

ОСОБЕННОСТИ ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОГО ПОДХОДА К ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

В настоящее время афиши концертных залов пестрят новыми именами талантливых музыкантов-исполнителей. Все понимают трудности, стоящие перед ними, – «затронуть чувства» широкой аудитории. Конечно, удастся это не всем. На наш взгляд, такая проблема связана с недостаточной углубленностью в смысл исполняемого произведения, с превалированием технической стороны исполнения над художественно-эстетической. Поэтому в поиске средств в усовершенствовании своей интерпретации музыканты обращаются к новым методам работы с музыкальным произведением для более глубокого понимания смысла, заложенного в том или ином нотном материале. Цель данной статьи – обращение к феноменологическому подходу как новому методу в интерпретации музыкальных произведений, выявление его преимуществ и недостатков по сравнению с традиционным музыкальным анализом.

Предварительно целесообразно обратиться к истории феноменологии как направлению в философии XX в. Истоки учения о феноменах можно найти в классической европейской философии. Достаточно вспомнить феноменологию духа Г. В. Гегеля, хотя впервые этот термин встречается в работе И. Г. Ламберта «Новый органон». Согласно феноменологическим идеям Гегеля, человек и объекты нашего мира являются предметным воплощением высшей духовной сущности – «абсолютного духа», в котором феномены – это предметный мир или «мир вещей» (по Э. Гуссерлю), за которым

скрыт мир ноуменов или «мир идей» (по Платону).

Основоположителем феноменологии как направления западной философии XX в. принято считать Э. Гуссерля (1859–1938). Основная его идея заключается в том, что внеопытные и внеисторические структуры сознания обеспечивают его реальное функционирование, а также совпадают с идеальными значениями, выражающимися в языке и психологических переживаниях.

Э. Гуссерль испытал влияние кантовских идей и занял по отношению к ним двойственную позицию. И. Кант впервые отметил границу в познании, которое психологически проистекает из опыта, но логически не может быть целиком основано на опытных данных. Таким образом, Гуссерль, с одной стороны, высоко ценил открытие Кантом различия между психологическим происхождением и логическим значением, а с другой – выступал против психологизма и субъективизма в философии. Поэтому перед философами встал вопрос, как совместить объективность науки с психологическим основанием логики. В результате многолетних трудов Гуссерлем была создана новая философская концепция обоснования теории познания и методов, действующих в науках.

Таким образом, феноменология – это, прежде всего, наука о сознании, о том, как объекты внешнего мира (включая самого человека) являются нашему сознанию. Музыка рождается в сознании. Не будучи ученым в сфере философии и феноменологии, это отмечал Г. Г. Нейгауз – выдающийся пианист, педагог и профессор. Вспомним

его слова: «Прежде чем начать учиться на каком бы то ни было инструменте, обучающийся – будь то ребенок, отрок или взрослый – должен уже духовно владеть какой-то музыкой; так сказать, хранить ее в своем уме, носить в своей душе и слышать своим слухом. Весь секрет таланта и гения состоит в том, что в его мозгу уже живет полной жизнью музыка раньше, чем он первый раз прикоснется к клавише или проведет смычком по струне; вот почему младенцем Моцарт “сразу” заиграл на фортепиано и на скрипке» [4, с. 11].

Феноменологическое учение Гуссерля сыграло важную роль в философии и интерпретации музыки. Новым способом ее рассмотрения стал не теоретический, а феноменологический анализ, направленный не на само музыкальное произведение, а на акты музыкального мышления, конституирующие его художественный смысл. Таким образом, феноменологической установкой сознания становится выявление и исследование конститутивных элементов музыкального познания, а также сущностных структур идеального музыкального предмета и соответствующих ему музыкально-смысловых состояний.

Следует различать феноменологический анализ музыкально-языковых форм и феноменологический анализ переживаний музыкальных значений. Смысл значения выражается в музыкальных знаках, которые несут не только обозначающую функцию, но и смысловую. Музыкальные знаки актуализируют то или иное музыкально-информационное значение, направляя наш интерес на основы смысла музыкального явления и на сам его смысл.

Р. А. Куренкова отмечает: «Феноменологический анализ музыки необычайно важен, когда происходит обращение к тем слоям музыкального произведения, которые принято называть “звуковым потоком” или “звуком-во-времени”. Как правило, традиционные музыковедческие подходы не затрагивают этот слой музыкального произведения. С феноменологической точки зрения, музы-

ка – это не факт. Это мышление, конституированное всем человеческим существованием» [2, с. 129]. Таким образом, в феноменологическом восприятии задействовано не только мышление, но и человеческое тело, душа, отражающиеся в слуховом опыте осознающего человека.

Один из ключевых элементов в феноменологической науке – понятие времени, в котором разворачивается «жизнь» сознания. Как и феноменологическая «жизнь» сознания, интерпретация музыкального произведения разворачивается во времени, поэтому данное понятие занимает важнейшее место в системе категорий и служит одним из главных методов описания интенционального предмета. Музыкальное время для интерпретатора понимается как внутреннее свойство музыки, являющееся не абстрактной длительностью, а живым и пульсирующим полем для развертывания собственно звукового интонационного процесса.

З. В. Фомина [5] рассматривает время как некий самостоятельный пластический материал, с которым музыкант работает подобно тому, как скульптор трудится с мрамором или гипсом. Время, в котором создается интерпретация, – это бытие как процесс, жизненно-эмоциональный, движущийся материал, как стихия волевых импульсов. Таким образом, музыкант-интерпретатор, разворачивая во времени свое исполнение, придает ему очертания конкретного поля для развертывания музыкальных событий. Понимание этой особенности музыкального исполнительства направляет интерпретатора на верный путь – осознавая длящуюся природу исполнения, музыкант может планомерно выстроить свою идею, в которой прошлое актуально воспринимается сознанием, настоящее – это не мгновение, а скорее фрагмент, захватывающий прошлое и предвосхищающий последующее, и будущее, состоящее в ожидании и воображении.

Говоря о феноменологической «жизни» сознания, о том, что музыка живет

в сознании, отметим важность пред-понимания и пред-суждения в интерпретации музыкального произведения. Г. Гадамер писал: «...понять нечто можно лишь благодаря заранее имеющимся относительно него предположениям, а не когда оно предстоит нам как что-то абсолютно загадочное» [1, с. 15]. Аналогично этой цитате, музыкант-исполнитель не должен приступать к интерпретации произведения, не имея представлений о стиле композитора, о его других сочинениях. М. Хайдеггер также считал, что понимание смысла текста должно предполагать жизненное отношение и предварительную связь интерпретирующего с содержанием текста, то есть входить в исследование с собственным пред-пониманием и пред-суждением. Но как бы ни был интерпретатор близок к тексту, он должен ставить под вопрос свое пред-понимание, поскольку процесс понимания неизбежно включает в себя переосвещение смысла и поиск компромисса. Иными словами, создание новой оригинальной концепции в исполнении должно регулироваться рамками авторского текста и стилевыми особенностями композитора.

Интерпретируя музыкальное произведение, исполнитель, так или иначе, обращается к анализу. Музыкальный анализ основан на мышлении и переживании, на объективном и субъективном восприятии, на взаимодействии рациональности и иррациональности. Сравнивая традиционный музыкально-теоретический и феноменологический анализ музыки, отметим, что первый имеет дело, скорее, с объективным восприятием, а второй с субъективно-чувственным. Традиционный анализ позволяет вникнуть в форму, гармонию, мелодику, стилевые особенности и т. д., во все то, что дано в музыкальном тексте композитором. Феноменологический анализ направлен на исполнительское сознание, на то, как объективно данные композитором составляющие (форма, мелодия, ритм и т. д.) воспроизводятся, трактуются и переживаются конкрет-

ным исполнителем-интерпретатором. Поэтому важность феноменологического подхода состоит в возможности приблизиться к чувствам и переживаниям интерпретатора, проистекающим из иррациональной сферы. Каждый исполнитель воспроизводит музыкальное произведение на основе своих личностных представлений, демонстрируя в исполнении фантазию, воображение, эмоциональный и интеллектуальный опыт, техническое мастерство. Тем не менее, интерпретация должна оставаться в рамках авторского текста и исполнительских традиций. Поэтому важной задачей исполнителя будет нахождение «границ» между авторским замыслом и личными устремлениями. Решением этой исполнительской задачи может стать феноменологический подход, являющийся одним из современных методов интерпретации. Его актуальность состоит в том, что он направлен на субъективно-иррациональную сферу переживаний. Он позволяет нам приблизиться к смыслу произведения, выраженного в чувственных образах, возникших в процессе восприятия. Совершая феноменологическую редукцию (ключевое понятие Э. Гуссерля), мы освобождаем сознание от всех внешних предпосылок художественного произведения, приближаясь к «чистым» смыслам, которые возникают в процессе вслушивания.

Как известно, из современных исследований в области интерпретации музыки феноменологический метод приобретает все больше сторонников. Но подходы к пониманию данного метода зачастую разнятся: одни исследователи заняты феноменологическим описанием непосредственно данного, чувственно воспринимаемого, а другие стремятся к прояснению сущности, поиску «чистого смысла». Важно отметить, что феноменологический метод прежде всего позволяет обнаружить являющуюся в феноменах сущность, выявить их «эйдос», внутренний смысл, поэтому феноменология в интерпретации музыки – метод постижения

и дескриптивного выражения смысла музыки. Музыкальный процесс состоит из трех форм бытийствования – зарождения, выражения и восприятия музыкального смысла (достаточно вспомнить триаду Б. Асафьева «композитор – исполнитель – слушатель»). Следовательно, феноменологический метод предполагает исследование каждой формы существования музыки – относительно творчества композитора, звучащей музыки (исполнения, творческого воспроизведения), слушания (творческого восприятия) музыки.

Огромное влияние на становление и развитие феноменологического подхода к исследованию музыки оказал А. Ф. Лосев – русский философ, антиковед, переводчик, писатель, видный деятель советской культуры, профессор, доктор филологических наук. Его феноменологический подход, близкий идеям Гуссерля, направлен на поиск эйдетического содержания в феноменах сознания, на постижение самой сущности музыки. Основной вопрос, который ставит перед собой ученый – что делает музыку музыкой? «Что такое музыка в своем эйдосе – в отличие от окружающего нас пространственно-временного, механического мира?» [3, с. 407]. Музыка существует благодаря колебаниям воздушных волн, но является ли физическое основание подлинным феноменом музыки? Нет, не является, утверждает философ. Музыка воздействует на нервную систему человека, но делает ли это физиологическое основание музыку музыкой? Тоже нет. Музыка также немислима без психических процессов, но есть ли психологическое основание ее истинное бытие? Конечно, нет. Естественно, что музыка зависит от всех этих явлений, но они не раскрывают нам сущности самой музыки и ее смысл.

А. Ф. Лосев утверждает, что музыку воспринимает человеческое «я» с помо-

щью органов чувств, психических процессов в мозге в постоянно меняющемся бытие, которое делает этот процесс недоступным интеллектуальному познанию и мышлению. Таким образом, музыкальный эйдос, обнаруживающий в процессе звучания сущность и смысл музыки, является бесформенным, гилетичным (характерный отсутствием оформленности, определенности, имеющих потенцию к любой форме), несказанным и невыявленным. То есть сущность музыки не может быть высказана, выражена в понятии, она выявляется в процессе непосредственного звучания и в акте восприятия.

Подводя итоги, отметим, что феноменологический подход к интерпретации музыкальных произведений весьма актуален и эффективен, поскольку позволяет:

- решать проблемы, связанные с пониманием содержания музыкального произведения;
- приблизиться к смыслу через феномены восприятия;
- познать ощущения и чувства, рождающиеся в сознании на основе музыкальных переживаний.

Данный метод не универсальный, так как имеет следующие ограничения по сравнению с традиционным: феноменологический метод не позволяет проанализировать средства музыкальной выразительности (мелодическая линия, гармония, метроритм) и особенности строения формы, не определяет стиливые особенности музыкального сочинения. Постигание музыкального произведения невозможно без традиционного теоретического анализа. Обращение музыковедов к феноменологическому методу связано с осознанием как недостаточности, ограниченности формально-теоретического анализа музыки, так и субъективной произвольности ее литературно-романтических истолкований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гадамер Г.-Г. Философские основания XX века // Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С. 15–26.
2. Куренкова Р. А. Эстетика – Музыка – Образование (феноменологическая целостность). – Владимир: ВГПУ, 2001. – 308 с.

3. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Форма. Стиль. Выражение. – М.: Мысль, 1995. – 940 с.
4. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1988. – 239 с.
5. Фомина З. В. Философия музыки: Учеб. пособие для студентов и асп. муз. вузов. – Саратов: Саратов. гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2011. – 208 с.

REFERENCES

1. Gadamer G. G. Philosophical foundations of the XX century. *Aktualnost prekrasnogo* [The relevance of the beautiful]. Moscow, 1991, pp. 15–26.
2. Kurenkova R. A. *Estetika – Muzyka – Obrazovanie (fenomenologicheskaya tselostnost)* [Aesthetics – Music – Education (phenomenological integrity)]. Vladimir, 2001. 308 p.
3. Losev A. F. Music as a subject of logic. *Forma. Stil. Vyrazhenie* [Form. Style. Expression]. Moscow, 1995. 940 p.
4. Neigauz G. G. *Ob iskusstve fortepiannoj igry* [On the art of piano playing]. Moscow, 1988. 239 p.
5. Fomina Z. V. *Filosofiya muzyki* [Philosophy of music]. Saratov, 2011. 208 p.

Особенности феноменологического подхода к интерпретации музыкальных произведений

В статье рассматривается феноменологический подход с предварительным обращением к истории становления феноменологии как направления в философии XX в. Охарактеризованы идеи Э. Гуссерля, сыгравшие важную роль в философии и интерпретации музыки. Новым способом рассмотрения музыки стал не теоретический, а феноменологический анализ, направленный не на само музыкальное произведение, а на акты музыкального мышления, конституирующие его художественный смысл. Отмечена важность феноменологического исследования музыки А. Ф. Лосева, нацеленного на поиск эйдетического содержания в феноменах сознания, на постижение самой сущности музыки. Согласно исследованию А. Ф. Лосева, сущность музыки не может быть высказана, выражена в понятии, она выявляется в процессе непосредственного звучания и в акте восприятия.

Определяется роль и задачи феноменологического метода в интерпретации музыкальных произведений, рассматривается понятие времени как внутреннее свойство музыки, являющееся не абстрактной длительностью, а живым и пульсирующим полем для развертывания собственно звукового интонационного процесса. Основная идея статьи заключается в том, что феноменологический метод не универсален, но он позволяет решить ряд исполнительских проблем, связанных с пониманием смысла нотного текста, а также приблизиться к смыслу через феномены восприятия, познать ощу-

Features of the phenomenological approach to the interpretation of musical works

The article proposes a review of the phenomenological approach with a preliminary reference to the history of the emergence of phenomenology as a direction in the philosophy of the 20th century. The ideas of E. Husserl, which played an important role in the philosophy and interpretation of music, are characterized. Namely – a new way of viewing music was not theoretical, but a phenomenological analysis aimed not at the musical work itself, but at acts of musical thinking constituting its artistic meaning. The importance of the phenomenological study of music by A. F. Losev, aimed at finding eidetic content in the phenomena of consciousness, to comprehend the very essence of music. According to the research of A. F. Losev, the essence of music can not be expressed, expressed in the concept, it is revealed in the process of direct sound and in the act of perception.

The article also reveals the role and tasks of the phenomenological method in interpreting musical works, examines the concept of time as an internal property of music, which is not an abstract duration, but a living and pulsating field for the actual intonation process to unfold. The main idea of the article is that the phenomenological method is not universal, but allows you to solve a number of performing problems related to understanding the meaning of the musical text, as well as to get closer to the meaning through the phenomena of perception, to know the

щения и чувства, рождающиеся в сознании на основе музыкальных переживаний. В этом заключаются преимущества феноменологического подхода к интерпретации музыкальных произведений.

Ключевые слова: феноменология, музыкальная феноменология, феноменологический подход, интерпретация.

sensations and feelings born in the mind based on musical experiences. This is the advantage of a phenomenological approach to the interpretation of musical works.

Keywords: phenomenology, musical phenomenology, phenomenological approach, interpretation.

Ушакова Дарья Алексеевна, аспирант кафедры музыкального образования Владимирского государственного университета им. А. Г. и Н. Г. Столетовых
E-mail: sacredvice@mail.ru

Ushakova Daria Alekseevna, Postgraduate Student of the Department of Music Education at the Vladimir State University named after A. G. and N. G. Stoletov
E-mail: sacredvice@mail.ru

Получено 17.11.2018