

УДК

Герменевтика и интерпретация авторского текста музыкально-художественного произведения

Римма Бучукури

кандидат искусствоведения

Прошло несколько лет как человечество вступило в новое тысячелетие; все мы становимся свидетелями тех реалий, которые в недавнем прошлом прогнозировались интеллектуальной элитой. Интеграционные процессы в политике, экономике оказывают свое влияние на развитие культуры в различных странах, и перед специалистами, работающим в сфере образования и воспитания возникла проблематика более универсальной, интеркультурной подготовки молодого поколения.

Если для некоторых социальных систем это новый, адаптационный вопрос, то, подчеркнем, для музыкальной культуры он традиционный, так как искусство музыки всегда и давно объединяет мир и консолидирует людей, определяя духовно-ценностные критерии в них. В большей степени это происходит благодаря способности человека понимать художественную сущность музыки. Такое понимание – как герменевтический факт – в свою очередь, определяет ее бытийный статус. К примеру, вся история развития профессиональной музыки существует в виде преемственной возможности понять классическую музыку, которая как «художественная сеть» объединяет эпохи и поколения. Функцию базового материала в такой художественной коммуникации выполняет авторский текст музыкального произведения.

Авторский текст музыкального произведения, с точки зрения семиотики, представляет собой последовательную систему графических знаков, с помощью которой композитор записывает свое сочинение. Это один из способов кодирования замысла, текстовое оформление происходит согласно строго определенной системе. К авторскому тексту, помимо композиторской рукописи можно отнести также качественные редакционные варианты и их издания. Уже несколько столетий для записи своих композиций авторы пользуются нотным письмом (латинское – Notation; немецкое - Notenschirft; французское - Semeiographie).

Авторский текст – это визуальный материал, позволяющий воссоздать «интонируемый смысл» (Асафьев) музыкального произведения, а также, в нужных случаях, создать музыкально-слуховые представления этого интонирования. Графическая запись способствует этому, так как вбирает в себя присущий музыке «акустический и экспрессивный полиморфизм» (Дж.Грациози). В виде нотного текста она выступает как знаковая система второго порядка. Поэтому в процессе интерпретации (первично) расшифровываются графические знаки, по которым воссоздаются «звуковые знаки». Такой «интонационный язык» (уже вторично) дает возможность индивидуального постижения художественных значений музыкального произведения. Нотные знаки и музыкальные интонации (в терминологии Дильтея и Brentano) есть «физические феномены» Художественные значения относятся к «психическим феноменам, классификация которых проводится «соответственно их интенциональной природе, то есть по способу полагания объекта» [1,8].

Проблема адекватности прочтения авторского текста изучалась представителями различных философских воззрений, она изучалась в контексте онтологической проблематики – способа существования музыкального произведения (Н.Корыхалова, Е.Гуренко, Р.Ингарден, Г.Гатти, Ж.Бреле и др.). Почти аксиоматичными являются исследовательские выводы, что авторский текст в реальном звучании музыкального произведения существует как интерпретация, включая и авторское исполнение. Одним из феноменов композиторского текста является то, что в процессе такой интерпретации создается особенная «бинарная концептуальность». Стараясь понять концепцию композитора, исполнитель создаёт свою концепцию, которая (в актуальном звучании) становится

объектом восприятия и понимания слушателей. Такой герменевтический акт способен состояться, если исполнитель преодалеет и уравнивает диалектические противоречия, возникающие в процессе коммуникативной связи: авторский текст → музыкант-исполнитель. Приведем в пример некоторые из них:

1. Авторский текст, потенциально, дает материал для объективных (композиционных) и субъективных (интерпретационных) моментов трактовки. Исходя из этого, на основе анализа творческой работы крупных мастеров-музыкантов Е.Либерманом были выделены три зоны интерпретации»: 1.Исполнительский уровень текста или эмоциональная зона интерпретации. 2. Смешанный композиторско-исполнительский уровень текста или смешанная эмоционально-интеллектуальная зона интерпретации. 3. Композиторский уровень текста или интеллектуальная зона интерпретации. Как отмечает автор, в этом случае, «понятие эмоционального и интеллектуального относится не к характеристике художественного мира, а к психической активности исполнителя в процессе работы над произведением» [2,5].

2. В процессе интерпретации авторского текста конвергируются две противоречивые установки исполнителя: «выразить автора» и «выразить себя».

3. Авторский текст одновременно является как носителем явных, более доступных восприятию художественных структур, так и более сакральных смыслов. Последние, требуют от исполнителя проникновения в «продолжения» (Шенкер) – это элементы принадлежащие к более глубинным слоям музыкального произведения. Например, в основе музыкального языка И.С. Баха лежат устойчивые символы – интонации. «Владение этим языком, как им владели современники И.С.Баха, позволяет раскрыть те эзотерические «послания», которыми наполнены его сочинения» [3,6].

4. Редакционные «прочтения» авторского текста определяют как позитивные, так и негативные моменты последующих интерпретаций. Многие исполнители отдают предпочтение работать по «уртексту» (Urtext), изданного по авторской рукописи. В учебной практике обычно советуют использовать авторитетные редакции.

5. Нотные знаки и дополнительные терминологические обозначения позволяют фиксировать автору как «относительно стабильные», так и «абсолютно лабильные» музыкально-интонационные характеристики. С позиции теории «зонной природы слухового восприятия» (Н.Гарбузов) к «относительно стабильным» мы относим звуковысотные, метроритмические, темповые (если они имеют метрономные указания) акустические величины. Различные интерпретационные указания на характер пьесы (настроение, туше, агогику и т.д.) позволяют отнести соответствующие звуковые проявления к «абсолютно лабильным». Этому способствует также то, что «продукт композиторского творчества обладает местами неполной определенности», в пределах которой возможно и оправдано появление многочисленных исполнительских вариантов» [4, 3].

6. Интерпретацию текста музыкального произведения можно представить как своеобразное воссоздание художественно-творческого процесса композитора, заметим, что это возможно только в результате творческой работы исполнителя. Разность субъектов и специфика творчества очевидна. Условием, которое уравнивает эту разность, является герменевтически функционирующее сознание исполнителя. В результате происходит интерпретация смысловых и переживенческих сущностей музыкального произведения.

Теорией интерпретации и понимания смысла текстов является герменевтика. Это течение в философии возникло еще в период эллинизма как теория и практика истолкования текстов. Методологические основы герменевтики были заложены немецким философом и теологом Ф.Шлейермахером (1768-1834 г.). Он считается основателем так называемой «универсальной герменевтики» - принципом которой является универсальность феномена понимания в культурной жизни человека, то есть герменевтика вышла за рамки толкователя только литературных текстов, ее стали применять и в музыкознании.

Термин «музыкальная герменевтика» впервые был применен в 1900 году Г.Кречмаром. «Кречмар под музыкальной герменевтикой подразумевал метод, с помощью

которого можно было раскрыть содержание музыки посредством произвольно представленных к музыкальной композиции вербальных текстов» [5, 2]. Отметим, что этот метод, с современных позиций, изжил себя и не представляет научного интереса. Дальнейшее развитие герменевтических теорий и концепций произошло в XX века в трудах М.Хайдеггера, Г.Гадамера, П.Рикера и др. Эти исследования позволяют более глубоко и своеобразно изучать художественный феномен вообще, в частности – музыкально-интерпретационные проблемы. С нашей точки зрения, правомерным является экстраполяция герменевтических методов в музыкальную педагогику, так как работа над авторским текстом музыкального произведения – доминирующая часть музыкально-педагогического процесса. В связи с этим, выделим метод постепенного, системного процесса понимания, для обозначения которого герменевтики выбирали различные схемы: «треугольник», «герменевтический круг» и т.д. Прочитываем два важных вывода Г.Гадамера, так как считаем, что они в большей мере соответствуют пониманию авторского текста музыкального произведения. Первый – «Круг понимания, вообще не является «методологическим» кругом, он описывает онтологический, структурный момент понимания». Второй – «смысл этого круга, лежащего в основе всякого понимания, имеет тем не менее дальнейшее герменевтическое следствие, которое можно было бы назвать «предвосхищением завершенности». Это, очевидным образом, тоже есть некая формальная предпосылка, направляющая всякое понимание. Она гласит, что понятным является то, что представляет собою законченное смысловое единство» [6, 1].

Следуя герменевтики Хайдеггера «отыскание сущности искусства, являющейся действительной властительницей в произведении, требует прежде отыскать действительное произведение и задаться вопросом что есть оно, что оно собой представляет» [7, 10]. Далее Хайдеггер определяет что «произведение принадлежит той сфере, которая раскрывается самим произведением. В самом же бытии художественного произведения заложена способность для человека осуществить в себе бытие произведения. Последнее, реализуется через понимание, вернее, понимание есть способ бытия человека в мире. Первичный процесс в понимании Хайдеггер называет «предпонимание». «Предпонимание имеет не психологическую и не трансцендентальную природу, так как выражает не личностные особенности познания и не всеобщие характеристики познающего субъекта, а сам способ бытия человека в качестве познающего существа» [8, 11]. Осознание этой стадии понимания в работе с авторским текстом музыкального произведения является важным моментом. В методической литературе эту проблему обычно упоминают в другом контексте, а именно, умение читать нотный текст с «первого взгляда». «Раньше чем приняться за разучивание начальных или каких-либо следующих тактов, пианист, скрипач, виолончелист должен ознакомиться с произведением в целом, проиграть его, создать в себе известное представление о его характере и настроении, вызвать к жизни «первоначальную наметку», «рабочую гипотезу» исполнительского замысла» [9, 4].

Свершившийся факт «предпонимания» музыкального произведения мы наблюдаем также, когда студент (или учащийся) просит включить в его учебную программу то или иное понравившееся ему произведение. К такой просьбе надо отнестись внимательно, так услышанное ранне произведение (в концертном исполнении или в записи) оставило впечатление, «художественный след», пробудило интуицию. Такое «предпонимание» регулирует также мотивационно-потребностные проявления у обучающихся, от которых, в дальнейшем, зависят и работоспособность, и отношение к авторскому тексту.

«Предпонимание» в музыке в большей степени интуитивно – острое первоначальное впечатление от соприкосновения с «подлинным миром» (Хайдеггер) художественного произведения – с экзистенцией его – «необъяснимость» и «необъективируемость» которой так соответствует специфике музыкального искусства.

Многие философы и эстетики придавали особое значение интуитивным моментам в познании (Кант, Бергсон, Лосский и др.). Напомним знаменитый «принцип принципов» И.Гуссерля, который заключается в том, что различные виды интуиции (интеллектуальная,

эмоциональная, мистическая и др.) имеют статус законного источника познания. Отметим, что это связано с вопросом о «непосредственном знании» - альтернативой дискурсивного знания. В прямом смысле этому научить нельзя; чтобы состоялось «предпонимание» надо и можно «увлечь» учащегося стихией музыки. Когда-то великий педагог – пианист Г.Г.Нейгауз сказал: «Ужасно люблю, когда настроишь кого-нибудь на музыку» [10, 7]. Большой материал для «предпонимания» музыкального произведения дают знания о стиле эпохи, композитора, особенности жанра и формы произведения. «Музыкальное произведение обычно носит на себе печать своего времени. Это стилистические признаки, позволяющие установить примерно время написанного произведения, его национальную и классовую принадлежность, творческое направление и школу, к которой относится создавший его автор» [11, 9].

В заключении, выделим еще один момент: «Репрезентация искусства по своей сути такова, что она направлена на кого-то, даже если при этом никто не слушает и не смотрит» [12, 1]. Такая интенция потенциально существует даже тогда, когда ноты лежат на полке или на инструменте и такая репрезентация на понимание еще один из феноменов авторского текста музыкально-художественного произведения.

Использованная литература

1. Гадамер Г. – Истина и метод. М., 1986 г. – с. 156.
2. Долидзе Д. – К проблеме содержания в музыке. – В сборнике «Психология речи и некоторые вопросы психолингвистики». Тб., 1983 г. – с. 111.
3. Ингарден Р. – Исследования по эстетике. М., 1962.- с.561.
4. Коган Г. – Работа пианиста. М., 1963 г.- с.6.
5. Либерман Е. – Творческая работа пианиста с авторским текстом. М., 1988 г.- с. 194.
6. Носина В. – Символика музыки И.С.Баха и ее интерпретация в «Хорошо темперированном клавире», М., 1991 г.- с.4.
7. "Нейгауз Г." (составитель Е.Рихтер). М., 1992 г.- с.366.
8. Современная западная философия (словарь). М., 1991 г.- с.48.
9. Тавхелидзе Н. – Некоторые вопросы природы восприятия музыки (Автореферат диссертации). Тб., 1978 г.- с.9.
10. Heidegger M. – Der urspring des Kunstwerkers, Stuttgart. 1965.- s.9, 40.
11. Современная западная философия (словарь) М., 1991 г. – с.250.

Статья получена: 2004-12-06