Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 48. С. 283–289.
Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History. 2022. 48. pp. 283–289.

Научная статья
УДК 008.001.14
doi: 10.17223/22220836/48/23

ТОЛКОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ОНТОЛОГИИ РОМАНА ИНГАРДЕНА

Павел Геннадьевич Шинкевич

Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск, Россия, pashechka@sibmail.com

Аннотация. Статья посвящена исследованию онтологического статуса авторского музыкального текста. В рамках обозначенной проблемы приведен методологический подход Романа Ингардена. Поиск необходимых инструментов онтологического анализа текста автора ставит ряд трудностей перед толкователем. Работая с графикой текста, транскриптор вносит новые смыслы, согласно которым последующее существование музыкального произведения становится сложно идентифицируемым актом познания. Автор приходит к выводу о том, что множество толкований авторского текста, возникающих во времени в дальнейшем, формируют традицию как ключ к пониманию вещей.
Ключевые слова: идентичность, пусковой текст, рефлексия, традиция

Для цитирования: Шинкевич П.Г. Толкование музыкального произведения в контексте музыкальной онтологии Романа Ингардена // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 48. С. 283–289. doi: 10.17223/22220836/48/23

Original article

INTERPRETATION OF A MUSICAL WORK IN THE CONTEXT OF ROMAN INGARDEN'S MUSICAL ONTOLOGY

Pavel G. Shinkevich

National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation, pashechka@sibmail.com

Abstract. The article is devoted to the study of the ontological status of the author's musical text. In the framework of the indicated problem, the methodological approach of Roman Ingarden is given. The search for the necessary tools for ontological analysis of the author's text poses a number of difficulties for the interpreter. Working with the graphics of the text, the transcriptor introduces new meanings, according to which the subsequent existence of a musical work becomes a difficultly identifiable act of cognition. The author comes to the conclusion that many interpretations of the author's text that arise in time further form the tradition, as a key to understanding things. As a result, the author comes to the conclusion that the analysis of a musical work in the context of the ontological concept of Roman Ingarden gives significant support in identifying the "starting" author's text as multilevel ontological units of musical being, revealing new creative horizons to the interpreter.
Keywords: identity, startup text, reflection, tradition

For citation: Shinkevich, P.G. (2022) Interpretation of a musical work in the context of Roman Ingarden's musical ontology. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 48. pp. 283–289. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/48/23

© П.Г. Шинкевич, 2022

Толкование музыкального текста так или иначе детерминирует очень важную стадию существования произведения. Каждое последующее толкование текста изменяет его изначальную структуру таким образом, что в конечном счете мы не можем с точностью идентифицировать само произведение как уникальную онтологическую единицу во времени. Вместе с тем возникают и сложности со временем существования самого бытия текста: музыкальное произведение *живет всегда, когда звучит*, или только *когда оно творится автором*? С одной стороны, музыкальное произведение не прекратит существования, если его перестанут слушать и исполнять, с другой – идеальной и вневременной сущностью его назвать тоже сложно, поскольку любое возникновение текста связано с фактом жизни и творчества автора.

Роман Ингарден, рассуждая об идентичности музыкального произведения, высказывает предположение об отсутствии бытия произведения и о наличии только лишь его толкований. Трудно согласиться с тем, «что соната h-moll Шопена и другие музыкальные произведения являются „идеальными“ предметами. Смерть Шопена не сможет помешать существовать ей. Как долго она будет существовать – вечно или всего несколько лет, – вот этого никто уже не может сказать. Но факт ее возникновения во времени достаточен для того, чтобы отбросить гипотезу, что она относится к числу идеальных предметов» [1. С. 406].

Стоит заметить, что, например, философ Джулианн Додд рассматривает музыкальное сочинение как нетворимую самосущную идею, развивающий тем самым позицию классического платонизма и показывающий нам музыкальные произведения как обнаруженные вечные типы. Концепция Додда весьма интересно представлена в его эссе по онтологии «Музыкальные работы», где он показывает, что музыкальные сочинения обнаруживаются, а не творятся: «*Музыкальное сочинение есть некая звуковая последовательность, вызванная способами без действий разумных существ*» [3. P. 20–25].

В отличие от радикальной позиции Джулиана Додда, поддерживающего методологию платоновских универсалий, Роман Ингарден показывает наличие творческого авторского начала и последующего развития бытия текста во времени. Однако за счет чего происходит существование произведения во времени после смерти автора? Вероятно, здесь мы можем говорить о традициях исполнения, которые формируют понимание вещей, а также ценности самих дальнейших толкований.

По сути, Ингарден дает понять, что истинное бытие музыкального произведения есть его существование с момента звучания до последних аккордов. «Мы ведь знаем, что Шопен „написал“ эту сонату, что ее напечатали и т.д., и, может быть, это знание приводит нас к ошибочному выводу, что эта соната существует? А может быть, в самом деле, никакой сонаты Шопена или другого какого-либо произведения не существует, а существуют только их отдельные исполнения?» [1. С. 407].

Таким образом, мы можем предполагать, что имеются лишь отдельные толкования, которые мы идентифицируем. Сам текст произведения – *лишь фикция языка*, лишенного существования.

По большому счету Ингарден прав: мы идентифицируем текст автора уже через то или иное толкование, а значит, по сути, мы имеем дело непосредственно с толкованием. *Мы понимаем уже не само произведение, а ка-*

кую-то его часть, которая, возможно, раскрывается в толковании, самого же произведения мы не видим.

Надо отметить, что в музыкально-исполнительском искусстве существует устойчивая методология идентификации непосредственно исполнительского бытия произведения, которая существенно отличается от произведения, записанного автором. Например, мы можем четко выявить исполнительский язык Глена Гульда, играющего Баха, и язык Святослава Рихтера. Интересно то, что в таких случаях мы осознаем больше скорее существование толкования Гульда или Рихтера, нежели самого Баха. Бах для нас становится скорее инструментом познания вещей. Исходя из этого, представляется важно обозначить особенности существования бытия текста произведения и бытия толкования:

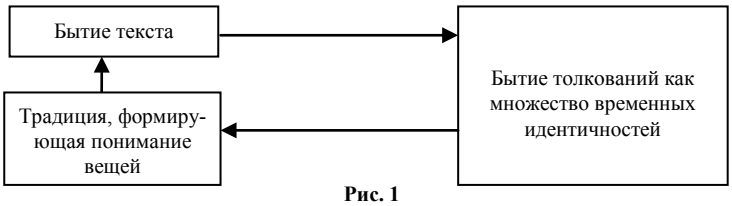

Рис. 1

Fig. 1

На рис. 1 показана процессуальность развития бытия текста и его толкования. Итак, здесь мы видим, что текст автора, вначале рождающий бытие толкований, актуализирует множество идентичных прочтений, развивающихся во времени и дающих существование изначальной пусковой графики, с одной стороны. С другой стороны, идентичность прочтений обеспечивается только относительно «пускового» текста, остальная же существенная информация, прикрепленная к нему, теряет идентичность настолько, что существование авторского текста становится весьма существенной проблемой. *Множество временных идентичностей, иначе говоря, множество копий «пускового» текста, возникающих во времени, дают основания для более детального изучения первоисточника, что обеспечивает в дальнейшем, традицию и ключ к пониманию вещей. Необходимо отметить, что в дальнейшем, проходя генерологический цикл, в «пусковой» текст попадают новые эмпирические данные, которые, с одной стороны, обеспечивают дальнейшее существование, с другой – существенно изменяют его исходные условия.*

Н. Мельниковой в работе «Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен» исполнительский текст произведения рассматривается как некий пусковой код, который в интерпретационном измерении позволяет идентифицировать музыкальный феномен как звучащее целое. Н. Мельникова использует понятие «пускового текста» (термин Ю.М. Лотмана) как инструмент познания опыта, стоящего между человеком и изучаемым явлением. «„Пусковой текст“ – это существующие „здесь-теперь“ и выступающие в качестве генеративной „эстафетной структуры“ определенные нормы художественного перевода нотной записи в звучание» [2. С. 96].

В дальнейшем мы будем использовать данный термин как инструмент познания изначального онтоуровня музыкального произведения.

Итак, на основе изложенного дадим следующее определение «пускового текста», конкретизируя некоторые его аспекты:

«Пусковой текст» – изначальный неизменный комплекс авторской графики, зафиксированный как пусковой алгоритм для интерпретируемого поля толкований и сохраняющий свое постоянство во времени.

Традиция же как инструмент познания новых эмпирических данных «пускового» текста» является одним из основных критериев в педагогической практике при воспитании музыканта-исполнителя. К ней неизменно апеллируют педагоги, когда работают с авторским текстом. Интересно, что когда возникают сложности с прочтением авторских ремарок, традиция всегда помогает эту неясность устранить. Это происходит именно потому, что в традиции заключается опыт существования бытия текста *до настоящего времени*. Мы считаем, что традиция вбирает в себя наиболее совершенные толкования «пускового» текста, которые остаются во времени, и эти же толкования неосознанно становятся дополнительными данными уже самого «пускового» текста, а спустя какое-то время – самим текстом. Именно этим объясняется парадокс, который зачастую происходит на уроках специальности в консерваторских классах, когда педагог объясняет тот или иной нюанс композитора по принципу «автор так не играл» с учетом того, что автор от конкретного педагога отдалился на 200–300 лет. Таким образом, мы рассматриваем традицию как инструмент приращения «пускового текста». Вместе с тем не будем забывать о различных временных характеристиках традиции, о чем упоминается в вышеуказанной работе Н. Мельниковой: «…традиция – это социокультурный процесс, имеющий историческую длительность, выступающую в качестве макроуровня, а также „здесь и теперь“ как микроуровень, изменения в котором определяют особенности и перемены, связанные с конкретными и локальными механизмами деятельности личности» [2. 95]. Таким образом, в традиции заключен определенный опыт существования бытия текста, а посредством актуализации наиболее совершенных толкований определенным образом меняется и сам «пусковой текст».

Под «пусковой графикой» мы будем понимать то, что соблюдают все исполнители, и здесь соблюдается идентичность прочтения. Это так называемый «неподвижный» комплекс, к которому относятся звуковысотность нот, метроритмическая организация, тональность, лад и подобные авторские условия. Можно сказать, что «пусковая графика» живет в бытии авторского текста. Автор однажды материализовал творческий посыл именно на этом уровне. Однако в дальнейшем вследствие рождения толкования пусковой текст претерпевает существенные метаморфозы благодаря использованию так называемых «подвижных» интерпретируемых средств исполнителя. Как утверждает Роман Ингарден, здесь и происходит *основная проблема идентичности музыкального произведения*. К комплексу «подвижных» (интерпретируемых) музыкально-выразительных средств будем относить артикуляцию, динамику, темп, агогику и тому подобные авторские пожелания, которые в процессе толкований не позволяют авторскому тексту сохранить идентичность.

Итак, как показывает Ингарден, авторский текст и его толкование не могут быть отождествлены, поскольку каждый содержит лишь какую-то часть другого, а зачастую и в том и в другом всегда будут вещи, которые не смогут быть друг другу тождественны. «Некоторые суждения касательно h-moll’ной сонаты Шопена, кажущиеся справедливыми по отношению к самой сонате,

не будут таковыми, если их отнести к ее отдельным исполнениям. Иначе говоря, можно указать на такие черты исполнений Сонаты h-moll, которые не свойственны самой сонате, и, наоборот, на такие черты сонаты, которые отсутствуют у ее исполнений» [1. С. 410].

Таким образом, там, где заканчивается уровень «пускового» текста автора и формируется исполнительское бытие текста с подвижным комплексом инструментов, и возникает проблема идентификации музыкального произведения. Однако Ингарден вводит еще один уровень существования произведения – *как субъективного впечатления слушающего*. «Когда мы приходим на концерт – мы все слушаем одно и то же произведение, однако наши мнения по поводу прослушанного разнятся, порой кардинально».

Итак, по Ингардену, произведение существует:

• как графика текста (авторский «пусковой текст»);

• как звучащее исполнение (множество временных идентичностей);

• как субъективное впечатление (рефлексия слушателя).

Что же нас заставляет, слушая один и тот же «пусковой» текст, формировать различные друг от друга вещи-впечатления? Методологически же существенно важнее для нас понять, как полученные впечатления могут изменять бытие «пускового» текста, прошедшего через то или иное толкование…

Как утверждает Ингарден, рефлексия слушателя еще более трансцендентна, чем индивидуальное толкование исполнителя, другими словами, психологическое индивидуальное ощущение слушателя не может уместиться в единственном опыте наблюдателя: «*само музыкальное произведение в отношении переживаний наблюдения, в котором дано нам одно из его исполнений, трансцендентно еще в более высокой степени, чем это индивидуальное исполнение; в том случае создается трансцендентность как бы второго порядка. Это уж само по себе говорит о том, что музыкальное произведение не есть нечто психологическое и субъективное, т.е. принадлежащее к составным частям или моментам восприятия наблюдающего субъекта*» [Там же. С. 432].

Для нас здесь принципиально то, что опыт слушающего наблюдателя определенным образом попадает в традицию посредством вчитываемых смыслов субъекта. Субъект же в дальнейшем каждый раз создает интерпретацию уже интерпретируемого исполнителем «пускового текста» таким образом, что впоследствии изменяет отдельные его свойства. Традиция же как процесс, имеющий историческую длительность вынуждена считаться уже не только с изначальным текстом и его толкованиями, но и с теми новыми измененными эмпирическими данными, которые были внесены в произведение рефлексивным актом наблюдающего слушателя.

«Никакое звуковое образование, например некоторая определенная мелодия, взятая во всей своей индивидуальной полноте определенного исполнения, не составляет „содержания“ какого-либо сознательного переживания. В нашем акте ощущения содержится интенция относительно данной мелодии, – интенция, которую я называю *неочевидным содержанием акта ощущения*» [Там же. С. 431].

Таким образом, согласно позиции Ингардена, мы можем выделить следующее:

<u>Авторский текст</u> – длится во времени и живет благодаря традиции и впечатлению слушателя при познании отдельных его вещей.

Толкование – явление локализации в пространстве основных элементов «пускового текста», ограничено во времени, нетождественно изначальному образцу.

Субъективное впечатление слушателя – инструмент познания пускового текста и его толкования, на основании чего формируются традиция, новые смыслы. Включает в себя *перманентную и имманентную рефлексию*: первая – как опыт восприятия звучащей мелодии, вторая – сиюминутное восприятие услышанной мелодии. Рефлексия слушателя – опыт, вносимый наблюдателем.

Согласно концепции Р. Ингардена, «музыкальное произведение – это прежде всего определенный комплекс звуков или тонов, которыми ассоциируются некоторые чувства, мысли, продукты, воображения» [1. С. 425]. В результате музыкальное произведение – это система, вбирающая в себя звуковысотный уровень и уровень чувственного восприятия. Чувственный опыт так или иначе генерирует звуковые феномены (уникальные звуковые интенции композитора), которые впоследствии составляют основу будущего «пускового текста».

В дальнейшем Ингарден рассуждает об идентичности музыкального произведения в контексте исторического времени. Для нас здесь принципиально то, что существование музыкального произведения становится сложно идентифицируемым актом познания в результате попытки обнаружения «наиболее верного» прочтения «пускового текста» спустя время. «Попытка же отыскания „наиболее верного“ исполнения даже в том случае, если бы такое существовало, обречена на провал, поскольку автор до исполнения своего произведения не знает ее во всем объеме, а лишь более или менее отчетливо ее представляет, порой даже лишь догадывается о ней» [Там же. С. 561].

Таким образом, анализ музыкального произведения в контексте онтологической концепции Романа Ингардена дает нам существенную поддержку при идентификации «пускового» авторского текста как многоуровневой онтоединицы музыкального бытия, раскрывающей перед толкователем новые творческие горизонты.

Список источников

1. *Ингарден Р.* Исследование по эстетике / пер. с польского А. Ермилова и Б. Федорова. М., 1962.

2. *Мельникова Н.* Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен. Новосибирск, 2002.

3. *Dodd J.* Works of Music. An Essay in Ontology. Oxford : University Press, 2007.

4 *Levinson J.* Music, Art, and Metaphysics. Oxford : University Press, 2011.

References

1. Ingarden, R. (1962) *Issledovanie po estetike* [Research on Aesthetics]. Translated from Polish by A. Ermilov, B. Fedorov. Moscow: Inostrannaya literatura.

2. Melnikova, N. (2002) *Fortepiannoe ispolnitel'skoe iskusstvo kak kul'turotvorcheskiy fenomen* [Piano performing art as a cultural phenomenon]. Novosibirsk: NSK.

3. Dodd, J. (2007) *Works of Music. An Essay in Ontology*. Oxford: University Press.

4. Levinson, J. (2011) *Music, Art, and Metaphysics*. Oxford: University Press.

Сведения об авторе:

Шинкевич П.Г. – доцент Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета; аспирант кафедры истории философии и

логики философского факультета Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: pashechka@sibmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:
Shinkevich P.G. – National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).
E-mail: pashechka@sibmail.com

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 14.02.2020;
одобрена после рецензирования 28.08.2020; принята к публикации 04.11.2022.
The article was submitted 14.02.2020;
approved after reviewing 28.08.2020; accepted for publication 04.11.2022.