звучании звуковые образы – всего лишь аналог, символ той таинственной духовной активности человеческого «Я», которая неудержимо стремится выплеснуться наружу из плена своей материальной оболочки (телесности), явить себя в своей подлинности для мира Других. Ответственная миссия – прочитать тайное, невыразимое между строк, принять в себя это откровение и донести его до людей – возложена на «охранителей творений» (М. Хайдеггер) - на исполнителей.

В 2.2. «Художественно-концептуальные принципы исполнительской интерпретации» анализируется проблема исполнительского понимания авторского текста и герменевтических контекстов произведения; закономерности формирования исполнительской концепции; определяется роль и значение «технэ» пианиста в «озвучивании» композиторско-исполнительской модели музыкального целого; выявляются качества художественности в фортепианном исполнительстве; выдвигаются условия «само-стояния» музыкального произведения.

В 2.2.1. «Герменевтические контексты музыкального произведения – основа формирования исполнительской концепции» исследуется проблема исполнительского понимания авторского текста и герменевтических контекстов произведения; выстраивается система закономерностей формирования исполнительской концепции.

Необходимой основой исполнительской деятельности является тщательное изучение и глубокое понимание авторского текста в двух его неразрывных составляющих - зафиксированного конвенциональными музыкальными знаками нотного текста и существующих вокруг него герменевтических контекстов произведения. Для истинного понимания музыкального произведения необходима первоначальная «затронутость» (Г.-Г. Гадамер) смыслами говоримого им. Она помогает воспринимателю проникать в «свободные пространства» (Г.-Г. Гадамер) текста, постигать его глубоко скрытые многозначные смыслы и давать воле собственному художественному воображению и фантазии. Исполнитель, воспринимая текст, переосмысливая обнаруженные в нем смыслы с позиций личного художественно-эстетического опыта и своего исторического времени, неизбежно вступает в сотворчество с его автором. В произведении проявляются новые оригинальные смыслы, в нем происходит «прирост смыслов» (Г.-Г. Гадамер), осуществляется реальная связь исторических традиций. Что позволяет исполнителю глубже проникать в «свободные пространства» текстов и угадывать в них скрытые смыслы? Найти ответ на этот сложный вопрос помогает

концепция диалога М.Бубера<sup>1</sup>. Человеку свойственно существовать в двойственном отношении к миру: в отношении «Я - Ты», и в отношении «Я - Оно». Только способность исполнителя вступать в диалогическое отношение «Я - Ты», воспринимать произведение в его целостности и исключительности, открывает ему доступ к истинным смыслам художественного творения. Краткие мгновения озарения (инсайты) приумножают интуицию и художественное чутьё исполнителя, открывают ему глубину и неповторимость творения в его неразрывной целостности.

В процессе проникновения в герменевтические контексты произведения, у исполнителя формируется идеальная концепция музыкального сочинения (внутренняя форма исполнительского замысла). Она представляет собой синтез множественных смыслов авторского замысла (как сознательных, так и бессознательных, просочившихся в текст помимо воли автора и угаданных исполнителем) и смыслов, инкорпорированных в произведение самим исполнителем (как осознанно, так и неволью). Сформированная внутренняя форма исполнительского замысла содержит в себе некое устойчивое образование – инвариант, который способен «держат» на себе разновозможные многозначные смыслы музыкального целого, существующие в воображении исполнителя. Внутренняя форма исполнительского замысла, подобно внутренней форме самого музыкального произведения, также обнаруживает в себе «ризомность» – множественность, многозначность проектов целого, которые будут необходимо высвечиваться в разномногочисленных исполнениях одного и того же произведения.

Нами выявлены и систематизированы следующие закономерности формирования исполнительской концепции, которые должны неизменно присутствовать в деятельности исполнителя и обеспечивать ее художественный результат:

1. «Затронутость» исполнителя первоначальным знакомством с музыкальным произведением; «набрасывание» первоначального смысла; зарождение интерпретаторской идеи.
2. Тщательное изучение нотного текста; детальная слуховая и техническая проработка, анализ и синтез мельчайших элементов его структуры; выявление определившихся функциональных связей между всеми элементами; постоянное уточнение интерпретаторской идеи.
3. Проникновение сквозь опознанные структурные построения в область идеального смыслового содержания («невыразимое») посредством интеллектуальной интуиции и эмпатии (степень проникновения зависит от уровня творческой одаренности исполнителя); расширение интерпретаторской идеи.

<sup>1</sup> М. Бубер. Я и Ты // «Квинтэссенция». Философский альманах. – М., 1992. – С. 294-370.

4. Формирование собственного отношения и оценки открывающихся смыслов; нахождение «свободных пространств» для интенциональных притязаний собственной творческой фантазии; вариантное переосмысление определившихся функциональных зависимостей (в поле допустимых значений) внутри музыкального целого; конструирование на основе игры художественных ассоциаций новых оригинальных смыслов.

5. Формирование основного «доминантного» ядра (инварианта) исполнительской концепции, способного «держаться» на себе избыточность ассоциативных представлений и вариантных проектов целого. Этот инвариант должен обеспечить активное взаимодействие («резонирование») «ядерных моделей» исполнительского и авторского творческих процессов. Только в этом случае диалог-сотворчество исполнителя и автора обеспечит «само-стояние» музыкального произведения.

6. Долговременный и непрерывный процесс доработки идеальной исполнительской концепции во внутреннем слухе исполнителя в результате осуществления неуловимой игры ее идеальных представлений.

7. Свертывание идеальной исполнительской концепции в хронотоп, который может быть развернут в реальном исполнении в любом подходящем для этого времени-месте.

В 2.2.2. «*Основания художественности в фортепианном исполнительстве*» определяются место и роль «технэ» пианиста как способа «озвучивания» композиторско-исполнительского замысла музыкального целого, выявляются собственно художественные качества фортепианного исполнительства.

Техническое мастерство исполнителя-пианиста является неотъемлемой частью единого целого исполнительского процесса, наряду с духовным началом и слухом. «Технэ» пианиста обозначает его конструктивно-оформляющую способность максимально адекватно переводить внутренний идеальный исполнительский замысел в реальное звучание (внешнюю материальную форму). Техническое мастерство пианиста имеет сложную составную структуру многообразных умений и навыков. Совершенствование технического мастерства является постоянной заботой исполнителя-пианиста. Virtuозность исполнителя – это необходимое условие для воплощения в реальное звучание идеальной исполнительской концепции, но при этом она не должна становиться самоцелью.

Достаточным условием состоявшейся исполнительской концепции является умение интуитивно-эмоционально-рационально «схватывать» мир как единую динамическую систему известных, угадываемых и пока что скрываемых качеств, т.е. целостное восприятие явлений и предметов в

их герменевтических контекстах. Пианист непосредственно в творческом акте исполнения существует одновременно в двух мирах – воображаемом и реальном, на границе взаимопереходов идеального и материального. Он удерживает в единстве (целостности) внутренний идеальный образ и его реальный звуковой двойник, демонстрируя разноплановые способы их восприятия и приемы наполнения обоих равновозможными смыслами. Это состояние можно определить как сущность исполнительского процесса.

Проникновение в сущность и постижение смыслов творения осуществляется в циклическом нарастании процесса понимания-переживания, когда каждый фрагмент текста обретает свой смысл в контекстах специфических связей с рядоположенными фрагментами и всей художественной формы в целом. Для выявления смысловых нюансов большое значение имеют связи наличного текста с контекстом «невыразимого» в художественной идее.

Конструкт музыкального произведения, кроме наглядно зафиксированных знаков, содержит в себе много «изломов», «зазоров», «свободных пространств», сквозь которые просвечивает «невыразимое» композитора. Ими могут быть: метроритмическая запись, авторские указания, паузы, ферматы. Они позволяют исполнителю как интуитивно угадывать интенциональные стремления автора, так и проявлять собственную креативность. Иначе говоря, *соотносить угадываемое контекстуальное поле автора со своим собственным, находиться в состоянии их диалогической связи-игры.*

Исполнение-интерпретация гениального исполнителя способно «держат» на себе специфическое «мерцание» многозначных недовозплощенных смыслов, оставляя недосказанными «свободные пространства» произведения и тем самым способствуя, в свою очередь, активной работе художественного воображения слушателей. Эти свойства фортепианного исполнительства сообщают ему качество художественности и превращают исполнительскую интерпретацию в эстетическое событие.

В какой мере исполнительским интерпретациям удастся войти в «резонанс» с контекстуальным пространством авторской художественной идеи? На этот вопрос не может быть дано чисто рационального ответа. Эту меру можно почувствовать эмоционально-интуитивно. Подлинным впечатлением от наиболее полного попадания в «резонанс» всегда является *эстетическое потрясение* (а не спокойное состояние «при») когда, видимо, в душе слушателя и происходит неосознаваемая, но явно ощутимая «игра воображения и рассудка» (И. Кант), и возникает чувство нескazanной катарсической удовлетворенности.

Чем успешнее осуществляется принцип личной «затронутости», «переживания-вживания» исполнителя в зафиксированный автором



конструкт музыкального произведения, тем реальнее возникновение механизма «резонансных» явлений при взаимодействии «ядерных моделей» творческого мыследвижения композитора и исполнителя. Значительная степень их совпадения-«резонирования» создает высокий потенциал присутствия ауры «невыразимого» в исполнительской интерпретации и, тем самым, оказывает огромное эстетическое воздействие на слушателей.

Возможным ключом к пониманию творческого потенциала музыканта-исполнителя может стать степень активности энтелехийной энергии психоидного бессознательного личности.

В **Заключении** диссертации подводятся итоги, формулируются основные выводы и показываются перспективы дальнейшей разработки поставленной проблемы.

#### **Статьи, опубликованные в реферируемых журналах ВАК РФ:**

1. Никитина, Л.В. Эволюция взглядов И. Канта на музыкальное искусство / Л.В. Никитина // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. - 2009. - №5. - С. 56-59.

#### **Статьи, опубликованные в научных изданиях:**

1. Никитина, Л.В. Роль национального репертуара в обучении игре на фортепиано / Л.В. Никитина // Музыка и педагогика. Материалы II Международной научно-практической конференции «Музыка и педагогика: проблемы профессиональной подготовки педагога-музыканта». Вып.2.- Казань, 2002. – С. 259-262.
2. Никитина, Л.В. Совместные проекты в обучении студентов дирижерско-хоровой специализации в индивидуальных классах по фортепиано / Л.В. Никитина // Интеграционный потенциал профессиональной направленности в содержании социокультурного образования: Материалы Всеросс.науч.-практ.конф.- Казань, 2003. – С. 102-104.
3. Никитина, Л.В. Фортепианное обучение в условиях этнорегиона Поволжья / Л.В. Никитина // Научно-методологические основы модернизации содержания социокультурного образования: В 2 кн. – Казань: Изд-во Казанск. ун-та, 2004. – Кн. 1. – С. 284-290.
4. Никитина, Л.В. Инструмент познания музыкальной культуры / Л.В. Никитина // Вестник КГУКИ. – 2004.- №3. – С.26-31.
5. Никитина, Л.В. Планомерность в работе как необходимое условие повышения качества обучения студента / Л.В. Никитина // Оценка качества образования в вузе культуры и искусств: методические проблемы, опыт, перспективы: Материалы Всерос. науч.-метод.

- конф. – Казань, 2005. – С. 256-260.
6. Никитина, Л.В. К проблеме использования балльно-рейтинговой оценки знаний студентов / Л.В. Никитина // Социокультурное образование и Болонский процесс: проблемы, тенденции, опыт: Материалы Международной науч.-метод. конф. – Казань, 2007. – С.282-284.
  7. Никитина, Л.В. Феномен игры в фортепианном исполнительстве / Л.В. Никитина //Фортепианная подготовка музыканта в современном культурном пространстве: Материалы Международной науч.-практ. конф. – Казань, 2008. - С. 26- 30.
  8. Никитина, Л.В. Вспоминая былое и думая о настоящем и будущем / Л.В. Никитина // Вестник КГУКИ.- 2008.- №2. – С. 138-140.
  9. Никитина, Л.В. Семантическая составляющая в коммуникативной функции исполнительства / Л.В. Никитина // Проблемы межкультурных коммуникаций в содержании социогуманитарного образования: состояние, тенденции, перспективы: В 2 ч. / КГУКИ; материалы Междунар. науч. конф.- Казань: Изд-во КГУКИ, 2008. – Ч. II. – С. 17-20.
  10. Никитина, Л.В. «Ядерная» модель музыкального искусства (внутренние формы – техне – внешние формы) в историческом аспекте (И. Кант) / Л.В. Никитина // Тюрко-славянский диалог культур и цивилизаций: история и современность. Материалы Международного научного конгресса, посвященного 40-летию Казанского государственного университета культуры и искусств (9-10 ноября 2009г.). – Казань, Изд-во КГУКИ, 2009. – Ч.2. – С.199-202.
  11. Никитина, Л.В. «Невыразимое» в фортепианном исполнительском творчестве / Л.В.Никитина // В мире научных открытий. – 2010. - № 2.- С.249-252.

Отпечатано в типографии Редакционно-издательского центра  
«Культура» Казанского государственного университета  
культуры и искусств  
420059 г.Казани, ул. Оренбургский тракт,3 23.03.10  
Тираж 70 экз. Заказ №0-1