

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

Р. А. КУРЕНКОВА Д. А. НИКИТИНА

ФЕНОМЕНОЛОГО-ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В МУЗЫКАЛЬНО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ

Учебное пособие



Владимир 2017

УДК 781.6(075.8)
ББК 85.310,712я7
К93

Рецензенты:

Кандидат философских наук
доцент кафедры музыкального искусства, эстетики
и художественного образования
Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
А. В. Данилова

Руководитель структурного подразделения
Дворца детского (юношеского) творчества г. Владимира,
педагог по классу фортепиано высшей категории
М. А. Иванкив

Печатается по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

Куренкова, Р. А. Феноменолого-герменевтическая интерпретация в музыкально-исполнительском искусстве : учеб. пособие / Р. А. Куренкова, Д. А. Никитина ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2017. – 115 с.
ISBN 978-5-9984-0784-0

Исследуется процесс формирования исполнительской культуры музыканта, рассматриваются вопросы интерпретации музыкальных произведений, предложены эффективные приемы и средства для создания художественной интерпретации. Понимание и творческая трактовка музыкального сочинения – важнейшие звенья в процессе развития и формирования культуры музыканта-исполнителя, поэтому особое внимание уделяется методологическим проблемам исполнительской интерпретации.

Предназначено для студентов направлений 44.03.01 – Педагогическое образование: Художественное образование (музыкальное и театральное искусство) (бакалавриат), 44.04.01 – Педагогическое образование (искусство и педагогика) (магистратура), 47.06.01 – Философия, этика, религиоведение (аспирантура), а также для учащихся средних и высших учебных заведений музыкальных факультетов, музыкантов-исполнителей и педагогов по сольно-исполнительскому предмету.

Рекомендовано для формирования профессиональных компетенций в соответствии с ФГОС ВО.

Библиогр.: 5 назв.

УДК 781.6(075.8)
ББК 85.310,712я7

ISBN 978-5-9984-0784-0

© ВлГУ, 2017

ВВЕДЕНИЕ

Работа над музыкальным произведением – богатый творческий процесс, разнообразие которого связано как с художественными особенностями произведения, так и с различными индивидуальными характеристиками музыканта-исполнителя. Исполнительство несет в себе глубокий художественный замысел: чем интереснее идея исполнителя-интерпретатора, тем больше требуется технического совершенства для реализации этой художественной идеи. Исполнять – значит иметь способность воссоздавать в звучании художественно-поэтические образы, которые творятся воображением и фантазией музыканта; от исполнителя зависит, возвысит он музыкальное произведение или омертвит.

В данном учебном пособии мы обращаемся к вопросу культуры фортепианного исполнительства. Под культурой исполнительства понимается комплексно-интегративное качество, включающее в себя профессиональные, личностно-ценностные компоненты, а также мотивационную, логико-конструктивную и художественно-практическую составляющие. Эти компоненты характеризуют музыканта-исполнителя как творческую индивидуальность в комплексе вышеперечисленных характеристик. Интерпретацию, таким образом, мы рассматриваем как эстетический метод – тип художественного мышления, способ деятельности, прием, путь достижения определенной цели. Такой целью станут профессионально-личностные качества музыканта-исполнителя, т. е. культура его игры на фортепиано. «Aisthetikos» с греческого – чувствующий, чувственный. В связи с этим интерпретация – прием, способ достижения высокой культуры исполнительства, а также критерий художественности, осуществляемый посредством эстетических чувств (чувства прекрасного).

На фоне массового увлечения эстрадным искусством становится весьма заметно, как мало интереса вызывает к себе творчество музыкантов прошедших эпох. Речь идет не только об отношении к отдель-

ному произведению или композитору, а целому пласту искусства, содержащему неисчислимы духовные богатства. О причинах возникновения такой ситуации дискутируют многие музыканты. В качестве одной из главных называют отсутствие у слушателей должного культурного уровня. Помимо таких очевидных причин существует и менее явная, но вместе с тем очень важная. Она коренится в интерпретации музыкальных произведений, неспособной увлечь слушателя. Следовательно, исполнительская интерпретация как эстетический метод, состоящий в творческом прочтении содержания произведения, поднимает значимость музыкального исполнительства.

Область интерпретации в музыкальном исполнительском искусстве недостаточно исследована в эстетических трудах. Ввиду этого работа затрагивает такие области знания, как философия, эстетика, музыковедение, а также предлагает пример феноменологического анализа музыкального произведения для выявления особенностей слушательского восприятия.

Структура пособия состоит из двух глав. В первой главе мы обратились к истокам возникновения термина «интерпретация». Это понятие применимо в различных науках (к примеру, в естественно-научных, математических, а также гуманитарных знаниях) и непосредственно связано с проблемами феноменологии и герменевтики. Здесь мы вспомним философские концепции Ф. Шлейермахера, В. Дильтея, М. Хайдеггера, Х. Г. Гадамера и других, а также выделим три этапа в истории применения понятия «интерпретация», каждый из которых будет представлять собой особый специфический вид. Первый параграф книги посвящен осмыслению связи феноменологии и музыки. Затем в пособии рассмотрены музыкально-феноменологические идеи в зарубежной музыкальной эстетике. В § 1 – 7 представлен материал из монографии Р. А. Куренковой «Этюды к феноменологической эстетике музыки». В заключительном параграфе первой главы охарактеризованы герменевтические идеи в музыкальном исполнительстве.

Вторая глава посвящена исполнительской интерпретации в музыкально-образовательном процессе. В первом параграфе, затрагивающем историю исполнительского искусства, описано, как эволюционировал образ музыканта-исполнителя со времен Средневековья до наших дней, какое значение имела исполнительская интерпретация на каждом историческом этапе.

Далее охарактеризованы методологические проблемы исполнительской интерпретации, а также специфика работы пианиста с «музыкальным объектом» в модусе уровней интерпретации музыкального произведения. Музыкальные произведения проходят два этапа в своем становлении: создание произведения автором, фиксация его в знаковой системе, процесс декодировки, осуществляемый непосредственно артистом-исполнителем. Таким образом, интерпретация в области музыкального искусства – это трактовка музыкального произведения в процессе его исполнения, раскрытие идейно-образного содержания музыки выразительными и техническими средствами исполнительского искусства. Особое внимание в этом разделе уделяется не столько технической стороне исполнительского мастерства, сколько выразительно-образной его составляющей.

Следующие два параграфа представляют собой практическую часть. Здесь анализируются концепции интерпретаций современных пианистов на примере первой части сонаты № 4 С. Прокофьева, а также охарактеризованы проблемы воплощения исполнителями стиля композитора. К данному разделу предлагается аудиоматериал с записями сонаты № 4 в исполнении С. Рихтера, Н. Петрова, Б. Бермана и Н. Трулль. Помимо анализа исполнительских концепций в этой главе представлены музыковедческие интерпретации, так как они составляют основу для исполнения (это работы В. Дельсона, Г. Орджоникидзе, В. Холоповой и Ю. Холопова, Б. Асафьева).

Заключительный параграф посвящен феноменологической интерпретации фаз музыкального сознания (материал из монографии Р. А. Куренковой «Этюды к феноменологической эстетике музыки»), особенностям музыкальной интерпретации слушательского восприятия, а также феноменологическому подходу к анализу музыкального произведения.

Разумеется, в одном учебном пособии невозможно исчерпывающе продемонстрировать все мельчайшие подробности интерпретации в музыкально-исполнительском искусстве, поэтому цель данной работы – раскрытие основополагающих сведений по ряду интерпретаторских проблем, обозначение основных методов работы над музыкальным произведением, а также снабжение студентов и педагогов методическими рекомендациями и практическими советами, которые будут полезны музыкантам, чья работа непосредственно связана с исполнительской деятельностью.

Глава 1. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК КАТЕГОРИЯ ФИЛОСОФИИ, ЭСТЕТИКИ И МУЗЫКОЗНАНИЯ. ИДЕИ ФЕНОМЕНОЛОГИИ И ГЕРМЕНЕВТИКИ В МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ

Интерпретация (от лат. *interpretatio* – разъяснение, толкование) – процесс перевода текстов, различных символов на предметную реальность, язык содержательного знания.

Впервые это понятие употребил итальянский математик Э. Бельтрами в труде «Опыт интерпретации неевклидовой геометрии» (1868 г.) в значении перевода математических символов и терминов на язык содержательного знания. Изначально понятие «интерпретация» было достаточно широким: от научного объяснения различных теорий, описания эмпирических наблюдений до научного анализа вообще. Как следствие, это понятие применимо в различных науках (к примеру, в естественно-научных, математических, а также гуманитарных дисциплинах).

В данной работе нас интересует такой вид интерпретации, который понимается как установление смысла текста. Для гуманитарных наук текстом считается любая знаковая система, а в музыкальном искусстве такой «текстовой структурой» становится нотный текст.

В гуманитарных знаниях можно выявить три этапа в истории применения понятия «интерпретация», каждый из которых представляет собой особый специфический вид:

1. Герменевтическая интерпретация как понимание текста, т. е. восстановление (реконструкция) смысла, заложенного автором. Данный подход формируется в XIX в. Ф. Шлейермахером и В. Дильтеем.

Ф. Шлейермахер кроме лингвистического выделяет также психологический уровень реконструкции. На втором уровне достигается не только понимание смысла, но и погружение в эмоциональное состояние автора, заключенное в тексте.

Процедура интерпретации включает в себя, по Шлейермахеру, осуществление как объективной, так и субъективной интерпретации. У В. Дильтея эта процедура также состоит из двух разделов: для одного характерно соотношение текста с индивидуальностью автора и культурно-исторической ситуацией, в которой создавался текст; для другого – соотнесение смысла текста с личным опытом интерпретатора. Как указано в справочнике «Всемирная энциклопедия: философия XX в.»,

этот вид интерпретации называют классическим. «В философской концепции Дильтея интерпретация герменевтически трактуется как постижение смысла текста, причем смысл понимается как объективно заложенный в текст и связывается с феноменом Автора. В свете этого интерпретация, по Дильтею, предполагает двухэтапное «перемещение» текста: во-первых, аппликация его на «опыт Автора» (как в индивидуально-психологической, так и культурно-исторической его артикуляции), совмещение текста с узловыми семантическими и аксиологическими значениями этого опыта и, во-вторых, последующая аппликация его на личный опыт интерпретатора, реконструкция в нем указанных узловых значений» [12, с. 317]. Таким образом, концепция интерпретации Дильтея тесно смыкается с таким феноменом, как понимание.

2. Интерпретация как дешифровка текста, или структурно-семиотическая интерпретация. Для этого этапа характерно рассмотрение текста как самостоятельной объективной реальности, которая не зависит от истории создания текста и субъективных особенностей автора. Этот вид интерпретации присутствует в концепциях Г. Бишляра, П. Рикёра, В. Кайзера, Э. Штайгера, он характерен для модернизма и оформляется в 1950-е гг.

Философы и литературоведы этого течения полагают интерпретацию как объективность текста, взятого вне приписываемого ему контекстного его содержания (к примеру, установка Бишляра на содержательность формализма в неклассической науке). Таким образом, текст здесь рассматривается как самодостаточная реальность, при которой возведение интерпретации к Автору избыточно. «В этой ситуации интерпретация выступает не как реконструкция внутреннего опыта Автора, но как дешифровка текстового кода» [12, с. 317 – 318].

Идеи таких авторов, как П. Рикёр и М. Франк, тяготеют к сближению обрисованных выше подходов.

В философии постмодерна возникает кардинально иное понимание интерпретации, оно характеризуется наполнением текста смыслом – вне постановки вопроса о правильности, т. е. соответствием некоему исходному, «истинному» значению.

3. Интерпретация как процедура означивания, или деконструкция. Для этой концепции характерен отказ от восстановления смысла, заложенного автором, так как он не является единственно возможным. Процедура деконструкции текста приравнивается к созданию, которое

приобретает смысл только при прочтении. Эти идеи присутствуют в концепции «смерти автора» Р. Барта – французского структуралиста и семиотика. Данное понимание интерпретации типично для постмодернистов и развивается в 1960-е гг.

Таким образом, мы видим, что сам смысл интерпретации трактуется по-разному. Так или иначе, единой теории интерпретации не существует, концепции вышеперечисленных авторов могут сосуществовать не только не исключая друг друга, но и взаимодополняя.

В следующем разделе рассмотрены идеи феноменологического подхода к музыкальному исполнительству.

§ 1. О «консонансе» феноменологии и музыкознания

Сама музыкальная жизнь и эстетика музыкального романтизма, предшествовавшая XX веку, подготовила звучание тональностей субъективного смысла и значений в музыке. Вот что, например, пишет Ференц Лист, ощущая тонкую феноменологическую границу между настоящим художником и просто «ремесленником» в музыке: «Между поэтом звуков и просто музыкантом – огромная разница. В то время как первый, желая передать свои впечатления, воспроизводит их в музыке, второй выстраивает, группирует и сочетает звуки согласно определенным, закрепленным традицией правилам и, легко преодолевая препятствия, добивается самое большее новых и смелых, а также необычных и сложных комбинаций. Но так как он не говорит людям ни о своих печалях и радостях, ни о своем смирении, ни, наоборот, о страстных желаниях, массы остаются к нему равнодушными, и он пробуждает интерес лишь в современниках, способных по достоинству оценить его профессиональную ловкость» [35, с. 305]. Композитор хочет сказать, что музыкант, просто мастерски владеющий инструментом и строящий свое исполнение на технических эффектах, никогда не найдет дорогу к сердцу и разуму слушателя. Этот частный пример служит иллюстрацией того, что в эстетике романтизма истины каждому человеку открываются лично.

Не только антропоцентризм музыкальной эстетики XIX века, но и западноевропейский принцип мышления определил контуры музыкального искусства в его философском контексте. Существует различие в западном и восточном способах познания. Если европеец объясняет, как правило, одну вещь с помощью другой и тем самым вносит

ее как бы в готовую пирамиду категорий, то восточная культура мышления, напротив, всякую вещь создает из нее самой, чтобы понять ее контемплативно. Здесь человек не становится в центр мира, а стремится к забвению ради истинного познания. Эти два обстоятельства – толкование музыки с помощью чего-то другого и антропоцентризм – породили специфический способ понимания музыки: она всегда объяснялась чем-то, чем сама по себе не является, будь то «ощущения и чувства» (Руссо), «идеи» (Гегель), «неосознанная воля» (Шопенгауэр). Она всегда должна во что-то переоформляться в своем художественном медиуме, всегда должна что-то «выражать», или «изображать», или «демонстрировать».

На фоне философской эстетики музыки XIX века видно, насколько был радикален призыв феноменолога вернуться к самой музыке, самому феномену. Отказавшись от готовых схем и пирамид понятий, феноменолог вместо объяснения музыки «извне» стремится к пониманию музыки «изнутри» благодаря прозрению ее сущности. Переход от субъективного (переживания музыки) к объективному (сущности самой музыки) возможен не как скачок, а лишь как постепенное поступательное «отступление» одной за другой субъективных черт в познании. Необходимо дать возможность зазвучать в сознании самой музыке, пойти от частного ощущения объективности музыкального произведения (которое нам дается время от времени в сознании), абстрагируясь от «мягких» музыкальных суждений и переносясь в такое состояние, когда мы непосредственно ощущаем внутреннее бытие музыки. Только затем мы можем увидеть человеческое и субъективное как один из возможных вариантов объективности. Сам Гуссерль не занимался философией музыки и искусства, но он дал музыковедению один надежный совет: не пользоваться собственными методами, чтобы позволить вещам показать, что они есть, что представляют собой на самом деле, открыть сущность их феномена – значит открыть именно то, что делает феномен специфическим и не позволяет его объяснить чем-то другим.

В этой связи глубоко феноменологично мыслил И. Стравинский, который говорил о том, что есть только один способ рассказать о музыке: сыграть еще одно такое же произведение. А. Шёнберг осуществляет подлинную малую феноменологическую редукцию, когда призывает отбросить все попытки объяснения музыки через что-то другое:

«Относительно мало людей, которые чисто музыкально могут понять то, что музыка хочет сказать. Ни от одного искусства не требуется отказаться от представления, а лишь от банальных, неприятных всем. Люди благодарны действию самого материала искусства. Построение, сам предмет идет в других искусствах навстречу пониманию. Но после того как музыке не хватает одного непосредственно понятого построения, одни за ее эффектами ищут чисто формальную красоту, другие – поэтические переживания» [75, с. 704]. Композитор хотел сказать, что музыка – это ни показ, ни отражение, ни выражение, ни символ чего-то того, что вне ее, несомненно, существует. Одна не понятая в ней деталь способна разрушить репрезентацию сущности. Эйдосы музыки содержатся в самих внутренних тональных, гармонических, ритмических, фактурных и других связях и отношениях, благодаря им созданы и присутствуют. Музыкальные эйдосы не могут быть выражены немзыкальными сущностями. Иначе нельзя было бы объяснить эйдетический сингуляритет (единичность) музыкального произведения, факт его оригинальности и неповторимости.

Одновременно понять музыку, как и любой другой предмет, – это значит объяснить ее в формах, которые дает нам логика. В этом смысле был прав Гегель, когда говорил: «Все действительное – разумно». У нас нет другого доказательства реальности явления, кроме того, чтобы вслед за ощущениями утвердить и установить его в логических связях. Вместе с тем логическое мышление индифферентно по отношению к субъективной жизни человека. То, что «объективно холодно», приобретает эстетический смысл именно в эстетическом восприятии. Это не значит, что эстетическое заложено в субъекте, но только для субъекта эстетическое имеет смысл. Скажем, мы чувствуем, что какая-то прелюдия обладает свежестью музыкального языка. Это нечто такое, что мы ощущаем, но оно заложено в самой прелюдии. Эту свежесть не следует приписывать состоянию слушателя, а надо относить к предметной стороне его музыкального сознания. Субъективное переживание наслаивается здесь на единичное объективное состояние ощущения от услышанной прелюдии, ее единичную окрашенность и единичную атмосферу, которая отличается от субъективного ощущения. В этой мозаике ригористического объективизма и интенциональной субъективности скрыта философская игра феноменологической школы. Феноменологическая редукция распространяется, следовательно, на сам факт

реальности и музыкального произведения, и музыкального сознания. Вместе с тем она не относится миметически ни к предметной данности, ни к другим идеям, например, красивого или доброго. Она порождает свою собственную априорную и идеально определенную музыкальную возможность и границу. Например, ни один композитор не может словами придумать музыку или что-то по своей природе не музыкальное сделать музыкальным. Как говорил Ганс Пфифцер: «В музыке развивается только музыка».

В XX веке иные социальные, культурные и собственно художественные предпосылки композиторского творчества способствовали тому, что в России – Стравинский, Скрябин, Шостакович, Шнитке, Канчели; в Германии – Шёнберг, Хиндемит, Малер, Штокхаузен, Лакенман; во Франции – Жолливе, Мессиан, Булез, Дютийе – подготовили и совершили радикальные переломы в строе музыкального мышления людей современной цивилизации. Если переход от ренессансной музыки к классическим музыкальным парадигмам нового времени определялся тремя моментами: вытеснением модального строя мышления тональным, горизонтальной структуры – вертикальной, хорового звучания – инструментальным, то принципы, совершавшие поворот в музыкальном сознании и музыкальном творчестве европейцев в «новой музыке» нашего времени, родственны с феноменологическими, поскольку они отражают дух перемен в культуре вообще и в музыке в частности.

Во-первых, изменилась система темпирования. Дебюсси первым стал применять интервалы, не укладывавшиеся в равномерный полутоновый строй.

Во-вторых, мелодия как главный носитель музыкального образа и квинтэссенции сокровенно-личностного высказывания ушла в тень, уступив пространство игре тембровых и гармонических красок, фоновому эпизодическому тематизму.

В-третьих, гармония как логический фактор классического формообразования уступила место чувственно-колористическим элементам. Сонорность стала определяющим средством художественного воздействия.

Однако самый важный признак перелома музыкального сознания был обозначен разрывом с организацией звуков на основе ладотональных тяготений. Тем самым нарушилась привычная логика движения

музыкальной мысли. Отныне каждый полутон, не подчиняясь закону гармонических тяготений, представал равноправным к каждому тону. Новые системы взаимоотношения звуков – додекафония, атональность, серийность – не были, как внушали на протяжении десятилетий критики от социалистического реализма, «бездарными умозрительными поисками новизны». Время показало, что новые парадигмы вобрали в себя новые формы мирослышания и миродуховности, характеризующие музыкальный XX век. Эпоха жестких разрушительных войн и геноцида, концлагерей и политического насилия, атомных взрывов и экологических бедствий породила новое музыкальное мышление и язык, кричащий о гибели мира, стенающий в тоске о гуманизме, зовущий к уходу от низменных явлений и возвышению сфер духа.

Процессы усложнения музыкального сознания в XX веке так же, как и поиски философской мысли, способствовали развитию феноменологических исследований музыки. Неосознанно или осознанно, но многие музыканты, подобно философам-феноменологам, придерживаются положения о том, что музыкальный язык непереволим и музыку можно понять только из нее самой. Особенно близки к феноменологическому анализу музыковеды. Хотя они в большинстве своем не имеют философского образования, но, уважая логику, в поисках особенностей формы приходят к феноменологической эстетике.

Подводя краткий итог по рассмотренным идеям феноменологии применительно к области музыки, обозначим ряд положений, составляющих основу феноменолого-диалектического принципа музыкально-эстетических исследований.

Во-первых, следует как можно ближе подойти к самим феноменам музыки, охватить и рассмотреть их во всем разнообразии. Музыкальный феномен нельзя фиксировать произвольно, он должен быть описан и проанализирован, исходя из сущностной музыкальной эйдетики. Антипсихологический призыв Э. Гуссерля, выраженный в его тезисе «к самим вещам», сказался на приоритетах в научной интерпретации музыкального произведения. При этом сам анализ должен включать и предлогическое, преднаучное состояние переживания, не ограниченное сознательным контролем. Феноменолог предпочтет объяснению музыки «извне» понимание ее «изнутри». Такое понимание происходит благодаря интуиции, или прозрению сущности.

Во-вторых, эйдетическая сущность не может быть оторвана от музыкальной конкретики и собственно музыкальных характеристик произведения. Эта сущность воссоздана, представлена, выстроена в самом произведении. Это не значит, что музыка исчерпывается звуковым материалом и за ее тонами не лежат никакие духовные ценности. Напротив, эти ценности даны непосредственно самими тональными связями и отношениями, благодаря им созданы и присутствуют. Для их анализа необходим факт феноменологической редукции.

В-третьих, совершая музыкальную редукцию, следует в одном главном положении вернуться к музыкальному произведению и данностям нашего сознания. Поиски «ключей» к музыкальному произведению включают моменты интенциональности или индивидуальной заданности музыкального сознания. В музыкальной редукции снимается слой интенционального познания, обрабатываясь логико-теоретическим мышлением и переходя в область теоретического исследования. В музыкальной редукции совершается переход от переживания музыки (субъективное) к сущности самой музыки (объективное), и само музыкальное произведение предстает в слушательском «Я». «Ключ» музыкальной редукции позволяет открыть «чистое» ощущение объективности, абстрагируясь от личных интересов и переносясь в состояние ощущения бытийности самого произведения.

В-четвертых, интерсубъективность явленного смысла как способ феноменологического познания музыки связана с тем, что сам способ существования музыки глубоко гуманистичен. Музыкальное искусство существует не только в пространстве личностной интенции, пространстве разума, но и в пространстве человеческой культуры. Поэтому нельзя музыку заставить существовать в словах или что-то по своей природе немusicalное сделать музыкальным. Невозможно музыкальное вывести из того, что не существовало как музыка в пространстве чувства – разума – культуры.

В-пятых, идентичный сингуляритет (тождественная единичность) как положение феноменологического метода связан с тем, что в музыкальном феномене открывается именно то, что делает его специфическим и не позволяет объяснить иными данностями, внесением априорных схем и готовых понятий. Феноменология «защищает» музыку от положения «служанки» среди других важных теорий.

Главный недостаток феноменологии состоит в том, что, описывая «чистые» музыкальные феномены, она считает несущественными те моменты, которые имеют важное значение, например, в социальной философии: принцип деятельностного развития музыкальных способностей субъекта, социально-исторические детерминанты музыкальной культуры и др. Тем не менее, феноменология стремится схватить объективно-музыкальные сущности. Одновременно она редуцирует все субъективное и психологическое. Бесспорно, многие образы феноменологического «зеркала» музыкального мышления остаются «кривыми», но основные его ориентации, отражающие специфику феномена музыки, имеют важное методологическое значение.

Глубоко прав югославский музыковед Иван Фохт, подмечая границы методологических возможностей феноменологии: «Поскольку сегодня ведущими философскими направлениями наряду с феноменологией являются марксизм, позитивизм, экзистенциализм, мы подчеркнем только некоторые основные различия в их методологических положениях.

Феноменология – марксизм. Не расходятся во взглядах на объективность, ни в самом ее факте, ни в том, что редукция совершается, а в том, что редуцировано.

Феноменология – позитивизм. Не признают голый факт, не ищут ничего стоящего за ним, но признают феномен в его сущностной чистоте. Факт – это то, что объясняется с помощью чего-то другого, а феномен – это то, что понимается из самого себя. Факт – это то, что позитивно мы видим, феномен же есть что-то духовное, уходящее от всякого уточнения.

Феноменология – экзистенциализм. Не объясняют вещи согласно их генезису, смыслу, происхождению, но понимают их в их непосредственной данности и глазу открытым облике» [75, с. 689].

Основной методологический принцип феноменологии, связанный с вниманием к философскому измерению человеческой субъективности, был близок музыкальному искусству XX века. Казалось, что сама музыка с ее идеалами «автономного» и «духовно-возвышенного» образа человека идет навстречу феноменологическому сознанию, а феноменология, отрекаясь от всего априорного и «холодно-объективного», подпитывает пути музыкального мышления.

Приведенная методологическая пропедевтика философского и музыкального феноменологических типов мышления позволяет приступить к анализу феноменологической линии в зарубежной музыкальной эстетике.

§ 2. Феноменологический подход в современном музыкально-аналитическом процессе. Феноменологические «темы» музыкально-эстетического отношения в зарубежной музыкальной эстетике

Современная зарубежная музыкальная эстетика и музыкознание заняты изучением реальных художественных процессов проникновения в мир современного музыкального искусства. При этом показательна связь с традициями философского осмысления музыки. С XIX века ведущие центры теоретического музыкознания и эстетики музыки были сосредоточены в основном в Германии. К началу XX века они сложились в Австрии, Швейцарии, Скандинавии. Развиваются представительские школы музыкознания во Франции. К середине XX века строже оформляется музыкально-эстетическая мысль на североамериканском континенте. Однако по-прежнему во многих странах музыкальную эстетику представляют отдельные специалисты, решающие частные проблемы музыкально-эстетического знания. Музыкальная эстетика, будучи открытой нормативно-теоретической дисциплиной как для философии, так и для музыкознания, и занимая срединное положение между ними, в своем конкретном выражении определяется различной мерой воздействия философских и музыковедческих систем. Отсюда подвижность предмета концептуальных осмыслений. Немецкая музыкальная эстетика, хотя и связана с германской философской традицией, тем не менее сложилась под большим воздействием музыковедческой теории. Этого нельзя сказать об американской ветви музыкально-эстетической мысли. Алан Мерриам в книге «Антропология музыки» [82] излагает верное наблюдение о двух типах музыкально-эстетических концепций. Одни из них больше тяготеют к самой музыке, другие – к человеку, который создает, исполняет или воспринимает музыку. Мерриам считает, что в Европе, особенно в Германии, предмет музыкальной эстетики концентрировался вокруг онтологии музыкального произведения, в то время как американские ученые в своих концепциях исходили из того, что музыка создается человеком и звучит для людей. Второе

направление выдвигает задачу изучения музыки в культурном взаимодействии людей (a study of music in culture), когда в равной степени учитываются музыковедческая и антропологическая стороны музыкально-эстетического отношения. Эта задача задолго до книги американского антрополога музыки была выдвинута в начале XX века в Европе феноменологическим направлением эстетики музыки.

Сделать музыку достоянием собственного духовного опыта может лишь человек, выступающий субъектом музыкальной воспитанности и культуры. Наиболее полное и глубокое отношение к музыкальному произведению он может выразить в формах, которые дает нам логика. Логическое мышление чаще всего индифферентно по отношению к субъективной жизни человека. Одновременно оно имеет глубоко персональный характер, когда индивид включен не только в научные заключения, но и процесс решения задачи. Оказывается, что на процесс научного творчества не меньшее воздействие, чем интеллектуальные особенности личности, оказывают телесные нюансы – от формы руки до манеры говорения.

«Объективно-холодные» предметы научного познания приобретают в высшей мере личностный смысл в эстетическом восприятии. Это не значит, что эстетическое заложено в субъекте. Но только для него эстетическое имеет смысл. Эта мозаически-мерцающая связь объективной и субъективной сторон музыкального отношения вот уже около века привлекает выдающихся музыковедов, философов, композиторов феноменологической ориентации.

Музыкальная предфеноменология открывается эстетикой Э. Ганслика, австрийского музыковеда середины XIX столетия. Под влиянием работ Б. Больцано и Р. Циммермана он выступил против произвольного и сентиментального толкования музыки. В начале XX века труды Гуссерля заинтересовали таких немецких музыковедов, как Х. Мерсман и Х. Шенкер, А. Хальм и Э. Клоссон, Г. Ветцель и П. Беккер. Волна феноменологии докатилась до Америки, где психологическую традицию музыкальной феноменологии заложили М. Смит и Е. Эдмонс. В России новый диалектико-феноменологический метод разработал и применил к музыке А. Ф. Лосев.

Вторая волна феноменологических исследований музыки пришла на 50 – 60-е годы XX века. Она выражала протест против все более разрастающейся неопозитивистской, прагматической, односторонне

сциентистской ориентации господствующих философских позиций в музыке. Казалось бы, сегодня, когда в Германии наступил период стабилизации школы «новой музыкальной эстетики», для которой понять музыку – значит осознать структуру ее языка, пространство феноменологии должно быть занято герменевтикой, изучающей «речевое оформление музыкальных феноменов» [66, с. 45]. Тем не менее, этого не происходит. Напротив, феноменология не только не утрачивает, а усиливает свое влияние на исследование музыки. На развитие музыкальной герменевтики в 70-е годы XX века оказало воздействие то обстоятельство, что большинство западных философов культуры были философами языка. Среди них – Хайдеггер, Мерло-Понти, Деррида, Фуко. В постструктуралистских построениях Фуко, Лакана, Делёза, Барта, де Мен и других хаос бессмысленного и непознаваемого мира также оформляется на специфическом языке в терминах текста и письма. Исследование гносеологических вопросов музыкального искусства в герменевтических моделях смысла музыки в работах В. Брауна, К. Дальхауза, А. Фошера, Х. де ла Мотт-Хабер, А. Новака часто сводится к рассмотрению музыкального языка и способов его интерпретации. Однако, как пишет И. Гассен, в последнее время подвергались девальвации и идеи языка: «Язык – самое младшее божество нашей интеллектуальной элиты – находится под угрозой полной немощи. Это еще один бог, не оправдавший надежд» [77, с. 437 – 454]. Вот почему наряду с интересом к идеям Гадамера об анализе языка и его толковании многие исследователи свое внимание вновь обращают на феноменологический метод исследования дихотомии музыкально-эстетического отношения. Ситуация стабилизации и подъема позиций феноменологии музыки третьей волны не нашла должной практической оценки и проблемного анализа в отечественной литературе. Между тем сегодня необычайно высок интерес феноменологов к деятельности сознания. Их интересует не музыкальная реальность сама по себе, а пределы, ее восприятие и осмысление человеком. В отличие от классической философской картины мира, которая запечатлевала некоторую материальную или идеальную предметность, отличную от сознания и познаваемую сознанием, как считает В. У. Бабушкин, «феноменологов же интересует само сознание, которое рассматривается не столько в качестве средства, сколько в качестве основного предмета подлинно философского анализа» [7, с. 14]. Шутка о том, что феноменологий столько,

сколько феноменологов, содержит истину. Американский музыковед Л. Феррара пишет: «Одни феноменологи считают, что в наименьшей мере здесь позволительны синтаксические и справочный смыслы... Другие феноменологи показали, что они имеют в виду только “онтологические” смыслы... Однако отточенный феноменологический анализ заранее благоговееет перед человеческим элементом в музыке» [73, с. 356 – 357].

Особая страсть феноменологии к жизни человеческого духа и сознания – важнейший мотив ангажированности этой философской системы музыкознанием и музыкальной эстетикой. Цель этой части книги состоит в том, чтобы выявить реальные возможности исследования отношения человека к миру музыки в исторически складывающихся и развивающихся моделях музыкальной феноменологии. Важно, оценив достоинства феноменологических интерпретаций музыкального сознания и культуры личности, определить не только преимущества, но и слабости этих моделей, показать безграничность и ограниченность возможностей музыкальной феноменологии.

§ 3. Немецкие ученые 20 – 30-х годов XX века о феномене музыкального искусства

Исторически первая транспозиция феноменологии на область музыкальной эстетики была предпринята В. Конрадом [64]. Исследуя эстетический предмет, он подробно обращается к области музыкального искусства. В отличие от «акустического природного объекта», каковым является исполненное музыкальное произведение, по Конраду, существует «воздействующее произведение». Оно образуется из «природного объекта», в который «вчувствованы» особые свойства, отсутствующие в материале природного объекта. Они вызывают эмоции слушателя. Под воздействием этих эмоций складывается интенция собственно «эстетического предмета». Эстетический предмет как полагаемое произведение искусства отличается от собственно произведения искусства, поскольку первый имеет чувственную выразительность, а второй – реальность. Эстетический предмет – это идеальный предмет в его интенциональной предметности. Эта «полагаемость», или зависимость предмета эстетического отношения от интенции автора, исполнителя, слушателя, привела к последующей постановке вопроса об онтологических свойствах эстетического сознания.

Говоря об исторически первой «теме» феноменологического направления музыки 20 – 30-х годов XX века, следует вспомнить имена таких немецких музыковедов, как Х. Мерсман, А. Хальм, Х. Шенкер, П. Беккер. Позднее идеи их музыкальной эстетики продолжают Э. Курт, В. Краг, Г. Роут и др. Объединяющей тенденцией в этой модели служит понимание музыки как единого организма, как мира духа из целого. Не изолированные гармонические и ритмические факты, а музыка как единая структурная данность находится над субъектом восприятия. Она лишь переживается отдельным индивидом, а целостное органическое бытие музыки неизменно. Существенная черта этой модели музыкально-эстетического отношения состоит в интересе к онтологическим реалиям целостного бытия музыки. Предмет музыкальной феноменологии еще не концентрируется вокруг проблем музыкальной редукции. На первую феноменологическую модель еще оказывает давление установка Декарта, выраженная в принципе «*compendium musicae*». Согласно ему, при слушании дух воспринимает нечто единое, составленное из многих равных музыкальных членов. Музыка как некое живое неделимое единство основывается на отношениях тонов. Для прекрасного в музыке существеннее всего отношения между элементами, а не отдельные элементы сами по себе. Для музыкально-прекрасного необходимо большое число тонов, тем, мотивов, которые становятся центром изучения феноменологов. Только из отношений элементов складывается композиция, доставляющая чувство удовольствия.

В исследованиях восприятия музыки, из которого исключалось все внемзыкальное, первые феноменологи опирались на дескриптивно-аналитическую модель В. Дильтея [21, с. 149]. Он считал, что душа музыки, проистекая из целого, существует как некое тоталитарно-теологическое единство. Структура музыкального произведения была расчленена на части, но функцию каждой из них можно постигнуть лишь исходя из целого. Это целое находится как бы над отдельным существом. Музыка возвышается над личностью, подобно тому как объективный дух возвышается над экономикой, наукой и государством. Для музыкального анализа Хальм использует понятие «феномен», Мерсман обращается к выражению Гете и Шпенглера «морфология». Шенкер более других обеспокоен вакуумом редукции, когда сущность музыки вместо духовного начала сводится к технике: «Является ли духом времени то, что создает некоторую композицию, или же

об этом позаботится художественная техника, так как техника становится “фетишем”, а история музыки становится историей техники?» [87, с. 27].

В сочинении Мерсмана «Прикладная эстетика музыки» [83] музыка прежде всего сопряжена с реалиями самого звука. Один звук порождает более развернутые музыкальные феномены – «волны» – как определенные типы развития музыкальной ткани. Выводя из оснований звука формы музыки, Мерсман в соответствии с принципами феноменологической редукции удаляет всю немusикальную ткань. После этого музыка может быть обращена к воспринимающему как организм первичных (мелодия, гармоника, ритмика) и вторичных проявлений (логика, динамика, тембр). Согласно Мерсману, все немusикальные импульсы гасятся в произведении конституцией звука и формами, которые вытекают из него. Специфика музыкального мышления состоит в его наполненности лишь таким содержанием, которое может иметься в виду лишь как звук или вызванные им «волны». Мерсман подчеркивает полную автономию музыкального звука и снимает практически вопрос о его связи с немusикальным содержанием. Он ставит непреходимую границу музыкальному сознанию на звуковых реалиях произведения. Отсюда вытекает единство философской и музыкальной линий феноменологии, стремящихся к поиску собственно атрибутивных качеств предмета.

Идею тотального единства мира музыки на биологических основаниях развивает другой известный феноменолог музыки Х. Шенкер. В своих естественно-природных устремлениях он доходит до того, что говорит об анимальности тонов, о росте музыкальной формы, подобно росту всякого живого существа. Шенкерова модель аналогии реконструируется в цепочку: «В природе: инстинкт размножения – повторения – индивидуального вида; в звуковом мире: инстинкт размножения – повторения – индивидуального мотива» [87]. Подчеркивая единство организмов музыки и природы, Шенкер, на наш взгляд, сделал интересный акцент на индивидуальной организации природных и музыкальных реалий. Его предостережение о том, что любое слушание партии или отрывка влечет разрушение целостного организма музыки, имеет немаловажное значение в вопросах воспитания культуры музыкального восприятия. Н. Кук, доктор музыки Гонконгского университета, подчеркивает актуальность теории форм Х. Шенкера для современных методов познания музыки. Он акцентирует внимание на важ-

ной мысли Шенкера о том, что «значение имеет не индивидуальное музыкальное событие как таковое, а его связь со структурным контекстом, в котором оно происходит. Видимая в таких структурах музыкальная форма может быть определена как влияние целого на восприятие частей» [65, с. 26]. Шенкер верил в то, что он открыл новый принцип слушания музыки. Бесспорно, идеи Шенкера верны для многих стилей тональных произведений, но и его аналитические работы не универсальны. Ценность его феноменологических идей связана с изучением возможности модифицировать нормальное восприятие к углубленному пониманию композиционных решений через постижение слушателем структурного единства музыкальной формы.

Крупный музыковед начала века А. Хальм в послесловии к книге «О двух музыкальных культурах» [76] признает влияние идей Шенкера на свое учение. Однако эстетический исток музыки он связывает не с индивидуальным мотивом, подобно Шенкеру, а с музыкальной темой. Как и другие феноменологи, Хальм уклоняется от толкований музыки с помощью чего-то другого. В этой связи он больше всего обрушивается на герменевтику, «которая пользуется представлениями и ощущениями из других реалий, чтобы музыку объяснить согласно ее так называемому содержанию». Саму музыку Хальм понимает как нечто внеличностно-объективное, всеобще закономерное. «Музыка вообще» являет собой сущность звукового искусства, в то время как отдельные опусы – это лишь явления этой сущности: «Я считаю музыку более важной, чем музыкальные пьесы» [76, с. 10]. Единая онтологичность «музыки вообще» венчает главную мысль в модели феноменологической музыкальной эстетики 20 – 30-х годов XX века: в музыке есть нечто единое, надиндивидуальное, возвышенно целое. Поиски целостной музыкальной красоты замыкались как на поисках единства имманентно звуковых форм, так и на теологизации музыкальных теорий. Теологические очертания исторически первой модели музыкальной теологии смыкаются с вариантами идей платонизма. В этой модели невозможно найти миметические идеи доброго, красивого, истинного. Основным выводом этого развития феноменологии состоял в том, что действительно музыка существует в пространстве чувства и разума как нечто единое, целостное и собственно музыкальное.

Принципиально иная модель музыкально-эстетического отношения складывается в феноменологии музыки в 50 – 60-е годы XX века. По-прежнему тематически важным остаётся блок проблем, связанный

с онтологическими характеристиками музыкального произведения. Вместе с тем в работах феноменологов музыки второй волны все чаще проблематика концентрируется вокруг проблем музыкального познания. Принимая тезис Канта о «вещи в себе», феноменологи не признают возможность достоверной концепции способа бытия произведения искусства. Отсюда они направляют поиск на процессы «явления» субъекту художественных реалий. Бытие эстетического предмета они связывают только с сознанием. Эстетический объект появляется лишь как результат созерцания произведения. Отсюда интерес во второй модели феноменологии музыки перемещается с онтологической на гносеологическую проблематику. Причем процесс восприятия музыки обречен на «игру» материально-вещного и идеально-образного слоев произведения. В феноменологическом анализе правила «игры» предписывают обостренное внимание к идеальным собственно художественным граням бытия произведения искусства. Вместо поиска диалектических связей и антиномий материального и идеального мы встречаемся с позицией сведения произведения искусства к исключительно идеальной его стороне. Можно констатировать тенденцию к аналитическому расслоению материальной данности произведения искусства и оторванного от этой данности идеального созерцания. Например, у Ингардена это проявляется в терминах «бытийная основа» и «чисто интенциональный» объект, у Дюффрена – «материальный объект» и «до-реальный объект». Чисто феноменальный эстетический объект оказывается абсолютно оторванным также и от действительности. До эстетического восприятия эстетический объект во многих концепциях провозглашается несуществующим. Вот почему при всем внимании к вопросам исследования онтологии музыкального произведения во второй исторической модели феноменологии музыки главная роль принадлежит слушателю, а музыкальное произведение выступает предметом эстетического анализа лишь постольку, поскольку считается коррелятом эстетического восприятия. Наиболее широко и всесторонне феноменологическое учение о музыке в Европе разрабатывали Р. Ингарден, Н. Гартман, Ж. П. Сартр и М. Дюффрен. Американская ветвь феноменологии в эти годы представлена работами С. Лангер, Г. Эпперсона, А. Пайка. Остановимся подробно на тех «темах» их концепции, которые исследуют специфику музыкального сознания.

§ 4. Идеи об эстетической «явленности» музыки сознанию в сочинениях Р. Ингардена и Н. Гартмана

Вопросы музыкального восприятия личностной музыкально-эстетической культуры не были центральной темой исследования Н. Гартмана. Он подчеркивал, что разработка «общей теории интенционального предмета» или «анализ особенностей комплексов, связанных с переживаниями», не входят в его задачу. Однако, во-первых, поскольку ученый работал над вопросами статуса бытия музыкального произведения, он вынужден был постоянно маркировать гносеологией пространство онтологии, делая ценные замечания в интересующей нас области. Во-вторых, сами средства феноменологического метода не позволяли обойти проблемы субъективности и музыкального сознания. Остановимся на трех вопросах музыкально-эстетического отношения к концепции Ингардена, которые не нашли подробного отражения в работах отечественных эстетиков, – вопросах об интенции восприятия, психологических элементах музыкального восприятия и культуре восприятия.

В своей книге Ингарден неоднократно подчеркивает, что музыкальное произведение есть «чисто интенциональный предмет». Оно интенционально определено партитурой, а сама партитура – творческими актами автора. Музыкальное произведение имеет источником своего существования эти акты. Напомним, что Гуссерль рассматривает интенциональность как направленность сознания, воли и чувственности на какой-либо предмет. Это своего рода переживания мышления, которые даны вместе с вещной объективностью сознания. Благодаря интенции мы не просто соединяемся с актом познания, а, как бы сказал Гуссерль, «живем в нем». При этом «мы воспринимаем истину в идентифицирующей абстракции как идеальный коррелят личностного субъективного акта познания» [18, с. 202]. Если Гуссерль рассматривает ситуацию познания прежде всего с позиций интенциональности действующего субъекта, то для Ингардена истоки интенциональности кроются прежде всего в самой партитуре и творческих актах автора. Он признает интенцию субъекта познания, но отличает ее от интенции, «излучаемой» самим произведением. Например, считает Ингарден, в нашем акте слухового ощущения содержится интенция относительно данной мелодии, которую эстетика называет «неочевидным содержанием акта» ощущения. Она относится к области сознания и уже этим отличается от внешне воспринимаемой мелодии. У нее нет свойств,

имеющихся у мелодии, и она должна быть познана совершенно иным способом, чем данная мелодия. Интенция мелодии дается нам в имманентном рефлексивном наблюдении, которое не тождественно чувственным переживаниям, тогда как конкретная, в данный момент звучащая мелодия дана нам в наблюдении внешнем (нерефлексивном) и чувственном. Мы согласны с мнением музыковеда И. В. Малышева, который убедительно показывает разницу в позициях Ингардена и Гуссерля, считая, что Ингарден онтологизирует интенциональность [38, с. 160]. Заметим, однако, что и другой – феноменолого-психологический – тип интенциональности также имеет место в теории Ингардена.

Особо следует подчеркнуть то, что дихотомия в понимании интенционального музыкального предмета позволила Ингардену избежать моноидеалистического понимания реального мира как особого рода интенционального предмета [38, с. 160]. Интенциональность, по учению Ингардена, скрыта в реальных музыкальных предметах, и это позволяет обосновать двуединое понимание музыкального произведения. Дихотомичное переплетение типов интенциональности ведет к утверждению о том, «что никакой реальный предмет не является чисто интенциональным предметом» [23, с. 531]. Ученый различает форму и способ существования, с одной стороны, реальных предметов, а с другой – чисто интенциональных. Достаточно убедительно выглядит суждение, методологически близкое материалистической позиции решения основного вопроса философии о том, что существование чисто интенциональных предметов предполагает существование некоторых реальных. Поскольку существовал или существует автор музыкального произведения и его психофизические действия, ведущие к созданию данного произведения, то можно согласиться с тем, что музыкальное произведение существует гетерономно. Для его интересубъективной доступности должно существовать также какое-то средство его закрепления, например, партитура. Конституирование музыкального произведения в его интересубъективной форме требует от автора, исполнителя, слушателя некоторых конкретных психофизических действий, которые Ингарден называет эстетическими переживаниями, или эстетическим восприятием. Ингарден не берет на себя задачу, связанную с анализом переживания, но введенное им разграничение «содержания» сознания (Inhalt) и его интенционального предмета (Gegenstandt) позволяет выйти на важные положения в культуре музыкального восприятия и эстетического переживания.

Одно из таких положений состоит в том, что музыкальное произведение, подобно полифонии литературного произведения, содержит неакустические факторы, и именно они имеют основное значение «прекрасного» в музыке. Эти факторы не образуют отдельного слоя, а тесно связаны со звуками и звуковыми образованиями в едином целом, полностью оформленном произведении. К звуковой основе музыкального произведения Ингарден относит мотивы, фразы, предложения, части сонат и симфоний. Основа этих структур – отдельные звуки. Неспециалистами они воспринимаются мимоходом, а основное внимание слушателя направлено на сочетания высшего порядка. Музыкальное произведение, выступая эстетическим предметом, не может быть исчерпано звуковой основой. Над ней надстраиваются незвуковые моменты, иначе его трудно признать за произведение искусства. Однако наличие или отсутствие – это уже вопрос не структуры, а ценности произведения искусства. Спорным выглядит утверждение о внемзыкальности временных структур музыкального произведения. С одной стороны, ученый признает то, что музыкальное время определяет не только чисто звуковую сторону произведения, но и все, что в нем возникает (типы течения времени, движения и развития звуковых пассажей). С другой стороны, признавая время чем-то интенционально высшим, за ним он полагает функцию создания воображаемого зрительного пространства, эмоциональные и эстетически ценные качества. Признавая возможность выделения в музыкальном произведении двух типов качеств – акустических и неакустических, мы считаем, что необходимо критически использовать теорию эмоциональных качеств музыкального произведения.

По Ингардену, эмоциональные качества возникают в содержании музыкального произведения на отдельных образованиях и накладывают отпечаток на всё произведение. Тембр звука не придает особого эмоционального оттенка восприятию слушателя, а несет в себе этот оттенок. Тогда бы, например, иронически-философское вступление к Первой симфонии А. Шнитке было бы воспринято всеми слушателями и критиками адекватно этому уникальному эмоциональному оттенку, но этого не произошло. Каждый субъект эмоционально относится к произведению, исходя из многообразия личностного эстетического пространства. На наш взгляд, эмоциональные качества не могут быть даже «своеобразно», как пишет Ингарден, «вкраплены» в музыкальное

произведение, поскольку не могут быть оторваны от человека и перенесены на поверхность произведений в виде чувств и переживаний. Ингарден верно подметил ситуацию «ножниц», или расхождения между реальным чувством слушателя и сферой эмоциональных смыслов и значений самого произведения. Однако положение его теории об «эмоциональных качествах», будто бы возникающих в музыкальном произведении, противоречит его же позиции «слуховых видов», или «слуховых феноменов», которые охватывают всякий раз индивидуальную сферу эмоционального пространства того или иного произведения. В такой характеристике музыкально-эстетического отношения Ингарден близок теории вчувствования. Он утверждает, что есть слуховые восприятия в виде «психических реакций на музыку» и одновременно существуют специфические музыкально-эмоциональные качества самого произведения, как, например, «серьезность», «ужас», «тревога». Феноменологическая ориентация ученого выражена в призыве довериться данным опыта и не затемнять его заранее ошибочными интерпретациями. И тогда в многослойной культуре музыкально-эстетического отношения предстанут: 1) эмоциональные качества, основанные на самом звуковом материале звуковых музыкальных образований; 2) ощущения, которые, возможно, возникнут у слушателя под воздействием воспринятого музыкального произведения; 3) ощущения, выраженные посредством сыгранного произведения в конкретном исполнении; 4) чувственные впечатления автора, исполнителя, слушателя в форме впечатления, «дат». Между ними могут возникнуть влияния и начнут стираться явные различия.

Культурный слушатель, по Ингардену, способен противопоставить эти различные эмоциональные явления, разграничить их во имя главного – постижения и осознания эмоциональных качеств, проявляющихся в самом произведении. В воспитании культуры восприятия, считает ученый, может оказать помощь изучение произведения посредством нот, партитуры, строения звуковых образований. Бескультурная позиция в музыкально-эстетическом отношении может привести к тому, что слушатель «приписывает» чуждые произведению «эмоциональные качества» и тем самым искажает его. Ингарден критикует позицию «проецирования» собственных чувств слушателя на произведение. Культуру восприятия он справедливо связывает с умением проникаться произведением, постигать свойственные ему характерные

черты, что адекватно лозунгу Гуссерля «Назад к вещам». Ингарден обозначил этот лозунг как вопрос об идентичности музыкального произведения, который связан с вопросами культуры восприятия музыки и музыкально-эстетической культурой личности в целом. Поскольку отклонения и искажения в прослушиваемом произведении значительно труднее установить, чем в живописи или архитектуре, то в условиях отсутствия строгого «оригинала» Ингарден предлагает согласиться с интенциональным характером музыкального произведения. Вместе с тем ученый не поддается искушению безбрежной интенциональности. Важно отметить, что критерием идентичности здесь выступает партитура произведения. Только на ее основе можно представить предмет во всей его эстетической ценности. Вводя понятие идеального музыкального предмета как совершенного эстетического предмета, Ингарден тем самым вводит меру личностной музыкальной культуры. И хотя идеальный музыкальный предмет во всей его эстетической полноте никогда не достижим, он должен существовать. Интервалы личностных музыкальных культур заданы «веером» возможностей реализации произведения, а также зависят от различных обстоятельств процесса эстетического восприятия. К факторам, обуславливающим музыкальную культуру личности, Ингарден справедливо относит «слух» (анатомо-физиологическую основу данного слушателя), его психофизиологическое состояние во время прослушивания, музыкальную образованность, художественную культуру, впечатлительность, акустические особенности зала и др. Эстетические переживания мы составляем в наше мнение, сводим их к системам понятий и соотносим с суждением специалистов и дилетантов. Тем самым вырабатывается интерсубъективный доминирующий эстетический предмет как эквивалент мнения всей музыкальной общественности.

Учитывая то, что критика идей Ингардена с точки зрения методологических оснований его теории в советской литературе состоялась, мы не считаем нужным подчеркивать в заключение ее слабые места. Важнее другое: критически использовать центральные положения его концепции музыки в разработке основ теории музыкальной культуры личности. К числу таких положений следует отнести: единство «объективности» и «феноменальности» музыкального произведения; различие «слухового предмета» и «слухового вида»; независимость музыкального произведения от переживаний слушателя; существова-

ние реальных предметов, обуславливающих существование «интенциональных предметов»; идею о многообразии типов реакций на музыку, мысли о культуре восприятия музыки, основывающиеся на идеальном эстетическом восприятии предмета, и др.

Другим выдающимся феноменологом этого исторического периода развития феноменологической теории был немецкий философ Николай Гартман. Его «Эстетика» [13] не выглядит как моноидеалистическая теория. О сложности его методологических вариаций говорят исследования ряда отечественных ученых [14, 29, 37, 52]. Однако к вопросам специфики и структуры акта музыкального восприятия авторы обращались эпизодически. К сожалению, наш анализ – не исключение. Мы остановимся лишь на проблеме эстетической специфики акта восприятия и той верификации, которую предпринимает Гартман с целью проверки этой спецификации в способе восприятия музыкального произведения.

Не имея возможности рассмотреть данную тему подробнее, перечислим главные положения проведенного нами анализа идей Гартмана применительно к акту эстетического восприятия произведения искусства:

- свобода субъекта, «игра», «отдых» в ощущении скрытого заднего плана произведения;
- «откровение» как центр эстетического восприятия, как ценностная точка зрения;
- свобода эстетического созерцания от узости опыта и вторжение через нее в царство возможного;
- возвышение и автономность созерцания, неподчиненность его в обыденном восприятии, переход к чему-то другому, присутствие его только благодаря самому себе;
- отсутствие тяжести долженствования и задачи обнаружения истины;
- явленность чувственной картины вне предметности и запредельности того, что в состоянии дать слово и тонко сформулированные понятия;
- существенность деталей, от которых зависит повышение интенсивности самого восприятия;
- направление восприятия, которое позволяет замечать незамеченное и задается силой откровения, существующей только в эстетическом акте созерцания;

- наличие форм «интуиции», которые стоят на высшей ступени эстетического восприятия и соприкасаются со смыслами видения абсолютного духа;

- превосходство художественной интуиции над художественным мышлением.

Критическое рассмотрение этих позиций соотнесем с материалом музыки, тем более что Гартман сам задается вопросом: справедливы ли его выводы применительно к непространственным искусствам и прежде всего по отношению к музыке?

Последовательный материализм не согласуется с положением Гартмана о том, что «звучающий тон здесь образует “материю”, в которой он формируется». Получается, что наряду со звучащим тоном существует «материя» этого тона, в то время как звучащий тон обладает свойством материальности. В качестве реального слоя и переднего плана в музыке Гартман принимает последовательность, связь тонов и гармоний, а за задний – нечто «музыкально слышимое», которое существует над чувственно слышимым и не сводится к чисто акустическому слушанию. Синтез и единство «чувственно» и музыкально слышимого проявляются лишь в последовательности временного развертывания музыкального произведения. Только там, где ощущается целостность в смене звуков, и лишь постольку, поскольку они воспринимаются, – вещь понимается музыкально. Синтез, или композицию, должен осуществлять сам слушающий вслед за композитором. Указание на то, что смысл и тонкое понимание музыки зависит именно от целостности, единства общей картины, роднит идеи Гартмана с традициями исторически первой модели феноменологии. Музыкальное слышание, как справедливо замечает Гартман, дает образы другого, высшего порядка, невозможные при акустическом слушании. Музыкально слышимый образ составляет «музыкальный задний план». Гартман заблуждается, называя его «ирреальным» лишь на том основании, что это другое построение, которое не открывается в непосредственной чувственной последовательности звуков, что оно неустойчиво и прозрачно. Правда, феноменолог освобождает этот второй план от полного комплекса мистификаций благодаря вторичному искусству «игры», в которой этот «ирреальный» план «пересаживается в реальность», «царство чувственно слышимого». Искусство исполнителя дарит нам лишь мгновения, написанная композиция живет века. Уникальная роль исполнителя

в том, что он «втягивает», по выражению Гартмана, первый близлежащий слой заднего плана, который чувственно слышим, – слой тонов и гармоний. Этот слой акустически реализуем. Он выполняет промежуточную роль. Все остальное, что должно возникать в сознании слушателя, Гартман считает ирреальным. Заметим, что нам близка идея Гартмана о среднем слое эстетического восприятия, находящемся между первым акустически-слуховым и задним «ирреальным планом художественного произведения». Гармонический консонанс собственно музыкального и эстетического элементов мы связываем также с идеей слияния, единства, целостности, взаимопроникновения материальных и духовных структур акта музыкального восприятия. Это хрупкое единство мы позднее обозначим понятием музыкального эстезиса. Принимая мысль Гартмана о существовании среднего слоя музыкального восприятия, мы воздержимся от сведения заднего слоя переживания музыкального произведения только к «ирреальным» структурам. Мы считаем, что в нем велико содержание и «реальных» идеальных образов и смыслов.

Если внешние слои музыки Гартман связывает с чисто музыкальным формообразованием, с «игрой звуков и гармоний», то внутренние слои эстетического восприятия он ассоциирует с высшей степенью субъективности, принадлежностью к тайнам духовной жизни. Если первые предметны, имеют конструктивную основу, поддаются анализу, то внутренние духовные слои в своей субъективности трудно уловимы и обозначимы. Здесь Гартман упускает важную теоретическую деталь об одном из критериев возникновения во втором плане «увлеченного слуха» [13, с. 286]. Действительно, только заинтересованное музыкальное сознание способно породить эстетически переживающий слух. Второй план восприятия музыки предполагает переживание, хотя архитектурно музыка может обходиться безо всяких чувств. Одновременно кроме наслаждения структурой Гартман предлагает услышать «другое» переживание: «Истинно душевное возвышение, которое воспринимается как ощущение свободы в другом мире, мире чистоты и величия» [13, с. 287]. Этот второй слой «пробуждает» душу слушателя, его внутреннюю жизнь и неуловимые ощущения. Определена феноменологией и мысль Гартмана о том, что бытие музыкального произведения может быть представлено только в полном чувственном переживании музыки. «Музыка как бы проникает, – пишет Гартман, –

в слушателя и становится его достоянием» [13, с. 209]. Описание этого явления у Гартмана носит скорее поэтически описательный, чем научно-концептуальный характер. Он считает, что в этом процессе главное – поглощение и самозабвение: «... собственно душевная жизнь полностью поглощается в музыкальном произведении и включается в модус его движения» [13, с. 209]. Гартман поэтически образно и справедливо с феноменологической точки зрения замечает, что увлеченность музыкой ведет к «уходу в какой-то несвойственный самой жизни порядок» – «интеллигибельный порядок, обладающий совершенством, гармонией, небесным очарованием» [13, с. 209]. Гартман заблуждается, говоря о том, что «при вхождении слушающего Я в музыку исчезает как раз предмет, противостоящий Я» [13, с. 209]. В действительности предмет эстетического восприятия – музыкальное произведение – не исчезает, а наше сознание открывает те области и смыслы, которые имеют лишь личностно-субъективные значения.

Идеям тотальности самозабвения в музыкальном восприятии противостоят более реалистические разновидности музыкальной феноменологии. Во времена студенческого антигитлеровского восстания в 1943 году погиб замечательный немецкий эстетик музыки Хуберт Курт. Его книга появилась лишь в 1954 году [80] и показала более широкий путь развития музыкальной феноменологии на основе систем музыкальной акустики, психологии слуха, теории и истории музыки. Сущность содержания музыкально-эстетического наслаждения здесь во многом близка гартмановскому пониманию, но отсутствие слоев в описании акта восприятия музыки позволяет более жестко фиксировать связь эстетического наслаждения с объективно-структурными элементами музыкальных ценностей. Так, феноменологическую сущность он связывает с непосредственным вхождением в музыкальный объект, изоляцией объекта наслаждения от всего постороннего, особенно от соображений практического характера, сохранением дистанции между объектом эстетического наслаждения и чувствующим субъектом, сохранением предмета эстетического наслаждения в себе самом, восприятием музыкально-эстетического предмета как целого.

Чрезвычайно ценно в плане исследования вопросов культуры музыкального восприятия замечание Гартмана о двух родах наслаждения музыкой. Первый он характеризует как легкое самоубаюкивание, увлечение, доходящее до «таяния» в настроениях музыки. Второе основано

на структуре музыкального произведения, овладении через расчленение сложным целым. Если в первом случае от слушателя ускользают структурные тонкости композиции и предметом наслаждения становятся окрашенные чувством звуки и собственные душевные состояния слушателя, то подлинно эстетическое наслаждение Гартман справедливо усматривает в любовании структурами и построениями композиции. Первый тип восприятия музыки полон эстетической фальши, поскольку в нем ускользает музыкальный предмет, существующий только посредством специфических структур и композиций. Удерживаются в музыкальном восприятии здесь лишь свои собственные чувства. Эстетически верна вторая позиция: идти за композитором, воссоздавать строение произведения. К тому же в хорошем произведении предметные композиционные структуры удерживают в предметном состоянии и внутренние слои.

§ 5. Французские этюды феноменологической музыкальной эстетики

Французская феноменологическая музыкальная эстетика середины XX века связана с именами таких крупнейших философов современности, как Ж. П. Сартр, М. Дюфрен, Э. Сурио, Е. Мумье, М. Мерло-Понти, Э. Левинюс, П. Рикер. Под влиянием их идей складывалось новое понимание красоты музыкального искусства в среде композиторов, музыковедов, исполнителей. К числу композиторов и музыковедов, философски осмысливающих процессы современной музыкальной композиции, относятся П. Булез, Э. Ансерме, В. Жанкелевич, А. Мерриам, М. Андре, М. Скрябина и др. Кратко обратимся к их идеям в области музыкальной эстетики.

Переключение философского интереса с познания на человеческую субъективность, заложенное феноменологическим учением Гуссерля, стало исходным посылом феноменолого-экзистенциальных учений французских философов. Во второй исторической модели музыкальной феноменологии «тема» исследования музыкальной субъективности как главного предмета философского анализа музыки во французской эстетике музыки проявилась более ярко в сравнении с проанализированными ранее трудами Ингардена и Гартмана. Экзистенциальный субъект во многих случаях у философов приобретает черты субъекта эстетического восприятия. Тем самым философское сознание

сближается с художественными позициями, что позволяет философию рассматривать как художественное мышление, а художественную критику – как философскую мысль. Обе эти ветви человеческой культуры склоняются к точке антропологизма, которую можно было бы обозначить как нерв личностной субъективности.

Ж. П. Сартр – известный писатель, философ, признанный всеми лидер французского экзистенциализма, в 40-е годы XX века активно изучал труды Гуссерля. В трактате «Воображаемое» Сартр создает концепцию ирреальности музыкального произведения. Художник реализует свой «мысленный образ» (*image mental*) в материальном аналоге, или «аналогене», который позволяет слушателю составить представление о произведении искусства. Партитура – это лишь аналоген музыкального произведения. Произведение искусства становится эстетическим объектом только тогда, когда его посещает ирреальное. Для этого слушатель должен соединить свое воображение со звучащей музыкой. В этом случае музыка, которая противостоит слушателю, является ли реальной? Сартр пишет: «В измерениях, где я ее улавливаю, там симфонии нет, между этими стенами, на кончике этих смычков. Ее тем более нет больше в прошлом, как только я думаю: это произведение зародилось в далекие времена в мыслях Бетховена» [86, с. 370]. Доказывая тот факт, что VII симфония Бетховена – это только аналоген, он пишет: «Она совершенно все, кроме реальности. VII симфонии нет в этом времени, в этом пространстве. Она дается личности, которая присутствует как бы совершенно изъятая из формулировок: Красота – это сила, которая рождается при открытии мира структурной сущности. Поэтому глупо спутывать мораль и эстетику» [86, с. 372]. Поскольку время объектов ирреально, сами они также ирреальны. На определение ирреальности онтологического статуса музыкального произведения воздействовал общий закон феноменологии об интенциональности осознания. Разрыв материально-духовного единства в акте интенциональной редукции, по Сартру, происходит из различия двух типов сознания – реализующего (*conscience realisante*) и воображающего (*conscience imageante*). Если первое улавливает материальные свойства предметов, то второе связано с порождением эстетического предмета в интенциональном акте. В такой позиции прочитывается единство как с идеями Ингардена о переднем и заднем планах произведения искусства, так и с учением Гартмана о многослойности про-

цесса эстетического восприятия. Общее в том, что появление эстетического объекта связывается с состоянием ирреальности. «Мир воображаемого, – размышляет Сартр, – есть полностью изолированный мир. Я не могу туда войти иначе, чем с помощью своей ирреализации» [86, с. 254].

Интересна у Сартра совпадающая с Ингарденом мысль о болезненности пробуждения и выходе человека из ирреальности музыки: «Я не слышу ее в действительности, я слушаю ее в воображении... эстетическое созерцание есть спровоцированный сон, а переход к реальности – это настоящее пробуждение» [86, с. 245]. Если Сартр пишет о недомогании слушателя, то Гартман сравнивает ощущение после отзвучавшей музыки с болезненным пробуждением: «Этот феномен, очевидно, действительно существенен для настоящего наслаждения искусством, а в некоторых случаях, например, при слушании хорошей музыки, он может стать подавляюще сильным, так что впоследствии наступает прямо-таки болезненное пробуждение от восторга» [13, с. 27]. Сартр считает подлинными творцами музыки слушателей, поскольку конструируемый композитором аналоген – это лишь исходная точка восприятия. Подлинный процесс создания красоты – это созидание ирреального эстетического объекта слушателем. Такая позиция привлекает доминантной активностью слушателя. Одновременно трудно принять позицию принижения роли композиторского и исполнительского мышления.

Подобно Сартру, другой крупнейший французский феноменолог М. Дюфрен считает, что эстетический объект конструируется в эстетическом восприятии, которое отличается от неподготовленного, неразвитого. Только глубоко компетентный зритель, обладающий развитым эстетическим вкусом, способен завершить реализацию художественного произведения в эстетический объект: «Эстетическое сознание создает эстетический объект, но при этом отдавая ему должное, т. е. подчиняясь ему. Оно даже до некоторой степени завершает, но не создает его. Воспринимать эстетически – значит воспринимать верно; восприятие является работой, т. е. существуют неумелые восприятия, упускающие эстетический объект, и только адекватное восприятие осознает его эстетическое свойство» [70, с. 9]. Далее следует такой же парадоксальный на первый взгляд вывод, что и у Сартра: «Зрителю, который несет ответственность за освещение произведения, надлежит быть на

уровне произведения в большей мере, чем автору» [70, с. 9]. Действительно, Дюфрен строит свою концепцию, широко опираясь на идеи предшественников. Так, одна из глав его «Феноменологии эстетического опыта» посвящена практическому анализу теорий Сартра, Конрада, Ингардена, Шенкера.

Одновременно концепция музыкального произведения у Дюфрена по ряду позиций противоположна, например, сартровской. Он не определяет произведение искусства как ирреальное или вневременное. Как только композитор ставит последнюю точку в партитуре, Дюфрен считает произведение искусства реально завершенным. Если у Сартра эстетический объект порождается интенциональным актом эстетического сознания, то, по Дюфрену, эстетическое восприятие не создает эстетического объекта, а только завершает его: «...когда мы анализируем эстетический опыт, мы будем предполагать правильное восприятие: феноменология будет по смыслу деонтологией» [70, с. 10]. Поскольку отношение онтологии и феноменологии здесь рассматривается по принципу зеркального отражения, то развернутые в онтологический ряд феноменология или деонтология способны передать эстетический объект в фокусе эстетического опыта слушателя. По Дюфрену, музыкальный объект «всегда скрыт в произведении, пока я его не завершу, воспринимая его». Реальным он становится только в чувственной данности. Она же возникает как общий акт воспринимающего и воспринимаемого. Тогда произведение музыкального искусства становится таковым исключительно благодаря восприятию. Понятия «музыкальный объект» и «музыкальное восприятие», «эстетический объект» и «эстетическое восприятие» для Дюфрена нераздельны и даже синонимичны. Рассматривая эти понятия во II главе своей книги «Музыкальное произведение», Дюфрен описывает закономерности гармонии, ритма, мелодии, постоянно сопрягает их с законами восприятия: «Можно сказать, что музыкой называется пространство для провозглашения того, что имеется в ней от субъективного изучения» [70, с. 323]. Соглашаясь с идеей слитности объективных и субъективных сторон акта эстетического восприятия, трудно принять тот же механизм феноменологической редукции, в котором для предельной сосредоточенности на объекте восприятия вся действительность выносятся «за скобки». Тем самым теряется связь с объективной реальностью, и музыкальное произведение выступает автономно, само по себе. Однако

такая позиция не мешает Дюфрену исследовать взаимовлияние видов искусства и социально-культурной среды, социальных потребностей и художественного стиля.

Работы Сартра и Дюфрена способствовали активизации направления феноменолого-музыкальных исследований во Франции. Так, В. Жанкелевич в статье по философии музыки в 19-томной Французской музыкальной энциклопедии, а позднее в книге «Музыка и неизреченное» [78], вслед за Сартром постулирует недоступность подлинного бытия эмпирическому познанию. Музыка противоречит всему, что можно сказать словами. Для того чтобы музыка решила свою задачу и выразила невыразимое, к ней надо подойти с душой ребенка и сосредоточиться в молчании. Последняя глава у Жанкелевича так и называется: «Молчание как подлинный источник музыки».

Развитию феноменологического метода применительно к музыке посвятил свое двухтомное исследование выдающийся дирижер и критик, швейцарский философ, близкий французской традиции, Эрнест Ансерме [61]. Ансерме-философ противоречиво уживается с Ансерме-критиком. Если первый исследует природу музыкального мышления, процесс восприятия и зарождения музыкального образа, структуру и закономерности развития музыкального языка, то второй, исповедуя позиции упрощенно-демократического подхода к музыке, порой не позволяет верно оценить перспективы ее развития. Смысл музыки и природу ее восприятия Ансерме сводит лишь к общедоступности содержания и законам тонального письма. Ансерме-философ специально обращается к проблеме музыкального чувства. Как же становится возможен переход сонорно-материального явления в духовно-чувственное?

Поскольку звуки не несут в себе никакого естественного или приобретенного смысла и за пределами музыки используются только как знаки, не имеющие сами по себе никакого значения, в самих звуках невозможно найти, по мнению ученого, достаточно весомую основу музыки. Даже движения звуков и их траектории могут быть ощущаемыми, но непонятными явлениями: «Пока движения звуков происходят вне нас, в них не найти ничего, что могло бы в самом себе содержать прекрасное или смысл... Есть только один способ наделить мелодию определенным значением – это ощутить ее как путь. Путь – это тоже траектория, но каждый его проделывает сам» [4, с. 30]. Музыкальное сознание обретает этот путь на нижней кварте, затем на верхней

квинте. Погружаясь слухом в позицию доминанты, сознание устанавливает внутреннюю связь с произведением. Это способствует аффективному познанию музыки, которое связано с напряжением и глубиной музыкального чувства. Момент аффекта и связанного с ним события внутренней жизни способствует образованию для нас музыки не извне, а изнутри. Музыка, по мнению Ансерме, отражает пережитое. Ощутить его можно, с одной стороны, через аффективное сознание, с другой – через динамический характер форм, в которых осуществляется действие музыкального чувства. Все способности, которые необходимы для свершения аффективного опыта, Ансерме связывает с культурой или «определенной, исторически сложившейся средой, где царит определенный мир чувств и определенная этика чувств, которой соответствуют музыкальные формы» [4, с. 87]. Пафос человеческого содержания музыкального чувства передают такие слова-предостережения ученого: «Если мир будущего будет создан новыми людьми, чуждыми душе нашей культуры, то возможно, что в этом мире сохранятся наши ноты и даже инструменты, но там некому будет услышать в симфонии Моцарта то, что слышим в ней мы» [4, с. 87].

В те же годы участники общеевропейской дискуссии о судьбах новой музыки Теодор Адорно и Пьер Булез предпринимают попытку философского обоснования новой шенбергской сериальной системы рациональной организации музыкального материала. Адорно защищает новую систему композиции и восприятия на том основании, что она разрушает сковывающие творчество тональные установления. Здесь возможна эмансипация слушателя от внешнего гнета музыкальных структур и подчинение ее природы самому человеку. Пьер Булез в подчеркнуто полемическом названии своей книги «Как мыслить музыку сегодня» [62] критерии новой музыкальности связывает также с 12-тоновой системой. В ней он видит диалектический прием, сочетающий свободу с сознательно принятыми ограничениями: сериальной интерваликой, длительностью, динамикой, тембрами звука и шума, линейной, гармонической и полифонической структурами серии в ее развитии. Булез, подобно Сартру, подчеркивает, что как в творчестве, так и в восприятии, воображение играет решающую роль. Сериальная система – это лишь база для воображения. Техника, считает композитор, – это зеркало, в котором отражаются находки воображения. Воображение будит интеллект, который в свою очередь является фундаментом воображения. В синтезе рациональности и интуитивности отражается синтез техники и свободы.

Марианна Скрябина верно подмечает тенденцию разрыва композиторского и слушательского сознания в новом музыкальном языке. Композитор все больше игнорирует интересы слушателей и творит как бы для себя [86]. Музыка превращается в непрерывный поток звуков, и случайность в восприятии музыкальных структур будто бы изначально заложена в случайности их построения. В отличие от оптимистических прогнозов Адорно и Булеза, негативистских оценок Ансерме, Скрябина считает невозможным дать оценку процессам, происходящим в музыке, поскольку они находятся в становлении. Если сравнить французское направление музыкальной феноменологии с немецкой феноменологической традицией, то окажется, что первая менее диалектична. В ней трудно найти анализ противоречивых отношений части и целого, произведения и действительности, искусства и общества. Это отчасти связано с целостной картиной эволюции феноменологической эстетики. Известно, что из феноменологии первой волны вышел экзистенциализм, который не переставал на себе испытывать ее влияние. После атмосферы трагедий и ужаса Второй мировой войны появилась необходимость иным способом вдохнуть веру в человека. Феноменология позволяла спокойно и менее крикливо описать, как показала история, трагические отношения человека с миром. Тогда, в послевоенные годы, экзистенциализм принял позиции феноменологии, о чем пишет М. Дюфрен: «Экзистенциализм нашел также источник вдохновения в определенной интерпретации гуссерлевской феноменологии» [22, с. 98]. Рассуждая о причинах возвращения феноменологического метода в эстетику и сегодняшней его стабилизации, К. М. Долгов справедливо замечает: «...феноменология вновь почувствовала прилив сил и по мере утраты экзистенциализмом былой громкой славы она, используя более совершенный аппарат современной логики, математики и других точных наук, постепенно вытесняет его с занимаемых в течение трех десятилетий позиций» [22, с. 99 – 100]. Преодолевая отрицательное отношение экзистенциализма к значимости науки для человечества, французские феноменологи возрождали интерес к точным наукам и через пристальное внимание к произведениям раннего (cogito) и позднего (revant) Витгенштейна выходили в обновленном варианте в вечно вопрошающую философскую проблематику, потому что, как замечает Мерло-Понти, существующий мир существует в вопрошательном виде. Вот почему музыкальная феноменология в третьей

своей волне в 70 – 80-е годы XX века сближается со структурно-лингвистическими методами, успешно разрабатываемыми в школе Ф. де Соссюра и Ж. Дерриды.

§ 6. Американские этюды музыкально-феноменологических исследований

В Америке, где философская мысль развивалась прежде всего на традициях неопозитивизма и прагматизма, феноменология длительное время не имела стойких приверженцев. Поэтому встречающиеся в исследованиях эстетики музыки феноменологические идеи, как правило, не могли долгое время стабильно развиваться в конкуренции с идеями Б. Рассела, Р. Карнала, Д. Дьюи, А. Ричардсона и др.

Одним из наиболее авторитетных представителей музыкально-эстетической мысли середины столетия является Сусанна Лангер. В своей ранней концепции «символической трансформации опыта» Лангер, критикуя Б. Рассела и Р. Карнала, признававших лишь существование дискурсивного символизма, обосновывает познавательную деятельность сознания в двух типах символов – научных и художественных. В искусстве музыки в художественном символизме получает свое выражение «эмотивная жизнь», сфера субъективного опыта, неперево-димая на язык дискурсивного мышления и языка. Рассматривая музыку как символ, а чувство как символизируемый объект, Лангер приходит к выводу о подобии тонально-ритмических структур музыки и структур человеческих чувств. Признание символической аналогии музыки и эмотивной жизни, однако, не приводит ее к языковому пути символизации: «Назвать звуки гаммы “словами”, ее гармонию – “грамматикой”, а тематическое развитие ее “синтаксисом”, значит использовать бесполезную аллегория, потому что музыкальные звуки не имеют... “словаря значений”» [81]. Отсюда музыка провозглашается не языком, а разновидностью художественного символизма, воспроизводящего структуру чувств человека. На эти позиции позднее будет опираться французский эстетик Этьен Сурио – представитель третьей волны во французской феноменологии. В своей заметке «Является ли музыка языком?» [89] он предостерегает от того, что музыкознание встало на путь музыкальной филологии. Аналог языка, по мысли как Сурио, так и Лангер, не затрагивает всеобщих свойств музыки. Более того, он приводит к одностороннему пониманию эстетических законов музыкаль-

ного искусства. В работе «Чувство и форма» Лангер развивает мысль о незавершенной природе музыкального символа. Интерпретация музыки как иллюзии, созданной звуками, существует лишь в сознании воспринимающего и сближает позицию Лангер с идеей гуссерлевского интенционального предмета. Она лишь частично отказывается от своего раннего учения о художественном символе и считает, что музыка, выполняя некоторые символические функции, прежде всего отсылает нас к себе самой. «Назад к объекту» следует идти потому, что в произведении музыкального искусства мы имеем прямую репрезентацию чувства. В нем артикулируется эмотивное содержание, а коммуникативная функция наряду с символической становятся ненужными. В этой второй своей концепции Лангер отказывается называть произведение искусства символом и предпочитает понятие «экспрессивная форма». Музыкальное искусство провозглашают нерепрезентативным явлением, и тем самым исключается понятие символа. Не значение, а значимость, которая видна в «экспрессивной форме», воспринимается в ней интуитивно. Следует согласиться с новаторским характером концепции, особенно в той ее части, которая выходит на проблемы интуиции и виртуальности. Но отрыв от действительности и превращение музыки в чистый феномен, который ощущается нами лишь как качество формы, позволяют увидеть в концепции Лангер модифицированную форму гансликианства.

Г. Эпперсон во многом следует идеям С. Лангер. В символе он видит двойственное начало. Актуальное измерение музыкального символа – это «объективный образ», или «звуковой образ». Виртуальное измерение, будучи совершенно автономным, относится к идеальным формам восприятия символа. В процессе восприятия слушатель проникается музыкой, «погружается в символ». Это предполагает состояние «трансценденции», которая понимается Эпперсоном как особая направленность интуиции. «Трансценденция» позволяет соотнести опыт отдельного индивида с опытом человечества и привести структуру кажущегося музыкального хаоса в музыкальный порядок. Только на этом пути возможно постижение символа, «в котором человеческое воображение творит идеальные формы» [71]. Апелляция к трансценденции, которая по сути сводится к интуитивному восприятию виртуального предмета, продиктована весьма уязвимой попыткой ввести понятие со шкалой социальной природы музыкального восприятия. Эс-

тетик оставляет без ответа вопрос о содержании понятия «состояние трансценденции». Отсюда первоначальный тезис об актуальной и виртуальной сторонах музыкального символа остается зыбким. Если музыкальная феноменология глубоко рассматривает лишь усеченную часть теории познания о связи объекта и субъекта мышления и бытия духа и природы, материи и сознания, то музыковеды социально-деятельностной ориентации [26, с. 31] предлагают различать в бытии музыкального произведения три стадии: потенциальное бытие, указывающее на его материально-физический статус и возможность актуализации (партитура вне исполнения, например); виртуальное бытие, связанное с превращением произведения в действительность, реализацией сочинения, возникновением его индивидуальности в момент исполнения и восприятия; актуальное бытие, связанное с существованием произведения не только в коротком исполнительском акте, а в общественном сознании как функционирующая художественная реальность. Виртуальное бытие музыки действительно сопряжено со сменой и существованием психических процессов воспринимающего субъекта. Если в концепции отечественных эстетиков это одна из образных форм отражения реально существующей концептуальности форм бытия музыкального произведения, то Лангер и Эпперсон выделяют виртуальную среду как автономную и не зависящую от реальной действительности.

Подводя итог рассмотрению второй феноменологической модели музыки, следует отметить, что при всем интересе к исследованию онтологических сторон музыкального произведения ученые отдавали приоритет исследованию процессов интенционально-духовных актов восприятия. В изучении природы и сущности музыкального восприятия были поставлены проблемы, которые имеют реальное познавательное значение в исследовании вопросов музыкальной культуры личности. К их числу относятся идеи о существовании невербальных форм мышления, наличии у слушателя особой способности, связанной с интуитивно-личностным познанием музыкального произведения, выяснении развития и связи понятий «произведение искусства» и «эстетический объект», действительном завершении произведения искусства в акте эстетического восприятия и др. Общим положением для европейских и американских феноменологов второй волны становится рассмотрение музыки как «интенционального», или «виртуального», предмета, который связан с материей звуков, но принадлежит исклю-

чительно актам сознания и самосознания. Их функциональная роль доминирует в сравнении с онтологическими сторонами музыкального произведения. Последнее превращается в эстетический объект исключительно благодаря «тайне» (Н. Гартман) эстетического восприятия.

§ 7. Этюды современной музыкально-феноменологической мысли

Вслушайся!
Вслушайся, брат мой,
вслушайся в медленный,
в запоздалый
голос далекого,
в голос сокровенного,
в голос подспудного!
Вслушайся в песню,
боящуюся света.
Л. де Грейфф

Третья историческая волна в феноменологической мысли 80 – 90-х годов XX века в зарубежной музыкальной эстетике была не симметрична на европейском и американском континентах. На примере двух стран, представляющих собой крупнейшие музыкально-эстетические центры, – Германии и США – рассмотрим новые идеи, тенденции, логический аппарат и аналитические приемы исследования музыкально-эстетического сознания в контексте феноменологической традиции.

По мнению видного немецкого музыковеда К. Дальхауза, в 70 – 80-е годы XX столетия наметился распад произведения как способа существования музыки: «... модернистский подход к музыке как к событию оборачивается бунтом против форм ее бытия как концертной музыки и против созерцания, которое со времени XVII века оформилось как идеал музыкального восприятия» [69, с. 10]. Тенденция к раздроблению музыкальной формы, замене неповторимой индивидуальности произведения «событиями», акциями, концепционными текстами словесно зашифрованных произведений, например в творчестве К. Штокхаузена, Дж. Кейджа, М. Кагеля, ведет к тотальному отчуждению композитора от результата, произведения – от слушателя, слушательского восприятия – от композиторского и исполнительского замысла.

Новый тип практики музыкального искусства, озабоченный композиционно-техническим конструированием в опоре на внемusicalные

средства, не мог не сказаться на становлении нового типа музыковедческого мышления, который условно назван «новая музыкальная эстетика» [57]. Анализ музыки здесь близок «документалистически-эмпирическому интересу» (К. Дальхауз), в котором эстетико-художественные смыслы и значения оказываются малосущественными, а преобладает внеоценочное, равнодушно-информационное описание. И хотя такие талантливые музыковеды, как Ф. Хоммель, Г. Данузер, И. Кейзер, В. Нимёллер и другие, стремятся воссоединить прежде всего эстетическое созерцание и музыковедческое толкование, их внимание все больше устремлено к историческому контексту. Вот как об этом пишет К. Дальхауз: «... Для восприятия новой музыки со времен Второй мировой войны характерно, что интерес к тенденции, которую представляет произведение, вытесняет интерес к самому произведению. В экстремальных случаях произведение становится информацией об уровне развития музыкальной техники. Оно воспринимается уже не эстетически, как в себе покоящееся построение, но исторически, как документ о проходящем сквозь него историческом процессе. Созерцание, самозабвенное и отрешенное от мира погружение в истинное содержание музыки приносится в жертву информированию» [68, с. 41]. Таким образом, композиторская практика, музыковедческая мысль и сам тип восприятия современной музыки пришли в противоречие с эстетической максимой о неделимой индивидуальности музыкального явления и обусловили вытеснение позиций музыкальной феноменологии с ее некогда передовых на немецкой почве рубежей.

В современной немецкой музыкальной эстетике трудно найти сколько-нибудь развитую и самостоятельную феноменологическую линию. Однако говорить о полном забвении феноменологических идей было бы также несправедливо. Они существуют, но не в столь определенной и индивидуализированной форме. Скорее для них характерна форма «включенности» в иные парадигмы мышления о музыке. Кратко рассмотрим моменты «включенной» музыкальной феноменологии.

В отдельной главе «Музыкальной эстетики» [67], которая называется «Феноменология музыки», Дальхауз начинает прояснять феноменологические позиции с временной сущности этого искусства. Если для Августина был неразрешим вопрос о том, как измерить время, то Гуссерль описал его не как скользящие мимо временные точки, а как пространственное время, которое зависит от действия процессов, напол-

няющих его. Целостная мелодия кажется звучащей до тех пор, пока ее тоны воздействуют на перспективу контекста. Дальхауз приводит слова Бергсона о том, что музыка – это форма продолжающегося времени, что звучание «беременно продолжающимся временем» [67, с. 77]. Дальхауз соглашается с Ингарденом в том, что пространственное музыкальное время – это специфическое, не реальное время. Вопрос состоит в том, насколько активна или пассивна рецептивная сторона осознания музыки. По мнению Дальхауза, гештальтпсихология, претендующая на познание психологии музыкального восприятия, «не может быть достаточной для описания впечатлений от тональных структур», «для объяснения музыкальных последовательностей, существующих посредством длящегося времени». Гештальтпсихологи хотели бы предопределить музыкальный анализ рассуждениями о предполагаемом интенциональном музыкальном предмете. Однако эти рассуждения могут быть ограничены, если прошлые временные музыкальные структуры не сохранились в памяти. Отсюда Дальхауз подчеркивает значение понятия «удержание» (как принадлежности будущему процессу). Дление и прерывность музыкального слушания интерпретируются как мотивы прошлого и будущего. Точки музыкального времени как бы вытягиваются в линию, заключающую фазы прошлого и будущего интенционально осмысливаемого музыкального движения. От этой интенциональной наполненности зависит ощущение непрерывного процесса в музыке. Модель движения окажется беднее акустических наложений слушателя. Они не будут подобны фотографическим дублям музыкальной экспозиции. «Модель, – по словам Дальхауза, – тускнеет перед картиной, лежащей в памяти» [67, с. 77]. Однако факт симметрии между музыкальной моделью и слушательским вариантом будет ясен лишь в том случае, если есть мотив анонсирования и возвращения к началу музыкального движения. Слушатель стремится понять музыку как целое в ожидании единства в разнообразии. Неопределенность и неясность этих ожиданий на языке феноменологии порождает, согласно Дальхаузу, интенциональный объект. Ученый признает тот факт, что отдельное музыкальное восприятие пролегает через растворенный в нем ассоциативный опыт.

Музыкальное восприятие опирается отчасти на музыкальное ощущение тонов, которые объединяются в мотивы, периоды и другие формы движений, отчасти – на спонтанность. Одни слушатели приучены

к целостной работе познания на основе ожидаемых связей музыкальных структур и останавливают свой процесс на них, другие основывают свое восприятие на визуально детерминированных ожиданиях, которые присутствуют в неясных впечатлениях. Дальхауз подчеркивает разницу между акустическими процессами, длящимися во времени, и представлениями в абстракциях субъекта. Он справедливо отмечает, что музыкальное слушание не может исходить из идеи закрытого пространства. Тем не менее ассоциации он сравнивает с деталями, которые предполагают знание того, что за ними стоит. «Для достижения безупречной музыкальной действительности, – пишет Дальхауз, – существует самое важное понимание функций целостной формы» [67, с. 77].

В акустически реальном слое музыки Дальхауз видит лишь знак для интенционального момента, являющегося собственно музыкой. Другими словами, герменевтические построения Дальхауза исходят из положения о том, что между «музыкальной логикой», или «внутренней динамикой», музыкального произведения и звучащими фактами, которые обозначают эту «логику», лежит интенция слушателя.

Разрабатывая вопрос о культуре восприятия музыкального произведения, Дальхауз выходит на проблему музыкального значения. Понимать – значит усваивать значение. В музыкальном значении он различает два уровня: естественно-звуковой и заданный исторической традицией. Первый аспект «воспринимается», тогда как второй «понимается». Нотный текст не дает знаков второго слоя, которые Дальхауз называет «знаками исторической интенции». Их выявляет интерпретатор музыки. Вот почему важны тексты музыкальной теории и эстетики, выступающие как «часть самой музыкальной истории». Даже в осуществленном акте восприятия музыки невозможно «вербально засвидетельствовать ее смысл» в силу множественности и сложности интенциональных связей внутри музыки. Поэтому акт понимания – это всегда личностный диалог с произведением. Таким образом, мы видим, что герменевтическая модель смысла музыки включает в себя «феноменологический интервал» соотношения музыки и субъекта ее восприятия. Мера культуры этого «феноменологического интервала» современными феноменологами музыки связывается с двумя обстоятельствами: во-первых, с подчинением сознания воспринимающего коллективным нормам и детерминантам музыкального восприятия; во-вторых, с тем обстоятельством, что специфически музыкальный смысл,

возникающий вместе с музыкальной формой, первенствует над всеми другими интенциональными связями.

На наш взгляд, заслуживает внимания новая постановка проблемы – феноменологии «предмузыкальной сферы» [74]. Ежи Финк рассматривает ее как основу феноменологического обдумывания и мирового познания музыки. Человек движется в предшествующем музыке, существовавшем до музыки «поле» вещей и языка. Все явления в мире мы привыкли связывать с разными значениями и универсалиями. Сон, смерть, любовь, дела находятся в общем мире, но, несмотря на это, каждый заключен в пожизненное одиночество. Наше «Я» находится в центре наших ощущений, чувств и опыта. Каждый узнает мир из себя, из того, что он есть сам. Одновременно новые знания приходят к нам от других людей. Через них мы воспринимаем уже интерпретированный, изложенный, узанный мир. Разрешить эти противоречия помогут слышимые объекты – ветер, закат, гром. Слуховые ощущения возникают из их изменений, и, в свою очередь, они сами изменяют человека. Животные слушали Орфея до тех пор, пока не потеряли свои животные желания и не превратились в людей. Это произошло потому, что Орфей сумел возбудить в них чувства, одновременно с которыми и зародилось чудо искусства. Финк приводит «Сонет» Рильке об Орфее: «Только тот, кто уже поднял лиру даже среди призраков, может получить необъятную похвалу» [74, с. 87]. Музыковед интерпретирует слова поэта «о высоком дереве в ухе» и «храме в слухе». Чтобы состоялась музыка, надо каждому построить такой храм: Финк связывает феноменологическую, сакральную и культурно-чувственную характеристики музыки. Подобно Ницше, он выводит дух музыки из духа трагедии. В этом исследовании предфеноменология музыки интерпретируется сквозь призму трансцендентальной теологии и сакральности. Таким образом, хотя в современной немецкой музыкальной эстетике и затруднительно выделить целостное феноменологическое движение, в снятом виде принципы феноменологического анализа присутствуют в иных подходах к исследованию музыки. С одной стороны, это ведет к мутации феноменологических идей, а с другой – к новому развитию феноменологического метода.

В последнее время можно наблюдать определенный взлет философско-музыкальной мысли в США и Англии. Это связано не только с поворотом общественного сознания от сциентистских культов к гума-

нитарно-социальной направленности мышления, но и с внутренней логикой развития методологических оснований интерпретаций музыки. Господствовавший в 60-е годы XX века символический подход сменился приоритетами феноменологического анализа музыки в силу философского интереса к познанию индивидуализированного мира музыки. Среди ученых, активно работающих в области феноменологического анализа, следует назвать Альфреда Пайка, Лоуренса Феррара, Джозефа Смита, Кингсли Прайса, Михаила Марка и др.

Альфред Пайк считает, что основа всех высших процессов музыкального мышления – музыкальное восприятие. Оно развивается параллельно с потоком мелодии звуков, тонов и в какой-то степени осмысливает то, с чем сталкивается слушатель. Тем не менее при непосредственном восприятии музыки музыкальные понятия не отражают ее собственного содержания. Вот почему американский ученый обращается к феноменологическому анализу, называя его сложносоставным: «Он отражает субъективно-объективную структуру музыкального восприятия и объясняет иерархические функции этой структуры» [84, с. 429]. Смысл феноменологического анализа в том, чтобы ответить на вопросы: что личность испытывает, воспринимая музыку, и как она испытывает это. Специфические проблемы, на которых концентрируется музыкальная феноменология: 1) какой тип феномена противостоит слушателю, когда он слушает музыкальный предмет? 2) как этот феномен (предмет слушания) воспринимается непосредственно сознанием слушателя и относится к реальному тональному развитию? 3) как действуют функции музыкального восприятия, если его рассматривать как образующую основу в высших процессах музыкального мышления? [84, с. 430]. Пайк полагает, что музыкальное восприятие может быть изучено с двух позиций: 1) его можно исследовать объективно через феноменальные сообщения различных слушателей или 2) можно рассматривать субъективно, с учетом собственного опыта каждого [84, с. 430]. Ученый ориентирован на вторую точку зрения, на исследование собственного музыкального опыта, на прямое наблюдение «своего жизненного диалога с музыкой».

Из этого ментального пространства он познает целый комплекс ситуативных процессов восприятия и их специфический объект – музыку. Процесс музыкального самонаблюдения Пайк в большей мере отождествляет с методами интеллектуальной интроспекции, чем с ме-

тодами интроспективной психологии. Онтологическая сторона в музыкально-эстетическом отношении, связанная с инвариантами самого произведения, по мнению ученого, является решающей. Процесс тонального «удержания» предшествующих и предвосхищения последующих тонов, «схватывание и отклик» на высоту звуков, их ритм, динамику, тембр – важнейшие черты процесса восприятия музыки. Анализ феномена музыки на психофизиологическом уровне в статье Пайка содержит ценные наблюдения. Однако выйти из сферы психологической интроспекции в эстетическую ему достаточно трудно, поскольку всю внемузыкальную действительность он «заключает в скобки». Тем самым теряется интерсубъективная связь с композитором, исполнителем, окружающим миром. Музыка, по существу, отказывается в способности передавать что-либо. На наш взгляд, критика концепции Пайка В. Лукьяновым несколько упрощена: «В результате музыка была сведена к акустическому процессу, а ее слушание – к восприятию последовательности тонов и не более того» [37, с. 24]. Пайк рассматривает музыкальное восприятие в качестве основы всех последующих концептуальных синтезов. Его призыв к феноменологической манере исследования направлен на поиски взаимовлияний, взаимовключенности субъективно-объективно музыкальных отношений. Одновременно Пайк не считает, что феноменология предполагает отказ от других способов музыкального познания.

Американский исследователь Кингсли Прайс в статье «Имеет ли музыка значение?» [79] подробно исследует феноменологические силуэты музыки и пытается найти их новое видение. Во вступлении к статье автор подчеркивает, что ответы на вопрос, вынесенный в название статьи, у Спенсера и Вагнера, Ганслика и Стравинского, других крупных музыковедов, критиков, философов были различны. Ответ зависит от характеристики музыки, которая отлична от характеристик песка или ветра и при очень внимательном рассмотрении похожа на смыслы английского или французского языков. Ученый подчеркивает, что понимание значений и смыслов языка начинается с осведомленности и понимания формы. Форма любого произведения искусства дает возможность «прорваться» к его смыслу. Этот тезис автор доказывает на примере феноменологической понятности языка. Языковую явленность смысла он связывает с процессуальным развитием языковых значений, исходя из целого ряда произведений. И все же бывают случаи в

языке, когда понятность формы не приводит к пониманию смысла. В отличие от песка и ветра музыка имеет характеристики, которые очень похожи на феноменологическую понятность языка. В их числе – тональность, высота, длительность, форма. Все эти элементы могут обнаруживать значение в направлении непосредственно интуитивно понимаемой формы языка музыки. «Смысл, по-видимому, открывается формой языка, переступающей пределы представления, понимание смысла двигало мышление в творящемся чуде музыки» [79, с. 214]. В поиске ответа на вопрос о том, имеет ли музыка значение, ученый объявляет наиважнейшими два фактора: конструктивно-музыкальную связь тонов и трансцендентные представления. Поскольку самое главное ощущение значения одной вещи состоит в затребовании ею другой, то тоны и их присутствие в мелодии не надо переводить. Их имманентность в том, как ими самими высказано значение, специфическое же различие значений происходит из трансцендентных представлений. Таким образом, вопрос о смысле музыки решается Прайсом неотъемлемо от вопроса о феноменологической явленности музыки. Но сущностные эйдосы музыки Прайс связывает также с трансцендентной редукцией, выходящей за пределы чувственного опыта и эмпирического познания мира. На место трансцендентной субъективности, с которой феноменологи обычно связывают «подлинный источник» интенциональной деятельности сознания, Прайс, раздвигая границы чувственного музыкального опыта, вводит в восприятие музыки трансцендентальные связи с такими предметами веры, как Бог, душа, бессмертие. В трансцендентализме, на наш взгляд, закладывается один из дискурсов современной модели музыкальной феноменологии.

Американский музыковед Л. Феррара в статье «Феноменология как инструмент музыкального анализа» [72] не отрицает пользы употребляемых музыковедением традиционных способов исследования музыки. Однако, по мнению ученого, они не дают объективной картины музыки, поскольку в них неясны ценностные предположения и персональные решения слушателя. Теоретический стандарт традиционных методов склонен к получению результата. В них метод как бы преобладает над отношением к произведению. Но анализ, данный в категориальных характеристиках, не может быть открыт всем потенциальным областям смысла, которые могут скрываться в произведении. Получается, что метод формирует концептуальное препятствие между

анализом и музыкой. Ученые, использующие традиционные методы, полагают, что нужны музыкальные данные, которые могут быть собраны и окажутся достаточными для понимания музыки. При этом подразумевается слушатель не как чувствующая, а как знающая личность. Феноменологи полагают, что на то, что слышит слушатель, воздействует то, каким образом он слышит. Аналитическая модель феноменологии ориентируется тем самым больше на анализ понимания и выражение отношения к произведению или, можно сказать, на анализ процессов культуры восприятия и осознания музыки. «Она одна, – по утверждению Феррара, – дает простор для нескольких потенциальных смыслов произведения и особый способ ориентации в нем» [58, с. 356]. Феноменологическая тактика не ограничена формальными аналитическими вопросами и позицией «Интерпретатор открывает, что в традиционном чувстве отношений субъекта и объекта, он сам – новый объект, а музыка как субъект ставит вопросы для анализа» [58, с. 356]. Вот почему вопрос Б. Фонтенеля: «Соната, чего ты хочешь от меня? Какое ты имеешь к нам отношение, непонятная инструментальная музыка?» – это сугубо феноменологический вопрос, в котором острая потребность к «диалогу» восходит не только к слушателю, но и к самой музыке. Некоторые феноменологи, например, Э. Келин, считают, что возможность синтаксических и реферативных смыслов в таком анализе ограничена.

Л. Феррара, признавая важность синтаксических, семантических и онтологических смыслов, считает, что феноменологический анализ ответственен прежде всего за содержащееся в нем открытие мира композитора. Универсальность этого метода в том, что он работает во всех стилях, в тональной и атональной музыке. Не умаляя достоинств традиционных методов, он способен расширить понимание музыки, включая инструмент философской интерпретации. Иллюстрация феноменологического анализа на примере «Электронной поэмы» Вареза включает 13 этапов слуховой рефлексии от «открываний слуха» «синтаксического», «семантического» и «онтологического» слушания к «открытому». Мы не считаем возможным разделить авторитетное мнение Т. В. Чередниченко в оценке метода Феррара: «Содержание музыки сведено к общим местам современной обыденной “философии истории”, к “расхожим смыслам, живущим в сознании музыковеда” [58, с. 45]. Эта оценка частично справедлива по отношению к характери-

стике онтологического слоя слушания, но она неверна по отношению к целостному феноменологическому анализу, который не исключает, а наоборот, учитывает музыкально-теоретический инструмент [58, с. 363].

Таким образом, идеи Феррара убеждают в том, что смысл музыки можно постигнуть, только учитывая интенцию воспринимающего сознания, вне которой музыка не имеет личностного значения. В анализе Феррара музыка становится частью слушателя. Она «совокупляется» со смыслами, существующими в его сознании. Человек, вслушиваясь в музыку, тем самым вслушивается в себя; понимая ее, он начинает понимать свое собственное «Я». Метод Феррара и привлекает, и настораживает одновременно. Привлекает возможность прикосновения к «тайне» тождества объективной и субъективной сторон музыкально-эстетического отношения. Настораживает конкретное осуществление этого способа, всегда сохраняющего опасность выхода в безграничный эстетический поток индивидуального воображения. Инструменты анализа Феррара дают возможность человеку открыть звучание его собственной музыки. Но не станет ли меньше и беднее в таком случае пространство, очерченное исторической традицией музыкального искусства?

Проблему связи музыки и эмоций с помощью феноменологических включений пытается решить М. Будд [63]. Размышлениям предшествует древний как мир вопрос: «Правильно ли то, что музыка – это искусство выражения чувств?». По его мнению, во-первых, не вся музыка служит выражению чувств, во-вторых, музыка – это не просто инструмент для их передачи. Ученый ссылается на слова И. Стравинского о том, что музыка ничего не может выразить полностью. Будд предлагает различать: «1) эмоции определенного музыкального произведения, 2) вид чувства, им выраженный, 3) путь, по которому это чувство изменялось с развитием произведения» [63, с. 130]. В понимании музыкальных эмоций надо учитывать все три их разновидности. Автор работы справедливо критикует точку зрения, согласно которой можно прийти к пониманию музыки, срывая лишь метафизическим способом покров эмоций с произведения. В этом случае музыкальное произведение, имеющее название, однозначно тяготеет к метафорическим смыслам и условности. Тем самым как бы оправдывается слушание, в котором музыка предстает как звуковая условность или как слышимая ссылка на эмоцию. С такой позицией слушателя нельзя согласиться, поскольку музыкальное выражение чувств – это эстетически более

важный и сложный феномен. Теоретическая идея Будда, лондонского профессора, состоит в том, чтобы воспитывать восприятие не на метафорах, а на постижении художественной правды (make believe truth). Созданная в художественном произведении реальность – это не буквальная правда, это особая правда художественной природы музыки, сотканная из абстрактных и неопределенных эмоций. Как видно из статьи, феноменологическое описание музыкальных эмоций лишь «инкрустирует» целостное познание музыки, стремящееся к раскрытию ее художественной правды.

Одна из фундаментальных работ в области феноменологии музыки – монография американца Джозефа Смита [88]. Ратуя за целостную философскую критику музыковедческих проблем, автор предпочитает междисциплинарное, синтетическое, культуроведческое познание сферы музыки. Он ставит задачу открытия новых горизонтов музыкознания. Роль феноменологической философии и эстетики на этом пути определяющая. Автор обращается к феноменологии с целью преодоления традиционных ценностей и горизонтов анализа. Из десяти глав книги особый интерес для педагогов представляет девятая: «Применение феноменологии в музыкальном воспитании».

Резюмируя рассмотрение третьей исторической модели феноменологической музыкальной эстетики наших дней, можно признать следующее:

- во-первых, отсутствует единая универсальная, общепринятая концепция феноменологического анализа музыкальных произведений;
- во-вторых, наряду с работами, в которых признается феноменология как самостоятельный метод анализа, все больше выявляется тенденция к «включенности» приоритетных сторон феноменологии в другие системы анализа, особенно герменевтику и структурно-аналитические направления;
- в-третьих, явления дискурса феноменологии и проникновения феноменологических идей в другие способы эстетического анализа порождают не столько самостоятельные феноменологические школы музыкальной эстетики, сколько феноменологический «подход» к анализу музыкальных произведений;
- в-четвертых, наряду с герменевтическими, семиотическим, аналитическим, семантическим и другими методами анализа музыки, феноменологический подход – весьма влиятельный метод исследования, особенно в работах англо-американских ученых.

Все «вариации» современной музыкально-феноменологической мысли представляют собой ответы на главную, предложенную феноменологией тему: что нужно сделать, чтобы знание о музыке не закрыло доступ к самой музыке? когда и почему знание о музыке становится препятствием к узнаванию конкретного бытия и смысла музыки? как спасти в себе умение слушать музыку, не загромождая ее смысл заранее заготовленными словами?

В следующей части книги, учитывая исторический опыт этого направления в зарубежной философии и эстетике музыки, уместно рассмотреть герменевтический подход к музыкальному исполнительству.

§ 8. Идеи герменевтики в музыкальном исполнительстве

В гуманитарных знаниях все модификации интерпретации находят свое полное проявление в философской герменевтике. Гуманитарные науки, в том числе и музыкальное искусство, постоянно имеют дело с текстами, во втором случае – с нотным текстом, как историческим, так и современным. Поэтому первоочередной задачей любого интерпретатора будет поиск смысла либо раскрытие уже существующего смысла в том или ином тексте. Эти действия напрямую ведут к проблемам герменевтики.

Герменевтика возникла от греческого слова «hermeneia» – «понимание», «объяснение». Это слово произошло от имени древнегреческого бога Гермеса. В мифологии он был призван передавать людям послания олимпийских богов. Объяснение и истолкование этих велений также входило в его функции. Сама герменевтика как философская проблема тоже зародилась в Древней Греции. В Средние века эта наука была применима к переводу текстов Священного Писания, так как смысл их был не совсем ясен вследствие давности или недостаточной сохранности источников.

Раньше всего герменевтика возникла в филологической науке и в основном была направлена на литературу античных времен. Действительно, проблемами перевода, истолкования и трактовки занимаются многие отрасли знаний – и филология, и лингвистика, и семантика, но только в герменевтике понятие и значение интерпретации было полностью переосмыслено и откristаллизовано. Герменевтике отвели особое место в познавательной деятельности человека – от простейшего восприятия до построения философских концепций.

Специфической особенностью герменевтики является, казалось бы, невозможное – сближение личности автора и интерпретатора, хотя их разделяют эпохи, национальность, разница культур и индивидуальные особенности. Одна из важнейших для герменевтики установок – признание того, что «между сознанием и реальностью поистине зияет пропасть смысла». «Реальность обретает существование только после того, как наделяется смыслом, а абсолютная реальность не может существовать в принципе» [17, с. 10 – 11].

Одним из основоположников современной герменевтики считается немецкий философ и ученый Фридрих Даниэль Эрнст Шлейермахер. Также вопросами герменевтики занимались ученые-философы – В. Дильтей, М. Хайдеггер, Х. Г. Гадамер, П. Рикер, Д. Дэвидсон, Э. Бетти, Э. Хирш, Б. Кроче, М. Вебер и др.

Мы наблюдаем некую связь исполнительской деятельности музыканта-интерпретатора с понятием «герменевтического круга», которое было введено Фридрихом Шлейермахером. Герменевтический круг есть бесконечный процесс, принцип понимания текста, основанный на повторном возвращении от целого к части и от части к целому, меняющий и углубляющий понимание смысла части, подчиняя целое постоянному развитию. В стремлении понять замысел композитора, музыкант, работая над произведением, постоянно находится в диалектическом процессе: повторно возвращается от целого (охват формы произведения) к части (работа над нюансами – штрихами, динамикой и др.) и от частей к целому. Поэтому в такой процедуре меняется и углубляется понимание смысла части, подчиненной целому. Таким образом, процесс понимания не может быть завершён, мысль музыканта-интерпретатора будет бесконечно двигаться по расширяющемуся кругу, постоянно развиваясь и углубляясь в замысел автора.

Идеи герменевтического круга также развивали ученые-философы – Дильтей, Хайдеггер, Гадамер. К примеру, Вильгельм Дильтей углубил это понятие, включив в него философскую концепцию автора, его психологию, а также контекст социально-культурных условий создания произведения. Таким образом, прежде чем исполнять произведение, музыканты-исполнители стремятся проникнуться духом той эпохи, постичь идеи, мировоззрение композитора. Для создания объективной интерпретации музыкального произведения прошлого необходимо обладать определенными знаниями об историческом контексте, эстетических воззрениях и идеалах.

Г. Гадамер писал: «... понять нечто можно лишь благодаря заранее имеющимся относительно него предположениям, а не когда оно предстоит нам как что-то абсолютно загадочное» (Гадамер Г.-Г. Философские основания XX века // Актуальность прекрасного. М. : Искусство, 1991. С. 15 – 26). Аналогично этой цитате, музыкант-исполнитель не должен приступать к интерпретации произведения, не имея представлений о стиле композитора, о его других сочинениях. Вспомним слова выдающегося педагога и профессора Г. Г. Нейгауза: «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» [45, с. 11].

М. Хайдеггер также считал, что понимание смысла текста должно предполагать жизненное отношение и предварительную связь интерпретирующего с содержанием текста, т. е. 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.

Понятие музыкальной герменевтики, трактуемое как «понимание музыки», возникает в 1902 г. Основоположник музыкальной герменевтики – немецкий музыкант-теоретик, композитор Г. Кречмар. Им создана работа «Путеводитель по концертным залам». Целью ее было сделать доступной исполняемую музыку для широкой аудитории. Из биографии Германа Кречмара известно, что он тщательно углублялся в историю музыки, а особенно его интересовали древнегреческое учение о музыкальном этосе и барочный аффект. В аффекте он видел основу, импульс для создания целостности композиции. Для того чтобы углубиться, познать смысл того или иного произведения, Кречмар считал необходимым изучить историю его создания, условия, биографические данные о композиторе. При анализе музыки он указывал на звукоизобразительность, выразительность мелодических фигур, качества метроритма. Таким образом, в понятие «музыкальное содер-

жание» Г. Кречмар вкладывает такие свойства музыкального сочинения, как поэтическая идея, художественный образ, чувство, духовность.

Продолжателем концепции Кречмара можно считать Арнольда Шеринга – его ученика. В 1914 г. им была написана статья «К основам музыкальной герменевтики», а в 1936 г. – наиболее крупная работа – книга «Бетховен и поэзия». В ней Шеринг подбирал соответствующие поэтические сюжеты из сочинений поэтов разных времен к произведениям Бетховена. Выбор А. Шерингом сюжетов основывается на общем эмоциональном характере, ритмике, движении мелодии, характере фактуры.

Затрагивая вопрос об образности музыкальных произведений, Сергей Вартанов создал труд «Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Франца Листа и Сергея Рахманинова». Например, очень подробно он интерпретирует Фантазию для фортепиано с-molл Моцарта (сравнивает с музыкой оперы «Дон Жуан»).

Трактуя сочинение, исполнители оставляют за собой право основываться на своих субъективных представлениях и ощущениях. В. Холопова в статье «Музыкальная герменевтика, музыкальная семантика, музыкальное содержание: сравнение возможностей» приводит такой пример: «Владимир Спиваков, всегда ищущий в музыке какой-либо подтекст, однажды осуществил следующую, даже рискованную, свою фантазию, исполнив все три скрипичные сонаты Брамса (с А. Гиндиным). Представляя, как Брамс садится вечером у камина, накрывает колени мягким пледом и мечтает о Кларе, он сыграл весь концерт в одной медитативной интонации – конечно, не в согласии с энергетикой и контрастами Брамса, но в совершенно оригинальной герменевтике» [95].

Таким образом, мы подошли к проблеме объективного и субъективного в музыкальной герменевтике. В содержании любого произведения всегда есть две стороны: объективная (предмет искусства) и субъективная (истолкование предмета искусства художником, оценка им явления действительности). Художник, отражая действительность, так или иначе оценивает ее, предлагает свое видение мира. Конечно, в живой практике эти стороны переплетаются, взаимопроникают друг в друга. Все виды искусства – это отражение объектов окружающего мира индивидуальным сознанием творца, поэтому все виды человеческого восприятия и познания мира всегда субъективны. Но где границы этой субъективности? В этом состоит вопрос культуры интерпретации,

а, следовательно, и культуры исполнительства. Таким образом, задачей музыкантов-исполнителей будет поиск «золотой середины» между объективностью и субъективностью бытия музыкального произведения.

В статье «К вопросу об интерпретации исполнительских видов искусства» Г. В. Драговец выделяет ряд объективных и субъективных факторов в исполнительской интерпретации. К объективным относятся:

1. Само музыкальное произведение с присущим ему уникальным значением, выраженным в содержании.

2. Свойства и явления действительности, породившие художественные образы произведения.

3. Общественные условия, в которых находится исполнитель, – эпоха и ее потребности.

Среди субъективных – личность исполнителя, его талант, мировоззрение, профессионализм и др.

К этому вопросу мы вернемся во второй главе пособия, так как это одна из методологических основ анализа исполнительской интерпретации.

Глава 2. ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В МУЗЫКАЛЬНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ

Произведения музыкального искусства получают окончательное завершение лишь в творческом акте исполнения. Превращаясь в художественный факт действительности, они проходят два этапа в своем становлении: создание произведения автором, фиксация его в знаковой системе, процесс декодировки, осуществляемый непосредственно артистом-исполнителем. Такую особенность отмечал и Гегель: «Для непосредственного же присутствия музыкального произведения требуется ... исполнитель, подобно тому как в драматической поэзии человек во всей его жизненности участвует в представлении, делая себя одушевленным художественным произведением» [24, с. 99].

Музыкальное произведение, созданное композитором, не имеет пространственной локализации и с каждым новым исполнением как бы «собирается» заново. Оно существует мимолетно, и его исполнение может носить различный характер. С одной стороны, исполнитель – послушный орган исполняемого произведения, не имеющий права

привносить в исполнение ничего «от себя», чтобы не исказить смысла произведения. С другой стороны – исполнение творческое требует дополнения в соответствии с замыслом его создателя.

Исполняя музыкальное произведение, интерпретатор не только познает его, но и воспроизводит свой эмоциональный и интеллектуальный опыт. Художественная интерпретация одновременно и стремится к художественной правде, и включает в себя субъективное начало и немислима без него.

«Подчеркивая активную роль субъекта интерпретации – исполнителя, необходимо определить объективную границу, преступив которую, интерпретатор рискует превратить свободу исполнения в произвол. Такой границей является авторский текст произведения» [24, с. 101]. Однако и авторский текст – не алгоритм. Ограничить свободу исполнителя может лишь культурная традиция, мнение музыкального экспертного сообщества.

Следующий аспект интерпретации мы рассмотрим в отношении «интерпретатор – аудитория». Исполняемое произведение становится эстетической ценностью лишь тогда, когда оно включается в систему художественной коммуникации, становится социально значимым, функционирует в обществе. Таким образом, интерпретация носит конкретно-исторический характер. Исполнитель всегда обращается прежде всего к людям того общества, в котором он существует, а также к потребностям и вкусам этого общества. В процессе времени происходят изменения в зрительских и слушательских ориентациях в восприятии произведения искусства, что приводит к иным художественным интерпретациям музыкальных произведений. Подлинно художественная интерпретация произведения связана как с передачей авторского замысла, так и с выявлением актуального для этой эпохи слоя произведения.

Можно сделать следующие выводы:

1. Исполнительский вариант авторского текста должен обладать «относительной истинностью», быть художественно правдивым, соответствовать содержанию авторского текста.

2. Исполнитель должен иметь в виду объективное значение данного произведения для определенной исторической эпохи.

Музыкальное произведение представляет собой объективированный результат творческой деятельности художника – автора произведения и сотворчества художника-интерпретатора. Исполнитель не толь-

ко передает авторский текст, но и представляет собой элемент объективного существования произведения искусства, функционирования его в обществе.

Любые музыкальные произведения существуют в системе определенной художественной культуры, в конкретной социальной среде, поэтому бытие художественного произведения зависит не только от глубины отражения в нем жизни и таланта художника, но и духа эпохи, изменения музыкальных потребностей общества. Музыканты-исполнители обращаются к произведениям прошлого, стремятся проникнуться духом того времени, постичь идеи, мировоззрение композиторов. Для создания объективной интерпретации музыкального произведения прошлого необходимо обладать определенными знаниями об историческом контексте, эстетических воззрениях и идеалах, современных ему.

Понятие «интерпретация» часто рассматривается в различных аспектах: как факт культуры и результат творчества зрителя, как способ существования художественного произведения, как этап становления, как база любой художественной оценки искусства, как реализация определенного понимания художественного произведения и его истолкования. Так или иначе, интерпретация позволяет вновь возратить произведение к жизни, заставить его воздействовать на публику. Сохраняя текст, интерпретатор обогащает новым опытом вариативные элементы, не подвергая кардинальному изменению, сохраняя их первоначальную основу, придает новое звучание.

Одна из сложнейших проблем исполнительского искусства – проблема свободы и обусловленности исполнительского творчества. Исполнитель-интерпретатор имеет дело с объективно существующим произведением, определенным содержанием, формой, в которой сказались особенности эпохи создания этого произведения, особенности авторского стиля. В исполнительском творчестве принимают участие эмоции и разум, оно основано на переживании и мышлении. Таким образом, важная эстетическая проблема исполнительства – проблема эстетического отношения исполнителя к произведению. Ю. Кремлев в своей статье «Некоторые вопросы эстетики советского исполнительства» [47, с. 11] говорит о двух противоположных тенденциях решения вопроса об исполнении музыки, написанной в разное время. Одна тяготеет к архаизму, попыткам возратить исполнительскую трактовку вспять, к тем

временам, когда создавалось произведение. В пример можно привести попытку трактовать музыку Моцарта в манере XVIII века, прибегая даже к использованию клавесина. Другая тенденция предлагает исполнять музыку композиторов прошлого вне традиций, «как Бог на душу положит». Конечно, обе тенденции ошибочны. Архаическая забывает о насущных интересах всякого искусства – интересах современности. Она, в общем-то, неосуществима: попытки восстановить старые исполнительские манеры оканчиваются всегда более или менее неуспешно, так как исторические данные такого восстановления очень шатки и условны. Вместо «исторической правды» получается произвольное, натянутое и часто очень ложное представление о ней. Вторая тенденция, несмотря на свой «современный вид», также пагубна: она игнорирует объективное, исторически обусловленное содержание музыкального произведения. Единственно правильное решение вопроса о традициях и новаторстве в исполнении может быть достигнуто при условии учета как объективного содержания исполняемого произведения, так и художественных требований современности. Грань между историей и современностью в исполнительском искусстве может быть постигнута только чувством меры, чувством соотношения.

Как известно, существуют статичные и динамичные виды искусства. Музыка относят к динамичным. Музыкальная художественная деятельность, в свою очередь, может быть первичной и вторичной. Первичная – создание произведения композитором, вторичная – звуковая реализация замысла композитора исполнителем. Оба вида деятельности взаимосвязаны, так как исполнитель не может обойтись без композитора, но и композитор нуждается в инструменталистах и певцах.

«Созданная композитором музыка продолжает жить своей собственной жизнью. Она, словно таинственное многоликое существо, как бы заново рождается в различных исполнениях в этом бесконечном множестве прочтений предстает как та же самая и в то же время иная» [16, с. 16]. Таким образом, музыкальное произведение не имеет «подлинника», как в живописи, скульптуре и других искусствах.

Возможно ли считать подлинником исполнение произведения самим композитором? Автор не всегда бывает гениальным исполнителем, хотя примеров сочетания в одном лице и выдающегося композитора, и искусного исполнителя довольно много. К ним можно отнести Паганини, Шопена, Листа, Рахманинова и многих других. Тем не менее даже

самая гениальная интерпретация не может исключить правомерности существования других исполнений. Как говорил Г. В. Плеханов: «Когда двое говорят одно и то же, это не одно и то же» [Цит. по: 16, с. 17].

Выделим ряд характерных признаков, определяющих сущность исполнительства:

1. Вторичность исполнительского искусства. Как говорил А. Рубинштейн: «Сочинение композитора – закон, а музыкант-виртуоз – исполнительная власть».

2. Относительная самостоятельность.

3. Наличие творческого посредника между создателем произведения и воспринимающим субъектом.

4. Непосредственность акта творчества, совершаемого в данный момент.

5. Объединение в публичном выступлении творческого процесса и продукта этого процесса.

6. Наличие прямых и обратных связей интерпретатора с воспринимающей публикой.

7. Необратимость исполнительского процесса.

8. Регламентированный характер восприятия публикой музыкального произведения (т. е. в концертном зале нельзя остановить концерт и вернуться к прослушиванию позже).

9. Невоспроизводимость процесса публичного выступления.

10. Перевод художественного содержания из материальной нехудожественной системы в художественную.

Данная шкала критериев выдвинута Е. Н. Гуренко в его работе «Исполнительское искусство: методологические проблемы».

Продукты первичной художественной деятельности недоступны широкой аудитории до тех пор, пока не будут исполнены художником-интерпретатором. Таким образом, важная функция исполнительства – раскрытие художественных образов произведения в данной социально-культурной среде.

Исполнительская интерпретация есть вариантное множество, но исполнение должно находиться в определенных границах, иначе возникнет проблема искажения авторского замысла. Исполнительский акт представляет собой сложную систему, которую условно можно разделить на освоение произведения, создание собственной исполнительской концепции, осуществление ее в процессе репетиционной работы

и в публичном выступлении. Для процесса формирования исполнительского замысла необходимо обладать знаниями не только о данном произведении, но и о других сочинениях композитора, иметь сведения о стиле, самом авторе, его жизненном пути и мировоззрении.

Таким образом, цель исполнителя-интерпретатора – донесение до аудитории продукта первичного творчества. «Замысел должен преломиться сквозь призму сознания исполнителя, стать как бы актом его собственного творчества, органично слиться с индивидуальными чертами его исполнительского облика» [12, с. 66].

В стремлении к совершенству пианист каждую свободную минуту проводит за инструментом, актер бесконечно повторяет одну мизансцену и т. д. Это желание объясняется потребностью достижения максимального соответствия исполнению идеалу. Исполнительский идеал есть высшая цель исполнительского искусства, критерий оценки произведения исполнительства, но он не абсолют, данный раз и навсегда.

§1. Исторический аспект исполнительского искусства и значение исполнительской интерпретации

Становление музыкального исполнительства как отдельного ответвления в искусстве с характерными особенностями, различными художественными и техническими задачами происходило параллельно с общемузыкальным развитием, появлением многочисленных музыкальных жанров и стилей, обновлением музыкальных инструментов и совершенствованием нотного письма. Во времена Средневековья музыкальное исполнительство формировалось в основном в господствовавшей тогда культовой музыке. Согласно церковной идеологии выразительные возможности музыки ограничивались. Это способствовало выработке «обобщенного» вокального и инструментального звучания, а также отбору выразительных средств и приемов исполнения. Таким образом, стиль музыки был весьма статичен. С появлением многоголосного полифонического склада в церковной музыке и приблизительных форм ее записи (невменная, а затем мензуральная нотация), развивалось коллективное музицирование (главным образом, хоровое а cappella), а также формировалась исполнительская практика, которая опиралась на заранее предписанные правила и условности. Исходя из этого, исполнительство было лишь выполнением этих правил, а исполнитель – своего рода «ремесленником».

В эпоху Возрождения (XVI – XVII века в Италии) формируются новые тенденции исполнительства. Это связано в первую очередь с зарождением новых областей светской музыкальной жизни (в это время появляются академии, а также оперный театр). В искусстве исполнительства развиваются параллельно два направления: певческое подражание инструментальной игре (стиль бельканто) и пение на инструменте, «очеловечивание» игры. Достижение высокого художественного и технического уровней в исполнительстве определило появление и совершенствование таких жанров в инструментальной музыке, как соната и концерт. Исходя из этих событий, происходил бурный расцвет сольного исполнительства.

Таким образом, формируется новый образ музыканта – это уже не узкий мастер, подобный ремесленнику, а художник-универсал, который органично сочетает в одном лице исполнителя и творца музыки. Конечно, для этого он должен был обладать определенными способностями, умениями, традициями для художественно-свободного исполнения музыки в рамках генерал-баса и искусства орнаментики. В учебнике А. Д. Алексеева «История фортепианного искусства» говорится о том, что такой музыкант не был посредником между автором сочинения и слушателем, его игра не отделялась от сочинительства и основу творчества составляла импровизация. Для этого периода характерна удивительная разносторонность музыкантов: один человек мог объединять в своем лице композитора, исполнителя, педагога, а также владеть несколькими инструментами. Умение импровизировать ценилось выше, чем исполнительство заученных нот. Этому искусству обучали наряду с такими дисциплинами, как теория и сочинительство, и, несомненно, это накладывало отпечаток на процесс мышления музыкантов того времени. Они музицировали непринужденно, с большей творческой свободой.

В исполнительской деятельности такого типа музыканта не было границы между исполнителем и слушателями. Эта деятельность ограничивалась рамками камерного музицирования: виртуозность такого музыканта, играющего в основном свои сочинения, состояла не столько в техническом совершенстве игры, сколько в умении «общаться» с аудиторией с помощью инструмента. Мастерство импровизационного искусства сыграло важную роль в насыщении музыкального исполнения выразительностью и техничностью.

К концу XVIII века наступает новый период музыкального исполнительства. В это время происходит формирование классического симфонического оркестра, появляется новый сольный инструмент – молоточковое фортепиано, утверждаются жанры симфонии, сонаты, концерта.

Изобретение флорентийским мастером Бартоломео Кристофори «чембало с *piano* и *forte*», датированное 1709 годом, решающим образом повлияло на дальнейшее развитие исполнительского искусства, с появлением нового инструмента возникли широкие выразительные возможности в игре на фортепиано.

В связи с усложнением музыкального языка возникает необходимость не только строгой записи композитором нотного содержания произведения, но и детальной нюансировки различных исполнительских указаний. Инструментальная музыка приобретает большую чувственную наполненность, красочность, поэтичность. Все это происходит вследствие влияния сентиментализма с его культом эмоций и чувств. Таким образом складывается новый тип оркестрового исполнения. Если в эпоху барокко доминировала эхообразная динамика, то к концу XVIII века она уступает место плавным, постепенным динамическим переходам – «динамике чувства».

К концу XVIII века происходит создание новых форм музицирования – публичному платному концерту и появлению эстрады, которые посещал широкий круг слушателей. Также осуществлялись концертные поездки на долгое время и большие расстояния. Это было предопределено демократизацией форм организации музыкальной жизни, а также социальными изменениями состава аудитории.

К этому времени возникает разграничение деятельности композитора и исполнителя. К началу XIX века появляется другая фигура исполнителя – «сочиняющий виртуоз», которая, подобно «играющему композитору», объединяла в себе исполнителя и композитора. Между этими двумя типами музыкантов отмечалось существенное различие: для композитора, исполняющего собственные сочинения, исполнительское искусство было только средством реализации своего творчества, а для виртуоза сочинительство и импровизация становились средствами выражения исполнительского мастерства. К этому времени музыканты получали прибыль от концертной деятельности.

Обращение к широкому кругу слушателей, создание больших концертных залов с новыми пространственно-акустическими условиями потребовали от музыкантов решения новых творческих задач, которые состояли в развитии виртуозной техники, применении большей силы и интенсивности звучания, поиске новых средств художественной выразительности. Искусство импровизации, которое было так популярно в начале XVIII столетия, еще не исчезает, но заметно утрачивает былое значение, поэтому стремительно растет интерес к исполнительскому мастерству.

В текстах лекций по курсу «Интерпретация фортепианной музыки» говорится: «Исполняя лишь собственные произведения, „сочиняющий виртуоз“ ограничивается жанрами виртуозных концертов, фантазий, вариаций на популярные оперные темы и блестящих характерных пьес, чаще неглубоких по содержанию, но демонстрирующих индивидуальное исполнительское мастерство. На публику воздействуют виртуозный размах игры, смелый полет фантазии, красочная гамма эмоциональных оттенков. Наиболее полно и ярко согласно романтической эстетике чувства художника, его личность должны проявиться при любимом публикой заключительном номере программы – свободной фантазии на заданную тему» [94].

Искусство «сочиняющего виртуоза» было весьма противоречиво – при богатом арсенале средств музыкальной выразительности исполнялся зачастую весьма формальный музыкальный материал. Естественно, у таких великих художников, как Паганини, Лист, это возмещалось за счет их неисчерпаемой творческой одаренности, а у многих их подражателей исполнительство превращалось в салонно-развлекательное искусство. Как пишет А. Д. Алексеев, среди виртуозов были музыканты с серьезными, подлинно художественными задачами, но находилось и немало тех, кто своей целью ставил салонное направление с эффектными техническими трудностями. Так или иначе это приводит к росту исполнительства. Игра «бисерных», терцовых, октавных пассажей, различных скачков, трелей и так далее требовала особых приемов, которые тщательно прорабатывались пианистами.

К середине XIX века наступает кризис романтического исполнительства. К этому привело возрастающее разногласие между стилистической направленностью творчества «сочиняющего виртуоза» и общими художественными тенденциями развития музыки. В это время

формируется новый образ исполнителя – музыкант, интерпретирующий чужое композиторское творчество. Также в это время меняется стиль концертного репертуара: исполнителей начинают интересовать творения композиторов прошлых столетий.

«Сочиняющий виртуоз» ставил своей задачей выражение собственных чувств и переживаний, зачастую прибегая к импровизации. Отличаясь от него, исполнитель-интерпретатор имел новые художественные задачи, заключающиеся в приоритете объективного характера исполнения. Главное для него – раскрыть, истолковать и передать образное содержание музыкального сочинения и замысел автора. С развитием искусства интерпретации в музыкальном исполнительстве возникают различные исполнительские школы, течения, стили, которые отличают методы и задачи в игре на инструменте, появляются вопросы, связанные с аутентичным исполнительством, все более важное значение получает интеллектуальная сторона, а также рождаются формы закрепления интерпретации – исполнительская редакция и транскрипция. Многоплановость и разнообразие интерпретаций серьезно влияли на предпочтения и музыкальный вкус публики. Редактируя сочинение композитора, исполнитель мог внести свое видение и отношение к произведению. Искусство транскрипции позволяло не только продемонстрировать виртуозно-технические возможности пианиста, но и адаптировать музыку прошлых столетий к условиям современной среды. Таким образом, жанр транскрипции образовался благодаря взаимопроникновению разнообразных стилей и представлял собой специфическую «вариацию» на авторский оригинал. При создании транскрипции подвергались изменению гармония, фактура, инструментовка, но оставались неизменными форма и мелодия. Транскрипция может быть более строгой или свободной, в зависимости от целей ее создания: к примеру, транскрипция-переложение (вспомним транскрипцию органной прелюдии и фуги ля-минор И. С. Баха, созданную Ф. Листом, транскрипцию Ф. Бузони хоральной прелюдии фа-минор И. С. Баха и др.).

Новым этапом в развитии исполнительского искусства стало изобретение на рубеже XIX – XX веков грамзаписи. Музыканты получили возможность зафиксировать свое исполнение; это явление можно назвать своеобразным «жанром» со своими специфическими особенностями и эстетическими характеристиками. Это изобретение, несомненно, повлияло на дальнейшее развитие исполнительского мышления.

Подведем вывод данной главе. Как мы видим из исследования литературы по истории музыки и фортепианного искусства, исполнительство родилось с появлением музыки. В каждый период оно менялось до неузнаваемости, но объединяло это искусство в разные эпохи то, что роль его всегда была очень важна в музыкальной жизни людей разных веков. История развития фортепиано, форм музицирования и слушания, новизна технических задач, импровизационность и многие другие факторы предопределяли возникновение новых интерпретационных форм в пианистической игре.

§ 2. Методологические проблемы исполнительской интерпретации. Специфика работы пианиста с «музыкальным объектом» в модусе уровней интерпретации музыкального произведения

В желании понять Моцарта, его творческий дух, размышляя над книгой Г. Мерсмана, Г. Чичерин не удержался от восклицания: «Здорово, еще раз! Моцарт уже вообще не имеет отношения к XVIII веку! В Моцарте, как и в Бахе, – и прошлое, и будущее. Главное же: он – вневременной, всеобъемлющий» [Цит. по: 49, с. 6].

Слух человека, особенно человека музыкального, бесконечно богат. Он дает нам возможность не только наслаждаться музыкальными произведениями, но и оценивать и познавать их. Конечно, для оценки и познания музыкального опыта необходим весомый багаж знаний, и здесь главенствующая роль принадлежит педагогу. Педагог в своей деятельности суммирует и обобщает опыт многих мастеров исполнения. Вряд ли кто из педагогов может повторить то, что делает именно данный конкретный музыкант. На занятиях, как правило, им передается личный опыт, опыт той школы, к которой он принадлежит.

«Исполнитель обладает колоссальной властью в музыкальном мире; может возвысить композитора, может и унижить его, – даже просто уничтожить своим исполнением талантливое творение. Он первым создает звучание, то есть музыку, он первым осмысляет данное композитором, входит в смысл созданного, оценивает, реализует. Вслед за первым исполнением могут быть и другие, но первый уже внес свой вклад в традицию исполнения данного сочинения. И это важно, ибо музыка живет в традиции исполнения, которая складывается и передается „устно“, а не с помощью нот или даже звукозаписи» [49, с. 33].

Исполнитель-интерпретатор в создании звучания произведения – не просто важная фигура, но и порой единственная. Когда на концерте исполняются шедевры музыкального искусства, слушатели, как правило, идут «на исполнителя», а не на композитора, а если музыка для публики новая (композитор широко известен, но произведение исполняется впервые), то в случае успеха лавры достаются обоим – композитору и исполнителю.

Исполнитель имеет дело с нотным текстом, в котором закодированы идеи композитора, эти идеи интерпретатор претворяет в реальность. Ю. Рагс в своем исследовании «Эстетика снизу и эстетика сверху – квантитативные пути сближения» выделяет два пути достижения этой цели.

Первый – простой: это попытки повторить то, как это произведение исполняли предыдущие музыканты. Такое доступно не каждому, так обычно делают вундеркинды. Порой, не обладая достаточным слуховым и жизненным опытом, они часто великолепно подражают другим; в этом им помогают замечательные слуховые способности и прекрасный исполнительский аппарат. Обычно такие музыканты довольно быстро уходят с эстрады, так как подражать становится недостаточным и приходится решать истинно трудные творческие задачи.

Второй путь – сложный, но в отличие от первого – истинный. Здесь Ю. Рагс имеет в виду следующее: на основе нотного текста нужно создать новую музыку, свою – ту, которая или вообще еще не звучала, так как произведение еще никто не исполнял, или ту, которая исполнялась, но должна зазвучать по-новому. Конечно, без подражания и следования традициям здесь тоже не обойтись, но этого мало. Таким образом, этот путь становится чрезвычайно трудоемким, здесь нужен не только замечательный исполнительский аппарат и прекрасные способности, но и колоссальные знания. Недаром путь музыканта очень долог – начиная с детской музыкальной школы, затем музыкального училища и заканчивая консерваторией (обучение может проходить по другой сходной схеме).

Существуют две крайности в характеристике типов исполнителей – интуитивно-эмоциональный и рациональный, где все построено на расчете (к примеру, А. Рубинштейн и Г. Бюлов). В «чистом» виде такие типы встречаются крайне редко, поэтому объединение этих признаков – норма.

«Мелкая» и «крупная» техника, пассажи, скачки, параллельные терции и сексты и другие технические моменты – все это весьма сложно и составляет предмет особых забот у любого пианиста. И все же зачастую более сложны трудности художественного плана.

Ю. Н. Рагс выделяет в них те, которые связаны с логикой развития музыкального произведения – с развитием тематического материала, развертыванием музыкальной формы, выявлением функций разделов в структуре произведения и т. д., и те, которые составляют музыкальные, художественные, духовные достоинства, оригинальность исполнения сочинения – т. е. относящиеся собственно к музыкальному искусству.

Преодоление технических сложностей требует от исполнителя большой работы, терпения и усидчивости, больших знаний, а для преодоления художественных трудностей необходимо истинное творчество, подобное творчеству композитора, – вдохновение, наитие, озарение в создании своего замысла, подлинное вхождение в замысел композитора в соединении с исполнительской трактовкой и, конечно же, большой исполнительский и слушательский опыт, великолепный вкус. Таким образом, духовный мир музыканта скрыт для количественного (естественно-научного) исследования. Обратим внимание, что объединяется все это понятием «исполнительская школа», т. е. традициями, наработанными в данном «классе преподавателя». Эти традиции ученик активно «впитывает» в ходе работы над произведением под руководством учителя.

Пианист на рояле творит нужный звук, это звук с необходимой громкостью, длительностью, окрашенный педалью (либо «выделенный» ее отсутствием); при соединении звуков образуется туше, стаккато, легато, маркато и прочие артикуляционные приемы. Поэтому звук важен не сам по себе, а в связи с предыдущим и последующим, в системе данного произведения.

Звук – это акустический объект для исследований; исследователи рассматривают свойства, типы связей звуков и многое другое. Но подсчитывая и измеряя параметры звука, можно упустить то, что делает звук живым, поэтичным, одухотворенным. Таким образом, ученые не могут сделать, казалось бы, самое простое – определить степень талантливости композитора, исполнителя, слушателя, а также ценность музыкального произведения. Творческая личность, творческий про-

цесс и само музыкальное произведение – эти объекты для их познания требуют не только синтеза, различных методов и подходов, но и более сложных методов познания. Здесь мы подходим к следующему аспекту нашего исследования – границам познания. В этом аспекте решающая роль принадлежит музыковеду-исследователю. Так же, как и слушатель, он воспринимает музыкальное сочинение, но главное для него – понять сущность устремлений композитора, способы организации музыкального материала, художественную ценность произведений.

К настоящему времени музыковеды прошли долгий и непростой путь. Ю. Рагс выделяет две тенденции в исследовательской деятельности музыковедов. Первая – охранительная, придерживаясь которой, ученые стараются сохранять методологические основы наук и нацелены на совершенствование уже сложившихся методов, укрепление традиций. Вторая тенденция характеризуется сомнениями, касающимися объективности знаний. Эти тенденции разграничиваются нечетко [49, с. 38].

Как известно, представители естественных наук стремятся снять человеческое отношение к предмету исследования, так как им нужна точность результатов поиска. В отличие от них музыковеды в специфических проявлениях собственной деятельности все в своем предмете видят через эти отношения. Таким образом, речь здесь идет об эстетизации закономерностей музыкального мышления. Лучшие музыковедческие работы объединяют в себе личные и общественные начала, они насыщены чувствами, бескорыстностью, возвышенностью. В связи с этим весьма корректен возникающий вопрос, куда следует отнести работы технологического типа, творческие ли они. Иногда бывает, что они лишены эстетического начала, но тем не менее это музыковедческие работы, очень важные для музыкальной науки.

Деятельность музыковеда очень значима для композитора и исполнителя. Выработанные музыковедами знания влияют на композитора еще в период подготовки его к профессиональной деятельности, организуют и стимулируют его творчество. Аналогичное влияние со стороны музыковеда испытывает и исполнитель. На основе художественных установок, правил, оценок, заложенных в процессе обучения в музыковедческих дисциплинах, исполнитель сохраняет, передает традиции, а также творит новое понимание музыки. Интерпретируя произведение, музыковед не только констатирует известное, но и рас-

крывает новые возможности понимания этой музыки в соответствии с запросами слушателей. В следующем параграфе нашей работы мы изначально обратимся к музыковедческим интерпретациям сонаты № 4 Прокофьева, а только затем – к исполнительским.

Когда произведение уже создано и готовится к исполнению, первым материальным его проявлением становится нотный текст. Конечно, ноты – это еще не музыка и не алгоритм для исполнителя, это только план или модель произведения, своеобразная «инструкция». Однако он никогда не следует слепо этой инструкции: исполнитель, подобно композитору, творит произведение. Музыкант посредством выстраивания связей между звуками, используя свой главный художественный «инструмент» – исполнительские оттенки, создает художественную целостность. Эти исполнительские оттенки вводят нас в сферу музыкального художественного творчества – мир образов, смыслов музыки, ее духовную сущность. Композитор, таким образом, задает творческий импульс для исполнителя – он определяет характер исполнения, его звуковысотную и временную организацию, громкостную динамику и тембровые оттенки. Рассмотрим подробнее каждый из этих пунктов.

1) *Характер исполнения* и его же *темп* композитор определяет в начале нотного текста на итальянском, французском, реже – других языках. К примеру термин «*allegro con brio*» означает, что исполнять нужно «скоро, с огнем». Каждый музыкант знаком с терминологией, начиная с младших классов музыкальной школы, и постоянно пополняет свои знания новыми терминами.

2) *Высота звука* отражается в нотах. Понятий «чистая» или «фальшивая интонация», как известно, у пианистов не существует, так как они имеют дело с равномерно темперированным строем (деление чистой октавы на 12 полутонов). Другое дело – понятие «выразительная интонация», с ней пианист сталкивается повсеместно. Суть ее выражена не в размере интервалов, а в соотношении звуков мелодии, аккордов, в отношении к темпу, динамике исполнения.

3) *Временная организация* дана музыкантам-исполнителям с высокой математической точностью. Иногда в произведении даны метрономические указания, а иногда композиторы избегают точных темповых обозначений. Естественно, что никто из музыкантов не стремится к математической точности темпа, им больше импонируют жизненность

и художественная свобода исполнения. Пульс музыкального произведения подобен сердцебиению человека – в моменты спокойствия он более медленный и напротив, во время волнения более учащенный. Здесь важна временная соразмерность: если исполнитель делает небольшое ускорение, то затем он должен его восполнить путем чуть заметного замедления.

4) В системе *громкостной динамики* композитор предоставляет исполнителю наивысшую свободу, нормативов здесь просто не может быть. К примеру, композиторы часто пользуются обозначениями *forte* или *piano*, но никакого физического выражения норм этих нюансов нет – ни в децибелах, ни в каких-либо других единицах. Дело не в том, что музыкант не слышит разницы между этими качествами, а в том, что все зависит от того, какая исполняется музыка и в каких условиях находится музыкант (динамика в камерном и большом концертных залах, естественно, будет отличаться). «Многое определяется общей динамикой исполнения, заданной композитором, степенью эмоциональной напряженности музыки. Так, П. Чайковский в некоторых случаях мог позволить себе написать в партитуре симфонии *fffff*, и он достигал эффекта предельной напряженности, хотя физически – акустически – громкость в децибелах очевидно и не превышала обычное „однократное” *forte* в марше в исполнении духового оркестра» [49, с. 50]. Композиторские обозначения динамики, таким образом, направляют исполнителя, дают ему определенные рамки в отношении громкости, а исполнитель уже сам выбирает, каким будет *forte* или *piano* в его интерпретации.

5) Неограниченную свободу пианист имеет в использовании *тембровых оттенков*, никакой шкалы обозначений для них еще не выработано, да и вряд ли в этом плане здесь что-нибудь изменится. Все решения в поиске тембра принимает исключительно исполнитель; он определяет, как в ходе развития мелодии от звука к звуку должен меняться тембр в соответствии с логикой ее художественного развития.

В своем исследовании мы подошли к системе уровней познания музыкального произведения. Такую систему уровней предложил Ю. Рагс в своем труде «Эстетика снизу и эстетика сверху – квантитативные пути сближения». Отталкиваясь от концепции Ю. Рагса об уровнях познания музыкального произведения, мы считаем возможным выделение в целях музыкально-исполнительского анализа следующих уровней интерпретации:

Уровень художественной целостности. На этом уровне познания «участвуют» по отдельности и все вместе композитор, исполнитель и слушатель. Композитор создает художественную идею произведения, устанавливает особенности организации целого, границы сочинения, его частей, типы связей, необходимых для выражения этой идеи. Он руководствуется своим опытом, творческим замыслом, музыкальным вкусом, личными пристрастиями и понятиями о красоте и т. п.

Музыкант-исполнитель, следуя за композитором, также творит художественную целостность, только не нотную, а акустическую. Используя оттенки музыкальной выразительности, о которых мы говорили выше, исполнитель создает звучащую жизнь музыкального произведения. В деятельности музыканта-исполнителя выделяют такие понятия, как исполнение, воспроизведение, интерпретация, сотворчество, и каждое из этих понятий неоднозначно.

Без воспринимающей публики деятельность композитора и исполнителя была бы бессмысленной. Музыкальное произведение лишь тогда становится художественным феноменом, когда оно признано общественностью, когда публика и критика дают ему оценку. Конечно, эта оценка требует предварительного слушательского опыта и опыта оценивания. Об этом мы подробнее будем говорить в третьем параграфе нашей работы.

Мы согласны с позицией Ю. Рагса, который в уровне художественной целостности выделяет два подуровня.

1. *Музыкально-художественный*, который проявляется как органическое единство личных качеств – слуха, высокой нравственной позиции, духовности, эмоциональной отзывчивости, живого музыкально-образного мышления, творческой активности – и приобретенных социальных музыкально-культурных качеств, таких, как специальные музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания, опыт сочинения, исполнения, слушания, оценивания музыки.

2. *Музыкально-психологический* подуровень, воплощающий в себе тонкость восприятия, простейшие реакции на музыку. На этом уровне музыка воспринимается всегда целостно.

В познании интерпретации музыки огромное значение имеет *уровень музыкальной речи*. Здесь исследуются «детали» музыкального произведения, а также подход к сочинению с точки зрения теории музыки – то, что служит художественной целостности произведения. Предметом исследования для исполнителя на этом уровне выступают многообразные конкретные функции звуков в произведении.

Уровень системы музыкального языка предполагает включенность звука в системы средств музыкальной выразительности. Предметом исследования здесь выступают наиболее обобщенные и типичные музыкальные связи между звуками и рождающиеся связи в этих отношениях. Работу музыканта на данном уровне можно сравнить с работой лингвистов – внимание привлекают не столько сами тексты, сколько формы, структуры, элементы и их параметры.

Акустический уровень. Здесь музыкальный звук понимается как явление физическое. Музыкант, подобно живописцу, долго и тщательно подбирает оттенки звука; именно из них складывается «почерк» музыканта, его творческая индивидуальность.

В заключение этого параграфа отметим, что работа пианиста над музыкальным произведением не решается путем описания вышеуказанных уровней и способов «измерения» искусства. Музыкальность человека всегда будет опережать все исследовательские операции, но мы здесь стремились познать тонкости художественной творческой деятельности талантливых музыкантов, чтобы затем что-то взять из него для себя, своих учеников, и здесь без научных знаний и процедур не обойтись.

§ 3. Анализ концепций интерпретаций современных пианистов на примере первой части сонаты № 4 С. Прокофьева, проблемы воплощения исполнителями стиля композитора

Девять фортепианных сонат Прокофьева – одна из наиболее значительных сфер творчества выдающегося композитора. В них особенно заметны и смелое новаторство, и верность высоким традициям. Новаторство заключено в необычном, преимущественно сценическом понимании конфликтности и образного развития, в театральной конкретности, использовании новых выразительных возможностей в мелодике и гармонии. К традиционным моментам относятся, в первую очередь, типичная основа сонатной формы – циклическое трех- или четырехчастное целое при начальном сонатном аллегро, а также «обыврывание» в средних частях сонатного цикла танцевальных жанров XVII и XVIII веков (гавот, менуэт), четкое разграничение партий и разделов. Такие традиционные и новаторские черты в фортепианных сонатах выделяет В. Дельсон в книге «Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева» [20, с. 160].

В нашем исследовании мы обратимся к четвертой сонате до минор, ор. 29 (1908 – 1917), одному из любимейших созданий композитора. Эти слова подтверждает «Автобиография» Прокофьева: «...Я перedelывал консерваторскую сонату в Четвертую сонату, ор. 29... В четвертой сонате, задуманной одновременно с третьей, было больше нового, особенно в Анданте, взятом из симфонии 1908 года, и в финале, в консерваторские времена недосочиненном...» [20, с. 178].

Прежде чем приступить к анализу различных концепций интерпретаций пианистов XX века, обратимся к музыковедческим интерпретациям, так как они составляют основу для исполнения.

Г. Орджоникидзе в своей книге «Фортепианные сонаты Прокофьева» говорит о том, что в этой трехчастной сонате ощущается единство замысла, внутренняя логичность драматургии, это мир сказки и лирики, детской игры и юношеского порыва, причудливой фантастики и карнавального веселья, несколько осложненный юношеской серьезностью Анданте и драматизмом главной партии первой части [48, с. 50].

В. Дельсон видит в этой сонате отчетливо общие национально-русские тенденции прокофьевского творчества: затаенная, мягкая повествовательность с оттенком загадочной сказочности (первая часть); углубленная созерцательность былинного эпоса (вторая часть); широта, праздничность, веселье со стремительной удалью (третья часть).

Зарождается соната в нижнем регистре, весьма сдержанно и приглушенно (см. приложение А). Б. Асафьев отмечает: «Первой части свойственен лирико-драматический уклон, движение музыки здесь сдержанное, изложение мыслей четкое и глубоко последовательное» [6, с. 105]. Орджоникидзе, как и Асафьев, видит первую часть драматической, говорит о том, что композитор обращается к серьезной и глубокой проблеме жизненной драмы, а также отмечает сочетание в сонате драматической темы с моментами лирики, фантастики, что определяет ее своеобразие и колорит [48, с. 50].

Примечательно, что В. Холопова в книге «Фортепианные сонаты С. Прокофьева» сравнивает главную партию со старинным менуэтом, чуть чопорным и меланхоличным [54, с. 34], а Дельсон проводит параллель с сюжетами живописи Нестерова («Пустынный», «На горах», «Думы») и с северно-русским романтическим эпосом Н. Рериха («Гонец», «Утро», «Ростов Великий» и др.), считая, что только поэзия сурового пейзажа и сдержанной сказочности Северной Руси могли породить

такую подлинно русскую былинно-повествовательную и одновременно строгую лирику Прокофьева (см. приложение А). О северной строгости прокофьевской лирики говорит С. Эйзенштейн: «Прокофьев национален строгостью традиций, восходящих к первобытному скифу и неповторимой чеканности резного камня XIII века на соборах Владимира и Суздаля. Национален восхождением к истокам формирования национального самосознания русского народа, отложившегося в великой народной мудрости фрески или иконописного мастерства Рублева. Вот почему так прекрасно звучит в его музыке древность...» [20, с. 181 – 182].

Особенно содержательной и богатой, глубокой по мысли исследователи считают вторую часть, и это неудивительно, так как Прокофьев возвратился к этой части еще раз в 1934 году, для того чтобы оркестровать ее (ор. 29 bis, рукопись не издана). Это единственная оркестрованная Прокофьевым часть из всех его сонат [54, с. 36].

Вторая часть написана в сложной трехчастной форме (первая часть – тема и две вариации a-moll и gis-moll; вторая, средняя часть – новая тема в G dur; третья часть – две вариации gis-moll и a-moll, из которых последняя может рассматриваться и как динамическая реприза, ибо восстанавливается главная тональность a-moll и обе темы даны в итоговом сочетании).

Протяжный мелодический распев на фоне мерного аккомпанемента погружают слушателя в углубленное раздумье (см. приложение Б). По словам Дельсона, *Andante* Четвертой сонаты – это вершина прокофьевского раздумья – строгого, этичного, сурового. Орджоникидзе видит во второй части созерцательное настроение, безмятежность мужественной лирики, чувство, лишённое психологического надрыва, цельное и глубокое.

После сосредоточенного раздумья второй части звучит безудержная третья. Дельсон усматривает в этой части народное карнавальное веселье, неугомонную, озорную удаль, В. Холопова характеризует финал шумным, полным мальчишески-шаловливого веселья. Орджоникидзе пишет следующее о финале: «Радость, жизнелюбие, задор и острая ироничность пронизывают весь финал. Этот своеобразный карнавал-скерцо напоминает финалы второй и пятой сонат. Празднично наряженные веселые маски быстро сменяют друг друга в бурном потоке» [48, с. 59]. Б. Асафьев называет финал сонаты яркой, блестящей и сочной музыкой (см. приложение В).

Далее мы приступим к анализу концепций интерпретаций этой сонаты. Для этого мы нашли аудиозаписи сонаты № 4 Прокофьева в исполнении С. Рихтера, Н. Петрова, Б. Бермана и Н. Трулль. Отметим, что дальнейший анализ, основанный на прослушивании аудиозаписей, будет носить преимущественно субъективный характер.

Большой интерес в плане интерпретации музыки Прокофьева представляет искусство Святослава Рихтера, общавшегося с композитором и глубоко проникшего в мир его музыки. Известно также, что он был первым исполнителем многих прокофьевских сочинений (к примеру, VII сонаты). Так, в своей книге «Вопросы теории и истории исполнительства» об искусстве Рихтера пишет Я. Мильштейн: «Его искусство наполнено огромной жизненной силой, отмечено непринужденностью и свежестью чувства, неисчерпаемым богатством фантазии. В этом искусстве нет ничего надуманного, тусклого, монотонного. Никакой погони за внешними, поверхностными эффектами, никаких неоправданных отступлений от замысла. Рихтер играет естественно, свободно, с удивительной легкостью преодолевая любые технические трудности. Вместе с тем он играет на редкость сдержанно, непреклонно и властно, с подлинным драматическим напряжением» [41, с. 126].

В различных источниках по фортепианному исполнительству много говорится о том, что к высшим достижениям пианиста следует отнести интерпретации Седьмой и Восьмой сонат [3, с. 82], но нигде не упоминается Четвертая. Тем не менее сам Рихтер писал: «Восьмую сонату, пожалуй, люблю больше всех других сонат. Учил ее для Всесоюзного конкурса пианистов, в котором меня уговорили принять участие. И играл ее на конкурсном прослушивании. Автор присутствовал. Восьмая соната – это целый мир... Она, быть может, несколько тяжела для восприятия. Но зато до краев наполнена музыкой. И какой! Это самая значительная соната Прокофьева. Единственная соната, которая может поспорить с Восьмой, – Четвертая» [41, с. 184].

Мы предполагаем, что недостаток сведений об исполнении Рихтером Четвертой сонаты связан с тем, что запись, найденная нами в сети Интернет, датируется 1991 годом (Рихтеру на тот момент было 76 лет), а премьеры «сонатной триады» – Шестой, Седьмой и Восьмой сонат состоялись в период его творческого расцвета. Возможно, поэтому исследователи ничего не писали об исполнении Рихтером Четвертой сонаты, так как до 1991 года он практически ее не играл.

Перейдем к непосредственному анализу данной интерпретации. Зарождаясь в низком регистре, главная партия первой части вводит нас в состояние задумчивости, размышления. На наш взгляд, в ней нет напряженности и драматизма, она излагается ясно, последовательно, мягко. Её метроритм очень пластичен – микронаплывы и спады энергии создают впечатление упругости развертывания движения и наличия в нем одушевленного, человеческого начала. Долью легкого волнения вносит причудливая связующая партия, изложенная узорными форшлагами (см. приложение Г). Матовый колорит главной партии здесь просветляется. Затем музыка вновь спускается в низкий регистр: побочная партия, которая изложена ползущими полутоновыми ходами в исполнении Рихтера звучит весьма сумрачно и затаенно, ее несколько высветляют «всплески» шестнадцатых нот в правой руке (см. приложение Д). Таким образом, нам рисуются сказочно-обаятельные образы, которые постоянно эмоционально изменяются в процессе музыкального развития. Заключение экспозиции трактуется Рихтером весьма жизнеутверждающе, решительно и мужественно. В разработке главная тема звучит более трепетно и проникновенно, но по сравнению с экспозицией в ней уже присутствует драматизм и напряжение – таким образом пианист готовит слушателя к кульминации первой части (см. приложение Е). Она яркая, эмоционально более напряженная, но без надрыва. В репризе основные темы звучат как повествовательное воспоминание. Завершается первая часть еще более мужественно и сильно по сравнению с экспозицией.

Обратимся к исполнению первой части сонаты № 4 Н. Петровым. По сравнению с интерпретацией Рихтера Н. Петров воплощает свою концепцию в более оживленном темпе и более метрично. Это уже не создает состояния раздумья, главная партия в его исполнении звучит более определенно и конкретно, как декламация в едином сквозном развитии. Связующая партия у Петрова выдержана в еще более подвижном темпе, на *accelerando*, которое в нотах не обозначено. Оно придает музыке взволнованность и беспокойство. Все кульминационные разделы в трактовке Н. Петрова звучат с мощью, напором и вносят крайнее эмоциональное напряжение, доведенное до предела.

Интерпретация первой части Б. Бермана весьма оригинальна и своеобразна. По темпу она сдержанна, но воспринимается более тяжело и массивно. Здесь уже проявляется драматическое начало, су-

мрачность с налетом трагизма. Б. Берман, как и Н. Петров, немного сдвигает темп связующей партии, она звучит трепетно и волнительно. Метричные шаги побочной партии, уводящие в низкий регистр, звучат очень зловеще и пугающе, но затем «зло» растворяется по мере ухода в более высокий регистр и за счет «всплесков» шестнадцатых нот в правой руке. Кульминации звучат размеренно и благородно, патетично.

Большой интерес вызывает запись первой части Наталии Трулль, ее концепция ближе остальных, на наш взгляд, интерпретации Рихтера. Ее исполнение первой части носит состояние размышления, чувственной романтичности с долей печали. Отметим, что Н. Трулль очень точно исполняет все авторские указания: так, например, в ее трактовке нет ускорения связующей партии, которое делают другие пианисты. Побочная партия в ее руках тоже звучит очень сумрачно и затаенно. Завершает экспозицию пианистка яркой кульминацией. Очень трогательна в ее исполнении разработка, здесь мы имеем в виду развитие темы главной партии. Затем звучит кульминация первой части, метроритмически она очень гибкая и пластичная. Н. Трулль мастерски делает еле заметные «оттяжки» темпа, которые потом восполняет методом легкого ускорения.

В завершение этого параграфа мы проследим, как вышепроанализированные исполнительские концепции соотносятся с уровнями интерпретации. Каждый из пианистов, следуя за композитором, творит художественную целостность произведения. Используя оттенки музыкальной выразительности, они создают его звучащую жизнь. Для нас интересно то, насколько по-разному исполнители создают эту акустическую жизнь произведения, используя одни и те же средства. Ведь действительно, простые динамические и темповые указания исполняются каждым пианистом по-своему. Для музыкантов высочайшего уровня, какими, несомненно, считаются С. Рихтер, Н. Петров, Б. Берман и Н. Трулль, изучение авторского текста – важная рабочая установка, в их исполнении нет никаких несогласий с нотным текстом, никаких собственных версий и не поддающихся контролю чувств. Таким образом, художественная целостность создается через «вживание» в авторский замысел, слияние с ним.

Уровень музыкальной речи и системы музыкального языка предполагают включенность звука в системы средств музыкальной выразительности, работу над «деталью» сочинения. Интерпретация пиани-

стов, чье творчество исследуется в данном разделе, несомненно, создавалась путем тщательной проработки всех нюансов. Это вполне закономерно, ведь в музыкальном исполнительстве XX века существуют высокие требования и к технической, и к эстетической стороне исполнения.

Важное значение для пианистов имеет акустический уровень интерпретации. В этом параграфе мы имели дело с аудиозаписями, которые создавались в различных залах, в разных условиях. Все это требует особой чуткости от музыкантов-исполнителей. Звукозапись сыграла немаловажную роль в становлении и утверждении новой психологии музыкально-творческого акта. Новыми установками исполнительства в век звукозаписи становятся законченность, техническое совершенство и безупречное проецирование предварительной творческой работы на процесс записи.

Проведенный анализ интерпретаций крупных пианистов XX века позволяет нам сформулировать следующий вывод: в работе над музыкальным произведением исполнитель всегда опирается на авторский нотный текст, его мельчайшие детали. Озвучивая замысел композитора, все крупные мастера вносят в него индивидуальные преобразования.

§ 4. Феноменологическая интерпретация фаз музыкального сознания. Особенности музыкальной интерпретации слушательского восприятия. Феноменологический подход к анализу музыкального произведения

Первый этап функционирования музыкального сознания феноменологи связывают с его до-собственно музыкальной или досимволической формой. Донаучную, дотеоретическую почву сознания они называют «жизненным миром» [7, с. 17].

Элементарное музыкальное восприятие и представления – это предпосылки и источник последующих музыкальных суждений. Дополнительный мир чувственного музыкального опыта создает естественную установку для последующего феноменологического анализа деятельности музыкального сознания.

Как профессионалу, так и любителю достаточно трудно осуществить переход от общих психологических околomuзыкальных чувств, сопровождающих процесс исполнения или слушания музыки, к сущностно-эстетическим, характеризующим саму музыку. Первая ступень на пути к музыкальному феномену состоит в том, чтобы, несмотря на

трудности, максимально освободиться от субъективизма и антропоцентризма и дать зазвучать самой музыке. Здесь происходит как бы абстрагирование и отстранение от всех личных, субъективно окрашенных примесей и преходящих локальных явлений внутреннего мира эстетического субъекта. В музыкально-эстетическом отношении важно первоначально пойти от чистого ощущения объективности, абстрагируясь от личных интересов и переживаний. Необходимо приблизиться и войти в музыкальное произведение настолько, чтобы ощутить его собственно музыкальную меру, его собственную пульсацию.

Следующий, второй уровень активности музыкального сознания протекает уже в условиях «чистого сознания» и «чистой субъективности». Вызвать их можно, освободившись от наивности естественной установки музыкального сознания. При этом следует интересоваться не музыкальными произведениями с их значениями. Внимание надо направить на сами акты музыкального сознания, в которых осознаются эти музыкальные предметы. В конечном счете именно само музыкальное сознание, по логике феноменолога, – источник как научного, так и донаучного знания о музыке.

Проанализировать музыкальное сознание феноменологам позволяет редукция, состоящая из ряда операций. Первая из них – *эпохе*. Оно рассматривается феноменологами как воздержание от полагания реального существования музыкального мира. Эпохе позволяет занять позицию по отношению не к музыкальному произведению, а к исследованию характеристик музыкального сознания. Оно позволяет проникнуть в самую «чистую субъективность». Музыкальные данности здесь представлены не реально существующими предметами, а всего лишь феноменами. Однако смысл эпохе состоит не в дереализации музыки, ибо осуществить полную редукцию, исключая всю музыкальную реальность из сферы музыкального мышления с целью достижения «чистого музыкального сознания», невозможно: мир музыки всегда остается для слушателя значимым (структурно-содержательным) миром. Осуществить редукцию музыки в полном объеме – это значит лишить слушателя опоры на всякий предшествующий музыкально-слуховой опыт. Эпохе в музыке поэтому невозможно использовать как универсальное средство, оно может стать лишь одним из методических приемов мышления, когда все внимание слушателя концентрируется не на музыкальном произведении, а на том, как его феномены даны

сознанию. В этом смысле, по Гуссерлю, эпохе служит методом поиска трансцендентальной субъективности.

Вторая ступень активности музыкального сознания связана с самой фундаментальной характеристикой сознания в феноменологии – интенциональностью. Интенциональность музыкального сознания превращается в одно из универсальных его свойств постольку, поскольку возвращает нас из «чистого сознания» к объекту. Благодаря ей становится возможен переход к следующей ступени музыкально-эстетического отношения – конституированию предмета. Постоянная направленность музыкального сознания на музыкальное произведение приводит к онтологизации интенциональности. Получается, что каждое интенциональное переживание музыки содержит в себе два реальных компонента: активность «Я» (ноэзу) и чувственные данные (гиле). Эти два компонента обретают единство в интенционально-идеальном компоненте (ноэме). В нем сконцентрированы результаты активной деятельности музыкального сознания, и «мнится», или «подразумевается» сама музыкальная действительность. Поэтому здесь возможны различные интерпретации интенциональных музыкальных переживаний – как субъективные, так и объективные. Они связаны с субъективно ориентированной и объективно ориентированной интенциональностью.

Третья ступень музыкально-эстетического отношения в последовательно-феноменологической редукции связана с объективным эксплицированием и понятийной фиксацией сущности музыкального произведения. Эта сущность не явно репрезентирована субъекту, но как бы выстроена, воссоздана в самом произведении. Тоны и тембровые краски – это качественные сущности музыкального феномена, которые в принципе не зависят от экзистенции чувственного субъекта. В противном случае, растворяя, например, «Квинтет» А. Шнитке (1976) в хаосе и капризах личного переживания, мы не получим это определенное музыкальное произведение. Путь к сущности этого нового, «поворотного» для творчества композитора произведения скрыт в абсолютно нетрадиционных формах развития музыкальной ткани. Языком произведения создан особый способ развития, когда форма изменяется по принципу множественно-концентрированного воздействия слоев той же формы, когда в каждой музыкально-звуковой «капле» свернуто «пространство» всего исторического музыкального разума. Здесь каждый музыкальный тон несет в себе музыкальную историю и историче-

скую музыку. Только языковедческая редукция внутренних тональных динамических, ритмических, мелодических связей позволяет музыкально выразить музыкальные сущности. Неповторимость и оригинальность произведения, его эйдосный сингуляритет нельзя объяснить никакими вне- или околomuзыкальными характеристиками. Когда феноменолог стремится открыть сущность феномена, он хочет обнаружить именно то, что делает его специфическим и не позволяет объяснить его чем-то другим. Выраженный в музыкальных категориях, эйдос того или иного произведения содержит в снятом виде эмпирически обобщенный опыт соприкосновения с ним. Однако сущностное, эйдетическое познание музыкального произведения не равно познанию его как материального факта. Начальный акт сущностного музыкального восприятия – не опыт и непосредственно слышимый звук, а музыкальное представление, ладово-слуховое ощущение, ритмические структуры, представленные в музыкальной памяти, интуиции, фантазии воспринимающего субъекта. Передавая музыкальный эйдос, они не оторваны, а непосредственно связаны с конкретикой музыкального произведения, его непосредственными характеристиками. Есть «неумелое» музыкальное восприятие, упускающее эйдетическую сущность музыкального произведения и тем самым нивелирующее его собственное эстетическое бытие. В адекватном эстетическом восприятии постигается эйдетический смысл произведения и осознаются его эстетические свойства. Таким образом, из смутной среды субъективных музыкальных произведений на начальной ступени музыкально-эстетического отношения мы совершаем редукцию в область музыкального сознания на второй ступени познания, затем выделяем музыкальный эйдос произведения в единстве с субъективной интенциональностью и, наконец, на четвертой ступени конституирования музыкального предмета возвращаемся к личностному «Я», чтобы преодолеть холодную объективность и определить для себя и других «музыкальную истину» со всей эйдетической строгостью и личностным чувством.

Четвертая ступень в диалектике музыкально-эстетического отношения связана с так называемым феноменологическим конституированием. Его следует рассматривать с позиции возрастающей деятельности субъекта: роли стремлений, желаний и всех «личностных» актов сознания. Анализ конституирования музыкального предмета означает вычленение тех элементов музыкального сознания и субъективности,

в которых конституируются существенные свойства музыкального произведения. На этом этапе музыкальное сознание осуществляет синтетическую деятельность, благодаря которой музыкальное произведение мы можем воспринимать в качестве идентичного ему самому. К числу важнейших факторов конституирования музыкального предмета относятся:

- наглядно-слуховое конституирование чувственного музыкального предмета посредством самой ищущей и основополагающей ступени активности сознания – чувственных ассоциаций. Их Гуссерль называет «чувственным», или «эстетическим», синтезом;

- казуальное конституирование и конституирование музыкального предмета, связанное с работой музыкально-теоретического мышления;

- индивидуально-личностная и историко-социальная «инкрустация» конституирования музыкального феномена.

В конечном счете доминантой конституирования музыкального феномена и всех его актов в феноменологической методике становится сам субъект и его разум.

Пятая ступень в диалектике музыкально-эстетического отношения связана с завершением превращения музыкального произведения в эстетический объект, с реализацией его в качестве эстетического объекта. Если на первой ступени рассматриваемой нами динамики музыкально-эстетического отношения мы только фиксируем наличие общих и музыкально-эстетических чувств, на второй и третьей выявляем и отделяем музыкально-эстетические чувства от иных путем получения характеристик музыкального эйдоса, то на четвертой ступени осуществляется тождество собственно музыкальных и антропологических структур музыкально-эстетического отношения. Вне своеобразного слияния объективного и субъективного полей в мире музыки трудно понять, почему в одном случае мы принимаем, а в другом отвергаем музыкальные творения. Считается, что музыкально-эстетическое отношение не развивается далее описанной нами первой ступени, когда происходит лишь субъективистски-психологическое растворение музыкального объекта в процессах личных переживаний. Бывает, что процесс музыкально-эстетического отношения завершается на третьей ступени, когда объективные смыслы и значения музыкального произведения как бы нейтрализуют и делают ненужным одухотворенное

вмешательство субъекта. В целостном музыкально-эстетическом отношении имманентно присутствуют как бытие музыкального произведения, представленное в эйдосе, так и субъективное бытие личности, творящей, исполняющей или слушающей музыку во всей полноте ее индивидуальности.

Если первая ступень музыкально-эстетического отношения не дает нам права произносить приговор о качестве музыки, поскольку там мы лишь обнаруживаем свои впечатления и по возможности анализируем психические процессы, переживаемые при слушании музыки, то на последнем этапе диалектической связи возможна та личностная субъективная точка зрения, которая основана на знании музыкального эйдоса. Понять музыкальный эйдос и соединить с собственной интерпретацией – это значит понять и принять слушаемую музыку. Музыкально-эстетическое чувство как начало и как результат музыкально-эстетического отношения – не одно и то же. В первом случае можно говорить о музыкальном чувстве как субъективном восприятии, во втором – как о субъективности, без которой бедна и безжизненна всякая объективность музыкального произведения. В этом смысле мы отличаем повествования писателей и музыкальных критиков, которые описывают документальные, общие чувства, вызванные музыкой, но которых, в сущности, в музыке вовсе нет, и чувства, которые возникали из явлений сущности художественной материи самой музыки. Только в последнем случае, когда совпадают тождественно-музыкальная объективность и субъективность, художественно постоянное и неизменное с субъективно-психическим и становящимся, – можно говорить о состоявшемся музыкально-эстетическом отношении и интересубъективности как акте музыкальной культуры.

Феноменологическое конституирование заключается в способности музыкального сознания воспроизводить музыкально-слуховые представления, которые вызваны музыкальным мышлением в настоящий момент. Они как бы закрепляются на «экране» личностной музыкальной культуры в зависимости от интенционального опыта слушателя. Однако главный смысл феноменологического конституирования состоит не в воссоздании музыкального предмета, а в осознании и понимании слушателем самого себя, что возможно лишь на интересубъективной основе. В процессе конституирования не могут оставаться без внимания те акты музыкального сознания, благодаря которым консти-

туируется человеческое содержание музыки. Очевидно, что прежде всего слушатель устанавливает связи с личностно-субъективным «Я» композитора, исполнителя, в целом человечества. Такая постановка вопроса вплотную приближает нас к проблеме музыкального восприятия.

Восприятие музыкального произведения – такой же необходимый внутренний двигатель существования, исторического развития и социально-значимого влияния музыки, как создание и исполнение. Без слушателя творчество композиторов и исполнителей было бы бессмысленным и не имело бы цели. Восприятие, будучи естественным путем и способом приобщения человека к идейно-художественному содержанию музыки, выступает в качестве искусного инструмента творческой деятельности композитора и исполнителя, музыкального критика и музыковеда-исследователя.

Музыкальное восприятие представляет собой сложный, психически многосоставной процесс, это работа представления, памяти, мышления, активное включение предыдущего опыта (не только музыкального), различные логические действия, эмоциональная реакция, понимание, оценивание. Чем сложнее и масштабнее музыкальное произведение, тем более напряженной интеллектуальной работы оно требует от человека при восприятии.

Интенсивность воздействия музыки зависит от личности человека, его подготовленности к восприятию и музыкального опыта. Восприятие музыки – это деятельность активная, подобная пению и игре на инструментах, это сложная работа, так как она связана с тонкими, глубокими переживаниями и мыслительными процессами. Для исследователя эта область особенно сложна, так как переживания очень трудно выявить и нелегко наблюдать, а особенно сложно формировать. Обратимся к исследованию Б. Асафьева в этой области. В своем труде «Музыкальная форма как процесс» он говорит о том, что процесс восприятия музыки – это прежде всего процесс запоминания и отбора устойчивых интонаций. Вместе с тем запоминание музыки при ее постоянной текучести и необходимости постоянного сравнения тождественных и нетождественных интонаций предполагает наличие в сознании человека данной эпохи, среды и конкретного отрезка времени некоторой суммы издавна откristаллизовавшихся звуко сочетаний. Это явление Б. Асафьев называет «интонационный запас». У одного человека он больше, у другого меньше, но в целом каждая эпоха обла-

дает *n*-м числом интонаций, при этом привычные сочетания доминируют над непривычными и доставляют большее удовольствие нашему слуху. Новые, незнакомые интонации изначально воспринимаются нами как хаос и бесформенность. Когда к музыке привыкают, то восприятие звукосочетаний происходит уже по инерции и энергия «вслушивания» переходит в стадию «наслаждения» музыкой. По мере усвоения новых звукосочетаний они становятся привычными и воспринимаются уже как нечто само собой разумеющееся. К примеру, гаммы и арпеджио в настоящее время воспринимаются нами как нейтральные конструктивные элементы, а эти элементы тоже откристаллизовывались очень долго, над их отбором и усвоением трудились многие поколения. Так, музыкантам-профессионалам теперь кажется, что различные соединения трезвучий, привычное соотношение тоники и доминанты, переходы из одной тональной сферы в другую и прочие часто используемые приемы всегда существовали, а не вырабатывались в итоге огромных усилий и опытов. Б. Асафьев называет это «борьбой интонаций за существование».

Говоря словами Асафьева, сделаем следующий вывод: «Без гимнастики запоминания нет прогресса восприятия музыки и нет эволюции музыкальной культуры. А запоминание немислимо без деятельности сравнения, различения и выделения звукосочетаний в процессе их чередования» [5, с. 21].

Перейдем к анализу опытной работы. Смысл ее состоит в том, что нескольким слушателям (музыкантам) было предложено прослушать неизвестное музыкальное произведение (выбран «Вальс» А. Грибоедова). Слушателю предлагалось проанализировать эту пьесу с позиции феноменологической редукции (центральное понятие феноменологии Э. Гуссерля) – совокупности различных редукций: феноменологической-психологической, эйдетической, трансцендентальной и интерсубъективной. *Редукцию* мы понимаем как «метод раскрывающегося опыта», как главный инструмент для проникновения в глубокие слои опыта сознания человека. Для уточнения критериев феноменологической редукции обратимся к статье «Феноменология» Э. Гуссерля в Британской энциклопедии [97], а также к монографии профессора Р. А. Куренковой «Эстетика – Музыка – Образование (феноменологическая целостность)».

Как пишет Э. Гуссерль, феноменологическая психология состоит из изучения своего личного «Я» и опыта других «Я». Здесь же он говорит о таких понятиях, как «интенциональность» и «эпохе». «Интенциональность» есть направленность сознания человека, основа психического опыта. Психологи видят свой опыт в отношении к внешнему опыту, но он не принадлежит к интенциональной «внутренней жизни». Исходя из этого феноменолог должен практиковать «эпохе» – очищение феноменов от объективных позиций и суждений, касающихся объективного мира.

Таким образом, совершая феноменолого-психологическую редукцию, мы выключаем естественную установку: как бы заключаем мир и вещи в скобки, а также воздерживаемся от суждения об их физическом, «пространственно-временном существовании здесь» и направляем взор не на воспринимаемое, а на само восприятие (феномен, переживание сознания).

Методология феноменологического анализа музыкальных произведений была разработана в России впервые профессором Р. А. Куренковой и ее коллегами Русского центра феноменологии образования и эстетики – В. А. Плехановым и Е. Ю. Рогачевой (Куренкова Р. А., Плеханов В. А., Рогачева Е. Ю., Тименецки А.-Т. *Философия. Феноменология. Образование* : коллектив. моногр. – Владимир, ВГПУ, 2000).

Как пишет профессор Р. А. Куренкова: «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, музыка – это не факт. Это мышление, конституированное всем человеческим существованием. Описание музыкального феномена неотделимо от описания человеческого „опыта” погружения в „звуковременной поток” музыки. Действительно, музыка предстает в слуховом опыте осознающего ее человека. С ее потоком соприкасается не только ум, но и человеческое тело, душа. Отсюда недостаточность чисто когнитивных методов анализа этого единого целого „человека в музыке” и „музыки в человеке”. Здесь возникают непосредственные процессуальные связи звука и слушателя. Если первую „точку” феноменологического анализа музыкального произведения мы назовем процессуально-про-

странственной „обращенностью” слушателя, то вторая „точка” связана с такой специфической чертой состояния музыкального сознания слушателя, как его субъективность» [33, с. 129].

В этой книге профессор Р. А. Куренкова обращается к феноменологическому методу в восприятии музыки на примере «Мазурки» М. И. Глинки и демонстрирует образцы традиционного анализа и феноменологического подхода: «Традиционный анализ. Лирическо-философское размышление – основной образ и тема этой мазурки. Размышление окрашено несколько драматическими интонациями. Мазурка написана в простой двухчастной форме. I часть – в форме модулирующего периода (в Es-dur, 16 тактов). Тема – период повторного строения. На фоне „вальсового” сопровождения звучит мелодия песенного характера. В мелодии много украшений, которые делают колеблющимся основной звук, похожий на вздох. Триоли с хроматическими интонациями также придают мелодии щемящий характер. II часть: период (16 тактов) развивающегося характера. В теме звучат интонации I части, но нет прихотливого ритмического рисунка. Второй 8-й такт выполняет роль дополнения. Обыгрывается доминанто-тонический оборот. Вся кульминация приходится как раз на эту часть. Феноменологический подход. Ностальгия, состояние меланхолической грусти. Другой век, другая эпоха, другие нравы, но чувства вечны. Светлая грусть, тепло у камина во время осенней распутицы. Мелодия песенно-романсового характера, танцевальный трехдольный ритм, фактура „бас-аккорд”. Минорный лад иногда просветляется мажором. Трехчастная форма – типичная для танцевальной музыки (вальсов, мазурок). Неконтрастные части по образу, по настроению немного меняются. Реприза повторяет I часть. Почему все когда-нибудь кончается? Обязательно за белой полосой идет черная? Хочется верить в лучшее» [33, с. 248 – 249].

Опираясь на феноменологический подход к анализу музыкального произведения, подробно описанный в монографии Р. А. Куренковой, мы видим возможным проведение подобного феноменологического анализа на примере «Вальса» А. Грибоедова (см. приложение Ж).

Рассмотрим, как описывают студенты свои переживания от первого прослушивания «Вальса» А. Грибоедова. Катя М. пишет: «Ощущение от первого прослушивания – я и музыка были неотделимы, ощущение комфорта, умиротворения и счастья. Это камерная романтическая

зарисовка, предположительно девятнадцатого века». Марина В.: «При слушании этой музыки перед глазами встает картина аристократического салона девятнадцатого века. Это вальс легкий по звучанию, воздушный. Слух радуется простая мелодия, несложная гармония. На душе становится светло и радостно во время звучания этого музыкального произведения. Даже несмотря на короткую продолжительность звучания, данное произведение смогло показать свою красоту и создать настроение». Алексей Н. пишет: «По продолжительности произведение весьма краткое, лаконичное. Это фортепианная миниатюра, которая за короткий промежуток времени выражает массу чувств и ощущений. Это чувства легкости, воздушности, полетности, воодушевления и трепета. Во время этого произведения хочется танцевать, оно вовлекает меня в свою атмосферу». Сравнивая высказывания трех слушателей, можно утверждать, что каждый определил эту пьесу как легкую, светлую миниатюру. Наиболее разнообразные ощущения студенты описывают с позиции эйдетической редукции. *Эйдосом*, по Гуссерлю, называется «чистая» сущность. «Феноменологическая психология может быть очищена от всех эмпирических и психофизических элементов, но будучи таким образом очищенной, она не может получить доступ к „обстоятельствам дел” („*matters of fact*”). Любое замкнутое поле может быть рассмотрено в отношении его „сущности”, его эйдоса, и мы можем пренебречь фактической стороной наших феноменов и использовать их только как примеры» [97]. *Эйдетическая редукция* – это очистка феноменов сознания от фактичности. *Феноменологическая редукция* очищает феномены от внешней реальности, превращает их в переживания сознания, однако они остались фактами сознания, его реальностями.

Катя М.: «Я мысленно перенеслась в залу, где сидят люди в бархате, шелке и фраках, горят свечи. В этом доме состоится праздничный вечер. Мажорные аккорды возвестили о торжестве, ради которого все собрались». Марина В.: «При прослушивании этого произведения возникает ощущение гордости, как будто гусары в знак почтения перед начальством вскинули подбородки вверх, выпрямили плечи и звонко ударили шпорами». Алексей Н.: «В моей фантазии рисуется сцена бала. Звучит эта музыка, и пары танцующих «кружатся» в потоке мелодии. Тема мелодии очень воодушевленная, светлая, радостная и в то же время трепетная. Мне вспоминается первый бал Наташи Ростовской».

Анализируя вышесказанное, можно сказать, что у каждого слушателя возникли в представлении разные музыкальные образы. Слушатели оценивают произведение с позиций собственных, субъективных ощущений, и каждый воспринимает музыку по-разному.

После проведения феноменолого-психологической редукции, заключившей мир «в скобки», внешнего мира для нас как бы не существует, и теперь «действительностью» становится наш внутренний опыт, поле нашего сознания. После этого необходимо сделать само сознание предметом исследования.

Феноменолого-психологическая и эйдетическая редукции все ещё ограничены реальным миром, так как субъект психической жизни по-прежнему мыслится как часть этого мира. *Трансцендентальная же редукция* ставит вопрос о том, что вообще есть сознание и реальный мир, «проявляющийся» в нём; здесь мы выключаем не только внешний мир, но и внутренний, т. е. эмпирическую субъективность. Как пишет Э. Гуссерль в статье Британской энциклопедии «Феноменология», на этом этапе «заключение в скобки» приходится не только на мир, но и на область «душевного». Таким образом, феноменолог производит редукцию уже на психологически очищенную область субъективности к трансцендентальной области.

Рассмотрим, как анализируют студенты «Вальс» А. Грибоедова с позиции критериев трансцендентальной редукции. Катя М.: «Феноменологический поток моих переживаний неоднороден, но жизнь – это единое. Центральная идея – жизнь семейного счастья – не покидала меня во время прослушивания». Марина В.: «Когда я прослушиваю это произведение еще раз, на душе становится счастливо, радостно, свободно. Оно дает ощущение одного счастливого момента в жизни. С каждым последующим прослушиванием эмоции усиливаются, становятся более осязаемыми». Алексей Н.: «Это произведение выражает, несомненно, добро, любовь, счастье, прекрасное, радость жизни».

Обратимся к позиции интересубъективной редукции. *Интерсубъективность* – понятие, означающее особую общность, обобщенный опыт представления предметов. Это понятие активно разрабатывает Э. Гуссерль в своем фундаментальном трактате «Картезианские размышления». «Э. Гуссерль (во многом воспроизведя положения И. Канта, касающиеся места и роли трансцендентальной субъективности в познании) приходит к выводу, что само устройство (конституция) созна-

ния предполагает сложную многоуровневую структуру, в рамках которой важнейшее место занимают качества интенциональности и допредметной данности (горизонта) мира социальных связей и отношений. Эти структуры задают познающей личности границы, в которых становится возможен опыт восприятия любой вещи в мире, а также понимание тождественности всякого Я (ego) некоторому другому Я (alter ego). Наличие порядка (структуры) в процессе сознательной деятельности, причем иерархичного по виду и не зависящего от случайных особенностей отдельных актов сознания, гарантирует общую достоверность процессу познания, являясь условием становления общей осмысленности сущего» [98].

С позиции интерсубъективной редукции студенты анализируют «Вальс» А. Грибоедова следующим образом.

Катя М.: «Композитор с помощью средств музыкальной выразительности позволил нам непосредственно и живо представить человека своего времени, раскрыть мир его чувств. По своему жанру и характеру это произведение напоминает романтику Шумана или Шуберта, т. е. девятнадцатый век, но оно актуально и в двадцать первом веке, так как в нем присутствуют те же идеалы и ценности – ценности высшего порядка – человек, семья, мир, счастье». Марина В.: «Это произведение дает ощущение эпохи, картину жизни аристократии в один этот момент. Умиротворенное движение музыки успокаивает. Для слушателей любого времени, нашего и последующего, это произведение будет пробуждать разнообразные эмоции, но я уверена, что данным произведением сложно, даже практически невозможно пробудить негативные эмоции в душе человека». Алексей Н.: «На мой взгляд, это произведение ярко выражает дух, стиль эпохи, в которую оно создано. Предположительно это сочинение написано в начале девятнадцатого века русским композитором. Оно напоминает мне романсовую лирику, хотя произведение фортепианное. Такие аналогии возникли из особенностей изложения мелодии, гармонии и фактуры».

На примере продемонстрированного феноменологического анализа «Вальса» А. Грибоедова можно утверждать, что студенты весьма живо и ясно восприняли музыкальное произведение. В силу своей опытности и подготовленности в музыкальной сфере они дали подробное описание своих переживаний и чувств от прослушиваемой музыки. Феноменологический анализ с позиций критериев психологической

редукции был у данных студентов несколько схож: все отметили, что музыка легкая, светлая и воздушная, по форме лаконичная и довольно простая. Мнения разнятся, когда студенты описывают художественный образ, так как на этом этапе анализа они как бы отстраняются от объективных «вещей» – формы, ладогармонического строя, мелодии – и полностью сосредотачиваются на своих ощущениях. Таким образом, у Кати М. в воображении возникла картина семейного праздника, у Марины В. – горделивые гусары, а у Алексея Н. – сцена бала. Говоря об интересубъективной редукции, отметим, что все студенты отнесли эту музыку к эпохе XIX века и были правы: произведение создано в начале XIX века.

Подведем некоторые итоги. Восприятие и интерпретация слушателем музыкального произведения – всегда активный процесс, активная деятельность. Это первый этап мыслительного процесса, следовательно, он предшествует и сопутствует всем другим видам музыкальной деятельности. В этом параграфе нас интересовало состоявшееся восприятие, прочувствованное и осмысленное, направленное на постижение и осмысление тех значений, которыми обладает музыка как искусство, как особая форма отражения действительности, как эстетический художественный феномен.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги, зададим себе несколько важных вопросов. Как научить студента размышлять над смыслом содержания музыкального произведения? Как превратить его каждодневный репетиционный процесс в активную творческую деятельность? Как воспитать интерпретатора музыки, который каждым своим исполнением дает новую жизнь музыкальному сочинению? Отвечая на эти вопросы, мы проделали долгий путь – от выявления феноменолого-герменевтических идей в музыкознании до характеристики методологических проблем в музыкальном исполнительстве и специфики их преодоления.

Таким образом, в первой главе мы определили, что интерпретация – процесс перевода текстов, различных символов в предметную реальность, на язык содержательного знания. Это понятие применимо в различных науках (к примеру, в естественно-научных, математических, а также гуманитарных дисциплинах). Интерпретация связана с такими разделами философии, как феноменология и герменевтика. В этой главе подробно рассмотрены феноменологические идеи в зарубежной музыкальной эстетике – феноменология немецких ученых 20 – 30-х гг. XX века, идеи Гартмана и Ингардена, феноменологические этюды французских и американских ученых.

Задавшись в заключение вопросом о том, чего можно ожидать от феноменологической методологии, когда речь идет о музыке, отметим, что большое значение феноменологической эстетики музыки состоит в следующем:

- 1) она предлагает понимание музыки через то, что она есть сама по себе без априорных схем и внемusикальных систем и понятий;
- 2) она позволяет редуцировать существенные, собственно музыкальные сущности, запечатлевая в эйдосе «явленную сущность музыки», и конституирует эстетико-феноменальные моменты познания;

3) выявив собственно музыкальную сущность произведения, феноменологическая эстетика позволяет редуцировать все субъективно личностное и intersubъективное в музыкальное восприятие.

Хотя со многими решениями феноменологического метода мы не можем согласиться, например с узостью предмета феноменологической редукции, каким выступают лишь результаты познавательного процесса, тем не менее феноменология не может не привлекать нас уважением к специфике музыкального феномена.

Завершающий параграф первой главы посвящен идеям герменевтики в музыкальном исполнительстве. Здесь мы определили, что исполнительская деятельность музыканта-интерпретатора непосредственно связана с понятием «герменевтического круга», которое было введено философом и протестантским богословом Фридрихом Шлейермахером. Герменевтический круг есть бесконечный процесс, принцип понимания текста, основанный на повторном возвращении от целого к части и от частей к целому, меняющий и углубляющий понимание смысла части, подчиняя целое постоянному развитию. В стремлении понять замысел композитора, музыкант, работая над произведением, постоянно находится в диалектическом процессе: повторно возвращается от целого (охват формы произведения) к части (работа над нюансами – штрихами, динамикой и др.) и от частей к целому. Поэтому в такой процедуре меняется и углубляется понимание смысла части, подчиненной целому. Таким образом, процесс понимания не может быть завершён, мысль музыканта-интерпретатора будет бесконечно двигаться по расширяющемуся кругу, постоянно развиваясь и углубляясь в замысел автора.

Вторая глава посвящена исполнительской интерпретации в музыкально-образовательном процессе. Здесь мы определили, что интерпретацией в области музыкального искусства называют трактовку музыкального произведения в процессе его исполнения, раскрытие идейно-образного содержания музыки выразительными и техническими средствами исполнительского искусства. Музыкальные произведения проходят в своем становлении два этапа: создание произведе-

ния автором, фиксация его в знаковой системе, процесс декодировки, осуществляемый непосредственно артистом-исполнителем. Также в этом разделе мы изучили одну из сложнейших проблем исполнительского искусства – проблему свободы и обусловленности исполнительского творчества. Опираясь на критерии, выдвинутые Е. Гуренко, мы выделили ряд характерных признаков, определяющих сущность исполнительства.

В этой главе также были предложены практические советы в специфике работы пианиста с «музыкальным объектом» в модусе уровней интерпретации музыкального произведения. Опираясь на труд Ю. Рагса «Эстетика снизу и эстетика сверху – квантитативные пути сближения», мы определили, что первое материальное проявление музыкального произведения – нотный текст, но ноты – это еще не музыка и не алгоритм для исполнителя, а только план или модель произведения, своеобразная «инструкция». Исполнитель никогда не следует слепо этой инструкции, он, подобно композитору, творит произведение. Музыкант посредством выстраивания связей между звуками, используя свой главный художественный «инструмент» – исполнительские оттенки – создает художественную целостность. Композитор, таким образом, задает творческий импульс для исполнителя – определяет характер исполнения, его звуковысотную и временную организацию, громкостную динамику и тембровые оттенки.

В своем исследовании мы подошли к системе уровней интерпретации музыкального произведения. Мы выделили четыре таких уровня: уровень художественной целостности, уровень музыкальной речи, уровень системы музыкального языка и акустический уровень.

В третьем параграфе мы провели анализ интерпретаций современных пианистов на примере I части сонаты № 4 С. Прокофьева. В начале мы обратились к музыковедческим толкованиям, так как они составляют основу для исполнения (работы В. Дельсона, Г. Орджоникидзе, В. Холоповой и Ю. Холопова, Б. Асафьева). Далее мы присту-

пили к изучению интерпретаций этой сонаты. Для этого мы нашли аудиозаписи сонаты № 4 Прокофьева в исполнении С. Рихтера, Н. Петрова, Б. Бермана и Н. Трулль. Наш анализ, основанный на прослушивании аудиозаписей, носит преимущественно субъективный характер.

В заключительном параграфе были исследованы особенности музыкальной интерпретации слушательского восприятия и проведена диагностика опытной работы. Без слушателя творчество композиторов и исполнителей оказалось бы бессмысленным и не имело бы цели. Восприятие выступает в качестве специфического инструмента творческой деятельности композитора и исполнителя, музыкального критика и музыковеда-исследователя. Музыкальное восприятие представляет собой сложный, психически многосоставной процесс, это работа представления, памяти, мышления, активное включение предыдущего опыта (не только музыкального), различные логические действия, эмоциональная реакция, понимание, оценивание. Чем сложнее и масштабнее музыкальное произведение, тем более напряженной интеллектуальной работы оно требует от человека при восприятии. По сравнению с традиционным феноменологический анализ более направлен на мир человеческой индивидуальности, сферу внутренних субъективных переживаний. Преимущество феноменологического анализа в том, что в нем преобладают не теоретические сведения, а «первоначальное знание», основанное на непосредственной очевидности слышимого. Для опытного исследования нескольким слушателям (музыкантам) предлагалось прослушать неизвестное музыкальное произведение (выбран «Вальс» А. Грибедова). Слушатель должен был проанализировать эту пьесу с позиции феноменологической редукции. На примере продемонстрированного феноменологического анализа «Вальса» А. Грибедова мы определили, что студенты весьма живо и ясно восприняли музыкальное произведение. В силу своей опытности и подготовленности в музыкальной сфере они дали подробное описание своих переживаний и чувств от прослушиваемой музыки.

Формулируя выводы, мы считаем, что ключом к разгадке актуальных для любого педагога вопросов может стать феноменолого-герменевтическая интерпретация как действенный метод в повышении уровня мастерства музыканта-исполнителя. Данный подход эффективен по следующим причинам:

1) Во-первых, феноменолого-герменевтическая интерпретация предполагает индивидуальный подход к исполняемой музыке, активное отношение, наличие у исполнителя собственной творческой концепции воплощения авторского замысла. В стремлении понять замысел композитора, музыкант, работая над произведением, постоянно находится в диалектическом процессе: повторно возвращается от формы произведения к его нюансам (штрихам, динамике и др.) и от частей к целому. Поэтому в такой процедуре меняется и углубляется понимание смысла части, подчиненной целому.

2) Во-вторых, исполняя музыкальное произведение, интерпретатор не только познает его, но и воспроизводит свой эмоциональный и интеллектуальный опыт. Художественная интерпретация одновременно и стремится к художественной правде, и включает в себя субъективное начало, основанное на мышлении и переживании, передаче эстетических чувств исполнителя. Как считал М. Хайдеггер, понимание смысла текста должно предполагать жизненное отношение и предварительную связь интерпретирующего с содержанием текста, т. е. входить в исследование с собственным пред-пониманием и пред-суждением. И все же 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.

3) В-третьих, художественная интерпретация, будучи комплексным методом, немислима без технического совершенства игры, без осмысления рельефного строения музыкальной формы, без чуткого отношения к каждому звуку, без понятия стиля композитора, который подразумевает: совокупность выразительных и технических средств,

своих мастерству пианиста, индивидуальный характер фразировки, неповторимую манеру интерпретации и все особые приемы общения с инструментом.

4) И в-четвертых, исполняемое произведение становится эстетической ценностью лишь тогда, когда оно включено в систему художественной коммуникации, становится социально значимым, функционирует в обществе. Интерпретируя музыкальное произведение, исполнитель опирается на опыт эстетического отношения, который интегрирован в собственно эстетических категориях и понятиях, таких как прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое и др.

Таким образом, культура исполнительства опирается на комплекс методов или путей к истинной исполнительской культуре, среди которых важное место занимают феноменология, герменевтика и эстетика как наука.

ТЕМЫ ДЛЯ КОНТРОЛЬНЫХ РАБОТ И РЕФЕРАТОВ

1. Понятие «интерпретация» и три этапа его применения в истории гуманитарного знания.
2. Феноменологические идеи в музыкознании.
3. Феноменологические темы в зарубежной музыкальной эстетике.
4. Немецкие ученые 20 – 30-х гг. XX века о феноменологии музыкального искусства.
5. Идеи феноменологии в сочинениях Ингардена и Гартмана.
6. Французские этюды феноменологической музыкальной эстетики.
7. Американские этюды музыкально-феноменологических исследований.
8. Этюды современной музыкально-феноменологической мысли.
9. Идеи герменевтики в музыкальном исполнительстве.
10. Шлейермахер, Дильтей, Гадамер, Хайдеггер о «герменевтическом круге».
11. Исторический аспект исполнительского искусства и значение исполнительской интерпретации.
12. Характерные признаки, определяющие сущность исполнительства.
13. Методологические проблемы исполнительской интерпретации.
14. Уровни интерпретации.
15. Специфика работы пианиста с «музыкальным объектом» в модусе уровней интерпретации музыкального произведения.
16. Характеристика концепций интерпретаций современных пианистов на примере первой части сонаты № 4 С. Прокофьева, проблемы воплощения исполнителями стиля композитора.
17. Феноменологическая интерпретация фаз музыкального сознания.
18. Особенности музыкальной интерпретации слушательского восприятия.
19. Феноменологический подход к анализу музыкального произведения.

СПИСОК БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ ССЫЛОК

1. Алексеев А. История фортепианного искусства : учебник. В 3 ч. Ч. 1 и 2. 2-е изд., доп. М. : Музыка, 1988. 415 с.
2. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. М. : Музыка, 1978. 286 с.
3. Алексеев А. Творчество музыканта-исполнителя. М. : Музыка, 1991. 104 с.
4. Ансерме Э. Статьи о музыке и воспоминания / пер. с фр. Е. Бронджи, Б. Урицкой. М. : Совет. композитор, 1986. 224 с.
5. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. М. : Музыка, 1971. 376 с.
6. Асафьев Б. О музыке XX века. Л. : Музыка, 1982. 200 с.
7. Бабушкин В. У. Феноменологическая философия науки. М. : Наука, 1985. 189 с.
8. Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 4. М. : Музыка, 1967. 372 с.
9. Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 5. М. : Музыка, 1969. 356 с.
10. Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 1. Л. : Музгиз, 1962. 240 с.
11. Восприятие музыки : сб. ст. / ред.-сост. В. Н. Максимов. М. : Музыка, 1980. 256 с.
12. Всемирная энциклопедия: Философия XX в. / гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. М. : АСТ ; Минск : Харвест : Современ. литератор, 2002. 976 с.
13. Гартман Н. Эстетика / пер с нем. ; под ред. А. С. Васильева. М. : Иностран. лит., 1958. 692 с.
14. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М. : Гос. музык. изд-во, 1961. 44 с.
15. Гуревич Е. Музыкальное воспитание и образование на немецких землях : От Средневековья к XXI столетию. М. : Музыка, 1991.
16. Гуренко Е. Г. Исполнительское искусство: методологические проблемы. Новосибирск : НТК им. М. И. Глинки, 1985. 88 с.

17. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. Общее введение в чистую феноменологию. М. : Акад. проект, 2009. 489 с.
18. Гуссерль Э. Логические исследования. Ч. 1. СПб. : Образование, 1909. 224 с.
19. Гуссерль Э. Феноменология : [Ст. в Британской энциклопедии] // Логос. 1991. № 1. С. 12 – 21.
20. Дельсон В. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. М. : Совет. композитор, 1973. 288 с.
21. Дильтей В. наброски к критике исторического разума. Приложение. Понимание музыки // Вопросы философии. 1988. № 4. С. 135 – 152 с.
22. Долгов К. М. Социальность искусства в феноменологической эстетике М. Дюффрена и Г. Морпурго-Тальябуэ // Искусство и общество. М. : Наука, 1972. С. 95 – 147.
23. Ингарден Р. Музыкальное произведение и вопрос его идентичности // Исследования по эстетике. М. : Иностран. лит., 1962. 552 с.
24. Искусство и действительность. Методологические проблемы эстетического анализа. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1979. 214 с.
25. Искусство, музыкознание, музыкальная психология и музыкальная педагогика : хрестоматия. Вып. 1. Ч. 2. М. : Прометей, 1991. 334 с.
26. Каган М. С. Об изучении музыки в контексте художественной культуры // Вопросы методологии и социологии искусства. Л. : ЛГИТМиК, 1988.
27. Каузова А. Г., Николаева А. И. Теория и методика обучения игре на фортепиано. М. : ВЛАДОС, 2001. 368 с.
28. Коган Г. Вопросы пианизма. М. : Гос. музык. изд-во, 1963. 464 с.
29. Коган Г. Работа пианиста М. : Музыка, 1969. 200 с.
30. Конева Л. Критический анализ эстетической концепции Николая Гартмана : автореф. дис. ... канд. филос. наук. М. : МГУ, 1967. 158 с.
31. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. Л. : Музыка, 1979. 272 с.
32. Красюк А. В. Восприятие музыки в исполнительском процессе / Владим. гос. пед. ун-т. Владимир, 2008. 91 с.
33. Куренкова Р. А. Эстетика – Музыка – Образование (Феноменологическая целостность) / Владим. гос. пед. ун-т. Владимир, 2001. 308 с.
34. Куренкова Р. А. Этюды к феноменологической эстетике музыки. Владимир : Изд-во ВлГУ, 2015. 200 с.

35. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М. : Музыка, 1988. 236 с.
36. Лист Ф. Избранные статьи. М. : Музыка, 1959. 468 с.
37. Лукьянов В. Критика основных направлений современной буржуазной философии музыки. М. : Музыка, 1978. 62 с.
38. Малышев И. В. Критика идеалистических теорий способа существования музыкального произведения // Вопросы культуры и искусства. М., 1974. Вып. 15. С. 145 – 168.
39. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М. : Музыка, 1976. 256 с.
40. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста. М. : Кифара, 2002. 117 с.
41. Мильштейн Я. Вопросы теории и истории исполнительства. М. : Совет. композитор, 1983. 266 с.
42. Музыкальная жизнь. 1992. № 19 – 20.
43. Музыкальное исполнительство. М. : Музыка, 1972. Вып. 7. 352 с.
44. Музыкальное исполнительство и педагогика: история и современность. М. : Музыка, 1991. 240 с.
45. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. М. : Музыка, 1988. 239 с.
46. Овчинников М. А. Фортепианное исполнительство и русская музыкальная критика XIX века. М. : Музыка, 1987. 198 с.
47. О музыкальном исполнительстве. М. : Музгиз, 1954. 312 с.
48. Орджоникидзе Г. Фортепианные сонаты Прокофьева. М. : Музгиз, 1962. 151 с.
49. Рагс Ю. Н. Эстетика снизу и эстетика сверху – квантитативные пути сближения. М. : Науч. мир, 1999. 248 с.
50. Ступин С. С. Феномен открытой формы в искусстве XX века. М. : Индрик, 2011. 312 с.
51. Тимакин Е. М. Воспитание пианиста. М. : Совет. композитор, 1989. 144 с.
52. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М. : Музыка, 2001. 608 с.
53. Хвошнянская С. Н. Гартман о художественном произведении и его существовании // Ученые записки Томского государственного университета. 1975. № 90.
54. Холопова В., Холопов Ю. Фортепианные сонаты С. С. Прокофьева. М. : Музгиз, 1962.

55. Цыпин Г. М. Музыкально-исполнительское искусство: теория и практика. СПб. : Алетейя, 2001. 320 с.
56. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано. М. : Просвещение, 1984. 176 с.
57. Чередниченко Т. В. Проблематика «новой музыкальной эстетики» (по трудам музыковедов ФРГ 60 – 70-х годов) // Реферативный сборник. Общие вопросы искусства. Вып. 1. М. : Информ-культура, 1981.
58. Чередниченко Т. В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке. М. : Музыка, 1989.
59. Шестаков В. П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII в. М. : Музыка, 1975. 351 с.
60. Эстетические очерки. Вып. 2. М. : Музыка, 1967. 456 с.
61. Ansermet E. Les fondaments de la musique dans la conscience humaine. T. 1 – 2. Neuchatel : Baconniere, 1961.
62. Boulez P. Penser la musique aujourd' hui. Editions Conthier. Paris, 1963.
63. Budd M. Music and the Emotions. London – Boston : Routledge and Kegan Paul, 1985. P. 190.
64. Conrad W. Der ästhetische Gegenstand. Eine phänomenologische Studie // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Bd. III, 1908 ; Bd. IV, 1909.
65. Cook N. Musical Form and the Listener // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1987. Vol. 46. № 1. P. 23 – 29.
66. Dahlhaus C. Das «Verstehen» von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse // Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption. Köln, 1973.
67. Dahlhaus C. Esthetics of music. Cambridge Univ. Press, 1982. P. 108.
68. Dahlhaus C. Musikästhetik / Aufl. Köln, 1976.
69. Dahlhaus C. Thesen über engagierte Musik // Musik zwischen Engagement und Kunst. Cray, 1972.
70. Dufrenne M. Phenomenologie de l'experience esthétique. T. 1. Paris : Press universitaires de France, 1947.
71. Epperson G. The Musical symbol. A study of the Philosophic Theory of Music. Smes. Iowa, 1967.

72. Ferrara L. Phenomenology as a Toll for Musical Analysis // *The Musical Quarterly*. 1984. Vol. LXX. № 3. P. 355 – 373.
73. Ferrara L. Philosophy and the analysis of music: bridges to music sound, form and reference. Printed in USA, 1991.
74. Fink E. Grphische Wandlung // *Philisophische Perspektiven*. 1972. Bd. 4. S. 74 – 89.
75. Focht. Izgledi fenomenoloske aistetike musike // *Forum*. Zagreb, 1964. № 2. S. 679 – 712.
76. Halm A. *Einführung in die musik*. Bln, 1926.
77. Hassen I. Making sense : The Trials of postmodern discourse // *New literary history*. 1987. Vol. 18. № 2. P. 437 – 454.
78. Jankelevitch V. *La Musique et l’Ineffable*. Paris : Colin, 1961.
79. Kingsley P. Does music have meaning? // *British Journal of Aesthetics*. 1988. Vol. 28. № 3. P. 203 – 215.
80. Kurt H. *Musikasthetik Beerb und hrsg. Von Otto, Ursprung Et-tab.*, 1954.
81. Langer S. K. *Philosophy in New Key. A Study in Symbolism of Reason. Rite and Art*. Cambridge, 1942.
82. Merriam Alan P. *The anthropology of Music*. Evanston, ill : North West Univ. Press, 1964.
83. Mersmann H. *Angewandte musikasthetik*. Berlin : XaX hes-severlag, 1926.
84. Pike A. Foundational Aspects of Musical Perception. A Phenomenological Analysis // *Philosophy and Phenomenological Research*. 1974. Vol. 34. № 3. P. 429 – 434.
85. Sartre J.-P. *L’imaginaire. Psychologue phenomenologique de l’imaginaire*. 9-e éd. Paris, 1983.
86. Scriabine M. *Le langage musicale. T. I*. Paris : Ed. de minuit, 1963.
87. Schenker H. *Neue Musikalische Theorien und Phantasien von Heinrich Schenker*. Bd. 1– 2. Stuttgartund Berlin. 1906 – 1910.
88. Smith F. J. *The Experiencing of Musical Sound. Prelude to a Phenomenology of Music*. N.-Y. ; London ; Paris : Copyright, 1979.
89. Sourian E. *La musique est-elle un Langage? // The international review of music aesthetics and sociology*. Zagreb, 1979. Vol. 1. № 1. P. 97 – 99.

ЭЛЕКТРОННЫЕ РЕСУРСЫ

90. Основные концепции философской герменевтики Х.-Г. Гадамера и лингвистика [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/annalystxt/Germenevt.htm> (дата обращения: 15.07.2016).

91. Философская герменевтика Х.-Г. Гадамера. Коткавирта [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.anthropology.ru/ru/texts/kotkav/kotkav.html> (дата обращения: 16.07.2016).

92. Герменевтика [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения: 17.07.2016).

93. Яндекс.Словари [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.slovari.yandex.ru/> (дата обращения: 17.07.2016).

94. Дипломные работы, курсовые, контрольные и рефераты [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://superinf.ru/view_helpstud.php?id=222 (дата обращения: 18.07.2016).

95. Электронные журналы издательства Notabene [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://e-notabene.ru/scnt/article_14794.html (дата обращения: 25.07.2016).

96. Школьные файлы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://uz.denemetr.com/docs/768/index-286824-1.html> (дата обращения: 27.07.2016).

97. Философский словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000067/> (дата обращения: 30.07.2016).

98. Интерсубъективность [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Интерсубъективность> (дата обращения: 05.08.2016).

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев, А. Творчество музыканта-исполнителя / А. Алексеев. – М. : Музыка, 1991. – 104 с.

2. Гуренко, Е. Г. Исполнительское искусство: методологические проблемы / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск : НГК им. М. И. Глинки, 1985. – 88 с.

3. Гуссерль, Э. Феноменология : [Ст. в Британской энциклопедии] / Э. Гуссерль // Логос. – 1991. – № 1. С. 12 – 21.

4. Куренкова, Р. А. Этюды к феноменологической эстетике музыки / Р. А. Куренкова. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2015. – 200 с.

5. Либерман, Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Либерман. – М. : Музыка, 1988. – 236 с.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение А

С. Прокофьев. Соната № 4 для фортепиано. I часть. Главная партия

111812
1780

СОНАТА №4 SONATA
(Из старых тетрадей) (From old Notebooks)
Op. 29

С. ПРОКОФЬЕВ
S. PROKOFIEV
(1891-1953)

I
Allegro molto sostenuto

Пiano

pp

mf

poco rit.

pp

[a tempo]

pp

Н-17123

С. Прокофьев. Соната № 4 для фортепиано. II часть

II

Andante assai

9616

С. Прокофьев. Соната № 4 для фортепиано. III часть

III

17

Allegro con brio, ma non leggiero

9616

Приложение Г

С. Прокофьев. Соната № 4 для фортепиано. I часть. Связующая партия



Приложение Д

С. Прокофьев. Соната № 4 для фортепиано. I часть. Побочная партия



Приложение Е

С. Прокофьев. Соната № 4 для фортепиано. I часть. Кульминация



5

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff*, *p subito*, and *cresc.*. There are also some handwritten annotations in red ink.

2*

9616

А. Грибоедов «Вальс»

78

ВАЛЬС

А. ГРИБОЕДОВ

Moderato

p

cantabile

1. 2.

f

dim. (b)

p

simile

pp

14077

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
-----------------------	---

Глава 1. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК КАТЕГОРИЯ ФИЛОСОФИИ, ЭСТЕТИКИ И МУЗЫКОЗНАНИЯ. ИДЕИ ФЕНОМЕНОЛОГИИ И ГЕРМЕНЕВТИКИ В МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ	6
§ 1. О «консонансе» феноменологии и музыкознания	8
§ 2. Феноменологический подход в современном музыкально-аналитическом процессе. Феноменологические «темы» музыкально- эстетического отношения в зарубежной музыкальной эстетике	15
§ 3. Немецкие ученые 20 – 30-х годов XX века о феномене музыкального искусства	18
§ 4. Идеи об эстетической «явленности» музыки сознанию в сочинениях Р. Ингардена и Н. Гартмана	23
§ 5. Французские этюды феноменологической музыкальной эстетики	32
§ 6. Американские этюды музыкально- феноменологических исследований	39
§ 7. Этюды современной музыкально- феноменологической мысли	42
§ 8. Идеи герменевтики в музыкальном исполнительстве	53

Глава 2. ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В МУЗЫКАЛЬНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ	57
§ 1. Исторический аспект исполнительского искусства и значение исполнительской интерпретации	62

§ 2. Методологические проблемы исполнительской интерпретации. Специфика работы пианиста с «музыкальным объектом» в модусе уровней интерпретации музыкального произведения	67
§ 3. Анализ концепций интерпретаций современных пианистов на примере первой части сонаты № 4 С. Прокофьева, проблемы воплощения исполнителями стиля композитора	74
§ 4. Феноменологическая интерпретация фаз музыкального сознания. Особенности музыкальной интерпретации слушательского восприятия. Феноменологический подход к анализу музыкального произведения	80
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	94
ТЕМЫ ДЛЯ КОНТРОЛЬНЫХ РАБОТ И РЕФЕРАТОВ	100
СПИСОК БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ ССЫЛОК	101
СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	106
ПРИЛОЖЕНИЯ	107

Учебное издание

КУРЕНКОВА Римма Аркадьевна
НИКИТИНА Дарья Алексеевна

ФЕНОМЕНОЛОГО-ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ
В МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ

Учебное пособие

Редактор Е. С. Глазкова
Технический редактор С. Ш. Абдуллаева
Корректор В. С. Теверовский
Компьютерная верстка Е. А. Герасиной

Подписано в печать 30.08.17.
Формат 60×84/16. Усл. печ. л. 6,74. Тираж 60 экз.

Заказ

Издательство

Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.
600000, Владимир, ул. Горького, 87.