

Олександра Самойленко

Теорія музикознавчої інтерпретації як напрям сучасної герменевтики

У статті окреслюються актуальні для музикознавчої теорії аспекти та напрями розвитку теорії інтерпретації, пропонуються визначення видів інтерпретації, предмету, матеріалу, форм, умов та способів музичної інтерпретації. Розроблюється типологічні характеристики композиторської та музикознавчої форм інтерпретації. Розвиваються поняття стилю інтерпретації та «тональності розуміння» як складові музикознавчої герменевтики.

Ключові слова: *інтерпретація, розуміння, герменевтика, «когнітивний трикутник», стиль інтерпретації, «тональність розуміння».*

Визнаною рисою гуманітарного дискурсу є породження одним питанням іншого, коли відповідь приходить у наближеній до запитальної формі. Цієї особливої гуманітарної діалогічності не позбавлене й музикознавче міркування про інтерпретацію, бо питання про специфіку музикознавчої інтерпретації передбачає звернення до загальних питань інтерпретації та їх убудованості до герменевтичної теорії; звідси – необхідність відповіді на питання про форми та методи інтерпретації, що цілком залежить від знаходження її матеріалу, роз'яснення її умов та завдань.

Отже, прагнучи досягти виявлення головного у музикознавчій інтерпретації – її герменевтичного покликання, ми мусимо визначати її відношення до музичної інтерпретації, розмежовуючи напрями останньої та визначаючи їх своєрідність, так би мовити, герменевтичний хист, враховуючи як відправні *три визнаних види інтерпретації у цілому – ужиткову (звичаєву або повсякденну), наукову (теоретико-аналітичну) та художню (мистецьку)*. Спробуємо розвинути даний хід думки.

Якщо, йдучи за філологами, вбачати у герменевтиці теорію, практику та мистецтво інтерпретації [4], то стає можливим, і достатньо справедливим,

в самій інтерпретації виокремлювати теоретичну, практичну та мистецьку сторони, тобто розрізняти форми інтерпретації, що, в свою чергу, передбачають відмінності її матеріалу (предметного змісту) та процесуальних умов. Таким чином, перше, з чим ми зіштовхуємось, намагаючись уявити відносини теорії інтерпретації та герменевтики, це неодномірність, складність феномену інтерпретації, його передбачуваний системний характер, а також прагнення до універсалізації.

Чи є правильним знак рівняння між герменевтикою та теорією інтерпретації, тобто чи дорівнює теорія інтерпретації *усій герменевтиці*? Однозначної відповіді на це питання, мабуть, не існує. З одного боку, герменевтика, від античності до В. Дільтея, тобто сягаючи ХХ століття, займається *процесами розуміння* досить широких речей – культурних традицій, наприклад, до того ж у їх зв'язку зі світом природи. З іншого – від Ф. Шлейєрмахера, тобто з початку ХІХ століття, її спеціалізація пов'язана з *тлумаченням текстів*, як письмових «першосвідоцтв» людського буття, як слідів авторської присутності людини у часі культури.

Як бачимо, одна тенденція накладається на іншу, суміщається з нею, що підтверджується побудовою системи філософської герменевтики Х.-Г. Гадамера (монументальність якої, окрім іншого, зумовлена довготривалістю його життєвого та наукового досвіду – 102 роки життя!), веде до певного злиття герменевтичного й феноменологічного підходів у другій половині ХХ століття та до прирівнювання герменевтичної концепції до концепції людини у філософській творчості П. Рікьора. Але, як це не парадоксально, саме філософсько-культурологічне розширення обріїв герменевтики веде до універсалізації її головного предмету – інтерпретації, теорія якої розглядається сьогодні вже як фундаментальна «теорія життя», отже стає ширшою за предметно-текстологічні межі герменевтики.

Не претендуючи на остаточне роз'яснення складних стосунків між теоріями герменевтики та інтерпретації, визначимось у трьох головних положеннях. Перше: у герменевтиці сьогодні варто знаходити методологічну

дисципліну, що розробляє підходи до вивчення взаємозалежності *процесу* розуміння та *процесів* інтерпретації, у *цілісності* першого та у *різноманітті* другої, інтегруючи та скеровуючи у певну предметну інтерпретативну галузь філософсько-естетичні, історико-культурологічні та психологічні судження й оцінки. Друге: інтерпретація як *спосіб буття особистості* є виявом *творчої природи, творчої здатності людини*, бо, як зазначав Платон, все, що викликає перехід від небуття до буття, є творчість. Третє: музикознавча інтерпретація у її загальному визначенні є спосіб творчості або спосіб творчої присутності особистості у «світі музики» (у музичному бутті культури).

Звідси, власне, й повинна починатись розмова про матеріал, форму, метод, умови, завдання та *покликання* музикознавчої інтерпретації, вже з уточненням своєрідності перелічених чинників інтерпретації стосовно музично-творчого процесу. Втім, залишився ще один попередній обов'язок: розгледіти залежність усіх форм музичної інтерпретації (тобто інтерпретації музики та в музиці) від процесу життя в його безпосередніх зв'язках з повсякденністю та особистісними інтересами; адже музикознавець – тяж людина, що має власні життєві особистісні смисли, може претендувати на авторство не лише у професійній діяльності, а, перед усім, у житті.

Ужиткова інтерпретація (так умовно зазначимо загальножиттєвий особистісний інтерпретативний досвід) є основою та відправною формою усіх інших зусиль розуміння, допомагає визначати інтерпретацію як здійснене та виражене розуміння, спосіб одиничної знакової фіксації, опредметнення розуміння. Свідомість людини є єдиною, тому різниця у видах та формах інтерпретації зумовлюється *матеріалом усвідомлення* (порозуміння), засобами його виразу, а також тим, що Х.-Г. Гадамер називав «передсудами» – «передрозумінням»: особистісною психосемантикою свідомості, що визначає вибір «мови свідомості» як мови інтерпретації [1].

Ужиткова інтерпретація надає провідних критеріїв іншим видам – науковій та художній інтерпретаціям, відкриває їх двоїстість, певну

антиномічність та динамічність, вказує на здатність процесу інтерпретації до самозацікавленості, «естетичної безкорисності». Головним критерієм тут стає успішність – неуспішність (повнота – неповнота), долання когнітивного дисонансу, семантичної невизначеності – або їх нарощування. Центральним призначенням ужиткової інтерпретації стає досягнення життєвої рівноваги; вона опосередковує життєву доцільність, потребує зовнішніх досягнень, спрямована на мету, керується переважно ознаками комфорту – дискомфорту, влучності – невдачі (як ознаками успішності – неспішності), бо відповідає за розумне пристосування (у широкому сенсі) до навколишнього середовища, залишається невиділеною (не-спеціальною) з загального життєвого контексту, можливо, хаотичною та неупорядкованою.

Наукова та художня інтерпретації наголошують свої процесуальні сторони, прагнуть не стільки досягнень, скільки *осягнення* розвитку здатностей людської свідомості. Ознаками здійснення для наукової інтерпретації стають істинність – не-істинність (брехливість), доведеність – не-аргументованість; для художньої – представленість, ясність («зрозумілість»), знакова визначеність, конкретність – втаємниченість, символічна зашифрованість.

Спираючись на названі передумови типології видів інтерпретації можна визначити провідні риси наукової та художньої інтерпретації наступним чином.

Для наукової інтерпретації це:

1. вербалізація; понятійно-термінологічна фіксованість, прагнення однозначності та письмової закріпленості;
2. відносність, співставлення та спекулятивність – використання «чужого» знання;
3. об'єктивність та формалізованість, структурна сталість, раціонально-логічна методичність;

4. спеціалізація (відокремленість та «закритість») пізнання, звуження як об'єкту, так і мети, результатів інтерпретації з метою підсилення доказів;
5. аналітичність (в тому числі, звернена на саму себе), дискретність та процедурність у здійсненні дії, рух від частини до цілого, навіть якщо цікавить саме ціле;
6. зв'язок з реальними процесами життя, але – переносність, моделювання та наділення моделі властивостями самої інтерпретації, вторинна семантизація реальності, осягнення межі інтерпретації з боку реального предметного світу;
7. переважна екстенсивність та диференційований підхід до предмету, розотожнення з ним, відчуження та прагнення до позаоціночних суджень.

Для художньої інтерпретації провідними рисами стають:

1. поза-, понад словесність (анагогічність, якщо йдеться про літературні форми), образно-понятійний характер, стремління до багатозначності – до множинності смислових значень, до усної пам'яті культури;
2. абсолютність, фінальність та незрівнянність всередині себе;
3. змістова надлишковість, незворотність та перемагання структури у пошуках «щось, дещо поверх того» (Л. Виготський), етико-естетична методичність;
4. універсалізація (відкритість) пізнання, тенденція розширення предметної сфери з метою підвищення переконливості;
5. симультанність, холістичність (рух від цілого та з позиції цілого до частини), спонтанність;
6. зв'язок з умовними процесами – з умовною реальністю мистецтва, моделювання смислів як об'єктів, виходячи з властивостей форми інтерпретації, осягнення межі

інтерпретації з боку умовного предметного світу та особистісної свідомості;

7. переважна інтенсивність та синтезований підхід до предмету, ототожнення з ним, присвоєння та перевага образних оцінок (у тому числі, особистісних образних оцінок).

Як бачимо, найбільшу наближеність, водночас, принципову відмінність виявляє шоста типологічна риса наукової та художньої інтерпретацій – саме як способів творчого опанування буттям на межі його реального та умовного предметного змісту, як *результат розуміння умовності самої цієї межі*, тобто розуміння співіснування реального та умовного, їх взаємного перетікання у життєвому світі людської культури.

Звичайно, перелік типологічних ознак видів інтерпретації можна продовжувати або скорочувати, змінювати; нас, насамперед, цікавили ти з них, що є найбільш суттєвими для форм музичної інтерпретації. Серед них провідними постають чотири (назвемо їх у тому порядку, у якому *музичне мистецтво* надходить до музикознавчої свідомості): композиторська (мистецько-авторська), виконавська (художньо-авторська), слухацька (співтворчо-авторська) та музикознавча (науково-художня співтворчо-авторська).

У номінації виділених форм звернемо увагу на, по-перше, присутність авторського начала у всіх формах музичної інтерпретації, оскільки феномен інтерпретації передбачає особистісне авторство у бутті; по-друге, підкреслення творчої автономії – самоцінності виконавця, який забезпечує музичне *звучання*; по-третє – збиральний та сумуючий характер музикознавчої інтерпретації, що, будучи науковою за своїми вихідними даними, не може лишатись осторонь виконавського призначення музики та її існування у слухацькій свідомості, в усній слуховій пам'яті культури. Треба зауважити також, що слухацька інтерпретація зазвичай не має спеціальної *окремої* знакової форми вираження, може залишатись зануреною у процес розуміння, у цьому відношенні набуваючи близькості до ужиткової, але й

відрізняється від останньої більш дієвим характером естетичного усвідомлення та «сміслового виправдання життя» (М. Бахтін).

Але доля *музикознавчої інтерпретації* як такої, що містить риси художньої, не зумовлена лише резонансом з виконавсько-слуховим досвідом музики. Водночас і *композиторська інтерпретація* не позбавлена рис спільності с музикознавчою, бо має спільний з нею предмет: *логос музики*; вона також вдається до раціональних логічних структур – з боку музики та знання про неї, хоча більш за все підпорядковується переживанню часу, тобто створенню *музичного хроносу*.

Є те, що повинно однаково турбувати композиторів та музикознавців, бо однаково важливо для обох і важко дістається обом: передчуття смислу як пересуди, що містяться у розумінні (передрозумінні), але залишаються непідвладними строго фіксованій письмовій інтерпретації, тим не менш визначаючи її прямування. Ця спільна трудність інтерпретативного здійснення композитора та музикознавця є віддзеркаленням боротьби усної та письмової предметності музики, що завжди відбувається у процесі створення, відтворення, сприйняття та осмислення музичного тексту. У цій боротьбі, між іншим, композитор завжди залишається на усному боці музики, тоді як музикознавець більшою мірою оберігає права та обов'язки письмового тексту музичного твору, що не заважає першому різними способами вербалізувати власну творчість, а іншому – наголошувати у якості головних ті чинники композиторської творчості, котрі не закарбовуються безпосередньо у письмовій структурі музичного твору, а саме – стиль мислення, стильові настанови композитора.

Напруження у стосунках виникає при зустрічі музикознавчої інтерпретації не лише з композиторською, а й з виконавською формами вираження музичного розуміння, що, за нашою думкою, ще раз підкреслює індивідуально-особистісну (егоцентричну) природу інтерпретації, особливо художньої, на відміну від пов'язаного з родовою колективною пам'яттю

феномену розуміння (не випадково Х.-Г. Гадамер вважав, що пересуди є укоріненими в традиції, утворюють сутність історії та мовні авторитети [1]).

Навіть проведене нещодавно серед сучасної студентської молоді (магістрантів музичної академії) опитування виявляє зберігання дещо скептичного ставлення виконавців, ще більш недовірливого – композиторів, до музикознавчої інтерпретації.

Наведемо декілька показових суджень: «музикознавча інтерпретація – це словесна проекція композиторської, *не є самостійною*»; «музикознавча інтерпретація – це розбір творів, їх аналіз, історична оцінка, може не співпадати з виконавською та *бути необ'єктивною*»; «не може впливати на текст твору безпосередньо, але може впливати на виконавську інтерпретацію»; «ставить правила в творі, які виконавець не повинен порушувати, заглиблює та *ускладнює* твір», «може входити як суттєва частина у виконавську інтерпретацію». Все ж таки магістрант-виконавець визнає, що музикознавча інтерпретація «заснована на знанні, але повинна пояснювати «прихований смисл», свого роду «детективне розслідування», тобто знаходить в ній певну власну «інтригу», а магістрант-композитор не без суму зауважує, що «музикознавці частіше, аніж композитори чи виконавці, приходять до єдності».

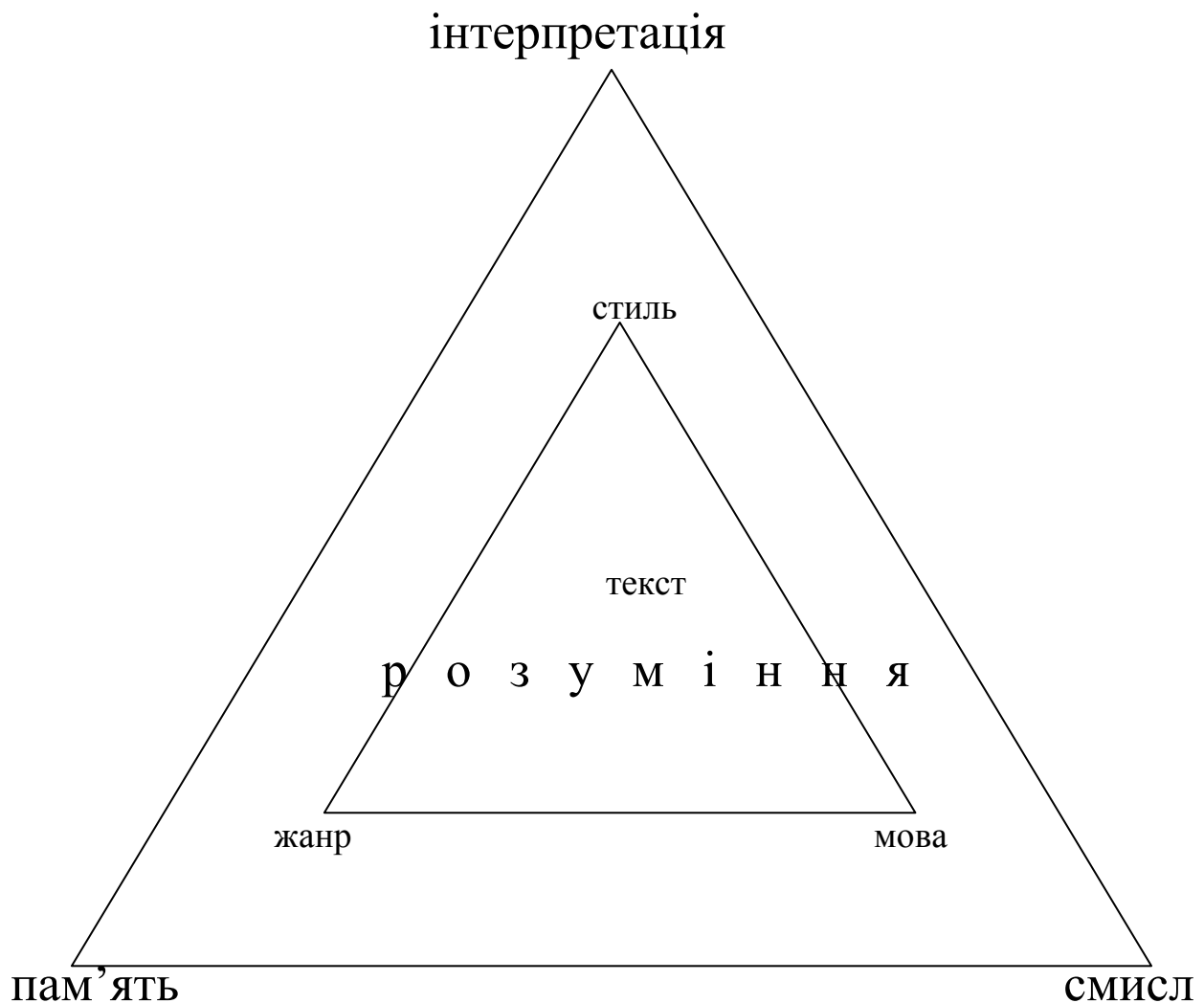
Причиною професійної напруги, що може виникати між різними формами музичної інтерпретації, є різність умов, звідси – різність пересудів, тобто несвідомих та усвідомлених настанов авторів інтерпретацій. Композитор виходить з потреби оригінальності музичної мови та тексту твору, прагне розширювати семантичне коло музики; музикознавець зумовлюється традицією наукової (науково-публіцистичної) мови та теорії, прирощує особистісно-смісловий потенціал музичного тексту – але у межах науково-текстової традиції. Композитор через «своє» авторське досягає «чужого» – інтертекстуального поля музики; музикознавець за посередництвом «чужого», текстуальних засад наукової традиції, дістається до «свого», до власної авторської дослідної оцінки, у тому числі, оцінки

стильової своєрідності композиторської творчості. Композитор йде від можливостей музичного звучання, музикознавець – від спроможності словесної форми відобразити зміст цього звучання.

Але є й такі умови даних форм музичної інтерпретації (композиторської та музикознавчої), що сприяють зустрічі двох авторських воль. Шлях композитора веде від образу – до його музично-понятійного заснування, від переживання – до логічної структури музики, від символічної множинності, смислової невизначеності музичного звучання – до його певного сталого значення та одиничної знакової форми. Шлях музикознавця спонукає до руху від поняття, логічної раціональної конструкції, як словесної, так і музичної, – до переживання музичного образу, від термінологічної визначеності словесного поняття, термінологічної однозначності та обмеженості визначень музичної логіки – до семантичного «багатоголосся» наукового слова, що слугує умовній художній предметності, до символічного «оживлення» цього слова.

Отже, місцем зустрічі композиторської та музикознавчої інтерпретації, яке не можна змінити, стають логіка понятійних структур та символічні інтенції втіленого у знаковій формі переживання, інакше кажучи – вимоги тексту, що декларовані його жанровими, мовними та стильовими особливостями, та потреби розуміння, приховані у глибинній смисловій пам'яті людства. Так, знову, вже на основі розгляду форм та умов музичної інтерпретації, зіставляються дві неодмінні ланки «герменевтичного кола» – розуміння та текст. Але зіставляються дещо інакше, ніж пропонується звичайно, з іншими, так би мовити, просторовими координатами.

Явища пам'яті та смислу утворюють основу великого «когнітивного трикутника», вершину якого означає інтерпретація, а внутрішню площину заповнює феномен розуміння. Функціонування цього великого трикутника стає можливим завдяки вписаному у нього малому «когнітивному трикутнику», складовим якого стають: в основі – жанр та мова, у вершині – стиль, у центральній площині – текст.



Третій трикутникб час – простір – форма (вершина) «Я» концептулізоване, тобто автор всередині.

Поняття про великий і малий трикутники не означає якісної підпорядкованості, значущості цих фігур. У здійсненні процесу інтерпретації як транспозиції смислу та з погляду на герменевтичну методологію вони є «рівновеликими». Справа в іншому: малий трикутник стає віддзеркаленням великого *зсередини*, стає його механізмом дії; великий знаходить змогу «побачити» та *здійснити* себе у малому, який, таким чином, наповнюючись змістом великого, *доростає до його меж, повністю заповнює його собою*. Здається, що саме так співвідносяться між собою «великий трикутник» герменевтики та вписаний у неї «малий трикутник» теорії інтерпретації.

Для музикознавчої форми інтерпретації, як і для композиторської, жанрові, мовні умови і стильове призначення мають принципове значення, їх взаємодія утворює «стратегію інтерпретації», якщо використати поняття В. Дем'янка [4, с. 84]. «Стратегія інтерпретації» є динамічним потенціалом, водночас, системою координат, сукупністю знарядь інтерпретації, що дозволяє сягати її стильової вершини, тобто *визначатись та завершуватись*. Отже, *поки інтерпретація не знайшла власної стильової форми, вона не здійснилась як інтерпретація*. Цю форму вона знаходить за допомоги тексту, в опорі на його жанрово-мовні складові. Водночас, як експлікація розуміння, вона передбачає й наявність *стилю розуміння*, адже розуміння також привчається слухатись голосів індивідуальної свідомості, набуває унікального візерунку даної свідомості, починає звучати у резонансі з нею у *певній тональності*.

Нам здається надзвичайно важливою пропозиція В. Дем'янка користуватись поняттям «тональності розуміння», що означає ставлення до процесу усвідомлення з його необхідною інтерпретативною стороною як до цілісного музичного феномена. За словами В. Дем'янка, набір тональностей, притаманних даному індивіду, може бути прирівняним до того, що у герменевтиці називають «горизонтом горизонтів» розуміння [4, с. 140]. Єдність розуміння, що веде до резонансної взаємодії стилів інтерпретації, виражається саме як «тональна», тобто як сумісне консолідоване «звучання» двох особистісних свідомостей. Можна додати ще й наступне: тональність розуміння – це співзвучність пересудів інтерпретатора та інтерпретованого, інтерпретації та її адресата.

Для музикознавчої інтерпретації визначення «тональності розуміння», що зумовлює стиль інтерпретації, означає крок у бік свого смислового призначення, окреслення поля можливих – ймовірних – семантичних взаємодій музичного та музикознавчого текстів. Другим кроком постає перетворення цих взаємодій у дійсність музикознавчого дискурсу з його текстовими межами та опорою на пізнавальну наукову традицію. Але є ще й

третій крок, що повинен підвести музикознавця зовсім близько до його *герменевтичного покликання*. Це – вибір словесних логоформ і таке їх опрацювання, котре надає можливість відкрити їх символічну глибину, апелюючи тим самим до континуальності смислу, що існує у дискретній тканині музичного твору, заповнює історичні та жанрово-стильові відстані між музичними текстами, утворює з'єднувальну тканину мистецької традиції.

Список літератури:

1. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. Пер. с нем. / Общ. ред. и вступ. ст. Б.Н.Бессонова. - М.: Прогресс, 1998. – 704 с.
2. Гадамер Х.Г. Текст и интерпретация // Герменевтика и деконструкция / Под ред. Штегмайера В., Франка Х., Маркова Б.В. - СПб., 1999. - С.202–242.
3. Гадамер Х.Г. Язык и понимание // Актуальность прекрасного / Пер. с нем. / Общ. ред. и вступ. ст. Б.Н.Бессонова. – М.: Прогресс, 1998. – С. 43–60.
4. Демьянков В. Интерпретация, понимание и лингвистические аспекты их моделирования на ЭВМ. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1989. – 172 с.

Александра Самойленко. Теория музыковедческой интерпретации как направление современной герменевтики. В статье очерчиваются актуальные для музыковедческой теории аспекты и направления развития теории интерпретации, предлагаются определения видов интерпретации, предмета, материала, форм, условий и способов музыкальной интерпретации. Разрабатываются типологические характеристики композиторской и музыковедческой форм интерпретации. Развиваются понятия стиля интерпретации и «тональности понимания» как составляющие музыковедческой герменевтики.

Ключевые слова: интерпретация, понимание, герменевтика, «когнитивный треугольник», стиль интерпретации, «тональность понимания».

Alexandra Samoylenko. Music interpretation theory as a modern hermeneutics trend. *Aspects actual for the musicological theory and theory of interpretation development trends are outlined in the article, definitions of interpretation, subject, material, forms, conditions and ways of musical interpretation types are offered. Composer and musicological forms typological characteristics of interpretation are developed. Interpretation style concepts and «an understanding tonality» as components of a musicological hermeneutics are developed.*

Keywords: interpretation, understanding, a hermeneutics, «cognitive triangle», interpretation style, «an understanding tonality».