

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.4.18>

Ушакова Дарья Алексеевна

Эстетическая интерпретация музыкального произведения как предметное поле герменевтики

Статья посвящена вопросам герменевтического метода в эстетической интерпретации музыкального произведения. Рассматривая основные этапы развития герменевтики, автор обращается к особенностям музыкальной герменевтики, выявляет особенности музыкального текста, речи, языка. Цель статьи - обоснование эффективности герменевтического метода в эстетической интерпретации. Герменевтическая методология не является универсальной и имеет ограничения по сравнению с традиционным теоретическим анализом. Именно в синтезе оба метода могут дать положительные результаты в музыкально-исполнительской практике.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/4/18.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 4. С. 93-97. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/4/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Эстетика

Aesthetics

УДК 1; 7.01

Дата поступления рукописи: 20.12.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.4.18>

Статья посвящена вопросам герменевтического метода в эстетической интерпретации музыкального произведения. Рассматривая основные этапы развития герменевтики, автор обращается к особенностям музыкальной герменевтики, выявляет особенности музыкального текста, речи, языка. Цель статьи – обоснование эффективности герменевтического метода в эстетической интерпретации. Герменевтическая методология не является универсальной и имеет ограничения по сравнению с традиционным теоретическим анализом. Именно в синтезе оба метода могут дать положительные результаты в музыкально-исполнительской практике.

Ключевые слова и фразы: герменевтика; музыкальная герменевтика; герменевтический метод; интерпретация; музыкальный текст; исполнительство.

Ушакова Дарья Алексеевна

*Владимирский государственный университет имени А. Г. и Н. Г. Столетовых
sacredvice@mail.ru*

Эстетическая интерпретация музыкального произведения как предметное поле герменевтики

Герменевтика как искусство толкования текстов существовала со времен античности до настоящего времени, в зависимости от эпохи менялись ее роль и функции. Согласно определению П. П. Гайденко в философском энциклопедическом словаре, «герменевтика (греч. ἐρμηνευτική, от ἐρμηνεύω – разъясняю, истолковываю) – искусство и теория истолкования текстов» [5, с. 119]. В античной философии и филологии герменевтика применялась к трактовке иносказаний, различных символов и т.д., затем – к произведениям древних поэтов (Гомера); в средневековой философии с ее теоцентричным мировоззрением – к толкованию Библии. На сегодняшний день герменевтика расширяет спектр своей направленности – истолкованию подлежат не только тексты, но и вообще все проявления духовной деятельности человека. В зависимости от предмета и метода истолкования предполагается наличие многообразия всевозможных герменевтик.

Исследуя особенности эстетической интерпретации музыкального произведения, ученые (музыковеды, исполнители, педагоги, эстетики) находятся в поиске новых методов работы с музыкальным материалом. Особую актуальность в настоящее время имеют философско-эстетические методы в музыкально-исполнительской практике (к примеру, феноменологический метод). В настоящем исследовании будет предложена герменевтическая методология к эстетической интерпретации музыкального произведения с целью выявления смысла, который имплицитно присутствует в музыкальной ткани произведения и обнаруживается в процессе его временного развертывания. Таким образом, **задача** статьи – определить роль и преимущества герменевтического метода в эстетической интерпретации музыкального произведения. Недостаточность смысловой наполненности, превалирование технической стороны над художественной в современных музыкально-исполнительских интерпретациях представляют серьезную проблему в эстетике музыкального исполнительства. Поэтому исследование новых методов интерпретации, в частности музыкальной герменевтики, составляет особую **актуальность** на сегодняшний день.

Научная новизна статьи заключается в обосновании идеи о том, что герменевтический метод, не являясь универсальным, может решать ряд уникальных задач, связанных с рефлексивным пониманием и трактовкой смысла музыкального произведения. **Практическая значимость** статьи состоит в том, что ее выводы и результаты могут быть использованы в методике работы над музыкальным текстом произведения, в исполнительской деятельности музыканта-интерпретатора, в методике преподавания музыкально-исполнительских дисциплин, в музыкальной эстетике.

Рассмотрим подробнее процесс изменения места и роли герменевтики в философском понимании мира в разные эпохи. Как известно, искусство герменевтики появилось в античное время и представляло собой

толкование высказываний оракулов и прорицателей. Такое искусство толкования было первой формой интерпретации, находящейся у истоков герменевтического метода. Позднее, в античной традиции, сакральный смысл интерпретации уступает место ученому толкованию. Получение знаний из чистых понятий, способность делать умозаключения вытесняют мифологическое объяснение. Искусство герменевтики выходит на новый качественный уровень – от истолкования прорицаний к поиску смысла в литературных произведениях древних поэтов. Е. Н. Шульга в своем исследовании отмечает: «Основная задача герменевтики состоит в том, чтобы не просто излагать (переводить на другой язык) текст, а выдвигать такие принципы и подходы, благодаря которым смысл этого текста мог быть объяснен» [9, с. 60]. Поэтому предметом герменевтики начиная с античных времен являются смысл и нахождение правил его освоения. Безусловно, на характер истолкования огромное влияние оказывала личность интерпретатора, его знания и талант.

Следующая ступень развития герменевтики – библейский экзегезис. В эпоху Средневековья с ее теологическим мировоззрением образуется отдельная ветвь искусства толкования – экзегетика, исследующая и выражающая подлинный смысл Священного Писания.

Новый вид герменевтика стала принимать по мере развития филологической науки как отдельной области, так как именно в филологии широко используется герменевтический анализ. Затем герменевтика преобразовывалась в науку и была выделена в отдельную предметную область философии. Важную роль в ее становлении сыграли Ф. Шлегель и Ф. Шлейермахер. Для них герменевтика – уже не просто вспомогательная дисциплина, а методология, центральной проблемой которой является концепция понимания. Шлейермахер указывает на важность индивидуальности в понимании, где предметом герменевтики выступает аспект выражения, являющийся воплощением индивидуальности.

К середине XIX в. Шлейермахером было осмыслено ведущее методологическое понятие герменевтического круга, согласно которому понимание части невозможно без понимания целого, но понимание целого, в свою очередь, предполагает понимание частей. Данная герменевтическая теория Шлейермахера, а также анализ процесса понимания внутри герменевтического круга были продолжены в работах Дильтея. В его герменевтике прослеживается стремление выйти за рамки психологической тенденции с поиском методологической базы в конкретном историческом, живом опыте. Дильтей трактует понимание как фундамент гуманитарного знания вообще, в котором герменевтика – грандиозный методологический проект, который является значимым в историко-гуманитарном познании.

Одним из первых русских философов, обратившихся к проблемам истории, был последователь дильтеевской герменевтики Г. Шпет. Считал, что основой исторической науки является проблема истолкования, рассматривая ее в традициях герменевтики. В своих исследованиях обращал внимание на герменевтический круг субъекта-интерпретатора и истории.

Весомые изменения в герменевтической методологии произошли с появлением в 1927 г. работы М. Хайдеггера «Бытие и время», в которой он рассматривает герменевтический метод как часть особой философии, фундаментальной онтологии.

Изучая исследования по философской герменевтике, важно отметить, что герменевтический круг никогда не замыкается, он состоит не только из взаимодействия частей и целого. Понимание в герменевтическом круге движется по расширяющейся спирали, постоянно углубляясь в смысл. Спектр областей, к которым можно применять герменевтический метод, довольно широк – от различных текстов до любой создающей деятельности и творческого мышления. Поэтому задача исследователя, применяющего данный метод, заключается не только в поиске непосредственного значения букв и символов, но и в раскрытии глубинного смысла, порой даже неосознаваемого самим автором.

Итак, для философской герменевтики главным является вопрос о том, что такое понимание и возможно ли оно. В связи с этим вопросом герменевтика сталкивается с рядом проблем, таких как выявление смысла текста, рациональность и интуитивность в постижении смысла, проблема герменевтического круга, понимание как способ человеческого бытия.

Деятельность музыканта-интерпретатора неразрывно связана с работой над нотным текстом, поэтому герменевтика в трактовке музыкального материала нуждалась в научном обосновании. Заслуга в появлении музыкальной герменевтики в 1902 г. принадлежит немецкому музыканту-теоретику, композитору Г. Кречмару. Создав «Путеводитель по концертным залам», он хотел помочь простым слушателям понять исполняемые произведения. Деятельность Г. Кречмара была известна тщательным углублением в историю музыки, особенно он интересовался учением о барочном аффекте и древнегреческим музыкальным этосом. По его мнению, аффект является основой и импульсом в создании и интерпретации музыкального произведения. Также он считал, что в познании смысла важную роль играет обращение к истории создания сочинения и биографии композитора.

Анализируя музыкальные произведения, Г. Кречмар особое внимание обращал на выразительность и изобразительность звуков, эмоционально-эстетическое содержание мелодии и ритмики. Говоря о музыкальном содержании, он выделяет важнейшие его свойства, выраженные в поэтической идее, художественном образе, эстетическом чувстве, духовности. Пылаев в своей статье [7] говорит о том, что Г. Кречмар был заинтересован в развитии у детей способности «правильного» восприятия музыки, а именно понимания смысла через конкретные музыкальные параметры – интервалы, динамику, темп и т.д. Для этого им была предложена «школа музыкальной эстетики», представляющая собой проект реформы школьного музыкального образования. «Ему хотелось составить некий устойчивый словарь значений, где за каждым элементом закреплялось бы определенное содержание» [Там же, с. 43]. На наш взгляд, это учение сыграло решающую роль:

благодаря Кречмару оно сформировалось в отдельную область – музыкальную герменевтику. Однако идеи Кречмара не всегда применимы в музыкальной практике – слушателю, не имеющему хотя бы начального музыкального образования, весьма сложно воспринимать музыку с учетом интервалики, динамики, темпа и т.д.

К представителям «старой» музыкальной герменевтики относят А. Шеринга и П. Беккера. М. Е. Пылаев отмечает: «...все три “старых” герменевта – Г. Кречмар, А. Шеринг, П. Беккер – были не только музыковедами, но и музыкантами-исполнителями, практиками» [Там же, с. 44]. А. Шеринг – продолжатель идей Кречмара – стремился к глубокому и точному пониманию музыки. Он выделял три этапа в процессе понимания музыки: 1) «бессознательное» понимание; 2) конструктивные выявления аффектов; 3) нахождение предметного эквивалента, внемузыкального мотива, образа или события. Мы согласны, что процесс понимания музыки может включать такие этапы, однако это не может быть научно проанализировано и доказано в силу сложности процессов музыкального мышления и понимания.

Новым важным этапом в развитии музыкальной герменевтики является появление во второй половине XX века исследований К. Дальхауза и его коллег – Х. Х. Эггебрехта, Х. де ла Мотте-Хабера, А. Новака, Т. Кнайфа и др. Всех перечисленных ученых принято считать представителями «новой» музыкальной герменевтики. В своем стремлении анализировать музыку технологически К. Дальхауз адаптировал к музыке некоторые аспекты феноменологического учения (идеи Э. Гуссерля, М. Хайдеггера и Г.-Г. Гадамера). К. Дальхауз как один из самых авторитетных представителей «новой» музыкальной герменевтики стремился к отмежеванию от устаревших подходов к музыке Г. Кречмара и А. Шеринга, отмечая, что «новую» герменевтику интересует уже не только трактовка музыкального материала, а «изучение изменчивости представлений о музыке в исследовательском и слушательском сознании» [Там же, с. 41].

Герменевтическое искусство обладает уникальной особенностью, заключающейся в сближении личностей композитора и исполнителя. Это довольно сложно, поскольку их разделяют эпохи, разница национальной принадлежности, культурные особенности и индивидуально-личностные черты.

Работа над эстетической интерпретацией музыкального произведения, на наш взгляд, обладает похожей методологической функцией наряду с герменевтическим кругом. Мы видим схожесть в постоянном круговом возвращении от общего к частному и от частного к общему, в бесконечном процессе и принципах понимания текста, углубляющих и изменяющих это понимание. Интерпретатор всегда находится в условиях герменевтического круга – его познание произведения и стремление к раскрытию авторского замысла движутся от детальной работы (нюансировка, штрихи, динамика и т.д.) к цельному «охвату» всей формы. В таком процессе смысл частности подчиняется цельности, но, в свою очередь, такая взаимосвязь подвергает изменению и углублению общую картину понимания смысла музыкального текста. Такая процедура никогда не может быть завершена, поскольку мысль исполнителя будет расширяться, все больше углубляясь в композиторский замысел, тем самым открывая новые «смысловые горизонты».

Смысл произведения выражается в музыкальном тексте и языке. Проблему музыкального текста подробно изучал М. Арановский. Исследователь отмечает: «Понятие “музыкальная речь” довольно давно вошло в музыковедческий лексикон, но трактовалось скорее метафорически и относилось к сумме музыкально-выразительных средств и способам их организации» [1, с. 60]. В исследовании М. Г. Арановского музыкальная речь интерпретируется как реализация системы языка. В деятельности музыкальной речи он выделяет две формы. «Первая связана с самим актом создания текста, а вторая – с его произнесением» [Там же, с. 61]. Первая операциональная форма музыкальной речи связана с пониманием функций речевой деятельности, вторая форма – результативная, содержит продукт музыкальной речи и его интерпретацию. На наш взгляд, концепция полностью отражает сущность музыкального текста и языка. Автор целесообразно разделяет две формы музыкальной речи. Для нашего исследования особый интерес составляет вторая форма, связанная с интерпретацией музыкальной речи. Мы полностью согласны с утверждением М. Г. Арановского: «Актуализация музыкального текста в интерпретации делает его жизнь в принципе бесконечной, а сам текст, следовательно, может иметь только вариантную форму существования» [Там же].

Вопросами музыкального языка занимался М. Ш. Бонфельд. Ученый считает, что акустический феномен музыки как язык искусства является не единственным критерием ее содержания. Задачей исследователя, занимающегося музыкальной герменевтикой, является исследование особенностей музыкальной семантики, то есть «перевода» музыкального текста на другой, в первую очередь естественный вербальный, язык. Иначе музыкальный язык предстает перед интерпретатором в абстрагированном и виртуальном виде. Музыкальное произведение в виде звучащего речевого акта служит средством реализации музыкальной коммуникации. Бонфельд считает, что «в применении к музыкальным видам творчества музыкальная речь – это единственная эстетическая реальность» [3, с. 23]. Обращаясь к вопросам музыкальной коммуникации, ученый приходит к выводу, что «музыкальная речь – это всегда односторонне направленный процесс: от художника-композитора, порождающего эту речь, – к слушателю (разумеется, с целым рядом промежуточных стадий)» [Там же, с. 25]. Таким образом, вербальная речь является общением, а музыкальная – сообщением.

М. Ш. Бонфельд в своих исследованиях подчеркивал, что для художественно-эстетической интерпретации музыкального произведения исполнителю необходимо иметь серьезную подготовку и обладать безусловным талантом. Под безусловным талантом исследователь понимает способность исполнителя через зрительный контакт мысленно воспроизводить будущее звучание музыкального произведения, проще говоря, читать с листа без инструмента. Говоря словами Бонфельда: «Оно (умение читать с листа без инструмента. – Д. У.) требует специфической одаренности (развитого внутреннего слуха) и длительной практики, а главное – способности к восприятию музыкального смысла», и потому доступно «только узкой группе

профессионалов; в литературе же – всем, для кого данный естественный язык служит главным средством общения с другими людьми» [Там же, с. 26]. На наш взгляд, данное утверждение имеет противоречие. Действительно, это умение доступно далеко не всем музыкантам, но стоит ли здесь говорить о безусловном таланте? Мысленное прочтение нотного текста будет под силу и заурядному музыканту, не обладающему талантом или одаренностью, но при условии хорошей подготовки и тщательной тренировки навыка чтения нот с листа.

Анализируя взаимоотношения вербальной и музыкальной коммуникаций, Бонфельд доказывает, что аналогом музыкальной коммуникации является словесная художественная речь, поскольку им присущи единые конститутивные параметры. Любое отдельное самостоятельное музыкальное произведение является единым целостным знаком и одновременно речью. И этот вывод справедлив не только для музыкальной, но и для всякой иной художественной речи. В обычной речи элементом (основной единицей) является высказывание, состоящее из слов. В свою очередь, в музыкальной и художественной речи, являющимися целостным знаком, такой единицей будут являться субзнаки – частицы знака, подобные морфемам естественного языка.

М. Ш. Бонфельд в своем серьезном исследовании «Введение в музыковедение» [2] посвящает параграф вопросам интерпретации, отмечая ее как особую сферу, являющуюся необходимым условием бытования художественной речи в некоторых видах искусства (музыке, театре, кино и т.д.). Ученый ставит фигуру исполнителя наравне с композитором и объясняет это обстоятельство тем, что роль интерпретатора, как и композитора, сводится к воссозданию художественной речи. Это требует активной работы сознания и интуиции, а также индивидуально-неповторимого «почерка» в творческой деятельности. Исполнительская интерпретация обладает поразительным феноменом – она способна существовать в различных, но при этом равно убедительных вариантах. И это не единственный феномен. Вторая особенность – факт неисчерпаемости содержания-смысла произведения искусства, независимости ни от вида, ни от величины художественного произведения.

Бонфельд упоминает о вербальной интерпретации музыки, представляющей собой словесный эквивалент музыкальной речи. По мнению ученого, передача смысла музыкального произведения с помощью словесной речи невозможна. Этот вид интерпретации необходим учителям, музыковедам, музыкальным критикам, а также слушателям, которые стремятся передать свои впечатления о музыке. Поэтому в вербальной интерпретации необходимо говорить о том, что в музыке «слушается и слышится».

В настоящее время все больше ученых обращаются к вопросам музыкальной герменевтики. Третий раздел «Философии музыки» З. В. Фоминой [8] посвящен музыкальной герменевтике, а также проблемам музыкальной интерпретации, музыки как языка, границ постижения авторского замысла. Автор отмечает, что «композиторы сознательно работают над средствами донесения смысла произведения, тем самым как бы заранее предполагая наличие герменевтической проблемы и способствуя ее решению» [Там же, с. 188]. Данную проблему предстоит решить исполнителю, поскольку именно он, погружаясь в замысел автора, создает новую звучаще-смысловую реальность. «С другой стороны, в указанной тенденции, имплицитно связанной с одной из важнейших особенностей музыки XX века – особым вниманием композиторов к музыкальному звучанию, к звуку, – содержится и осознание чрезвычайной важности исполнительства, а отсюда и исполнительской интерпретации» [Там же].

Из современных исследований важно отметить докторскую диссертацию М. Е. Пылаева [7], посвященную научному наследию К. Дальхауза. В этой работе ученый говорит о слиянии музыкальной герменевтики с различными сферами музыковедения и эстетики – с историей и теорией музыки, музыкальной психологией и социологией. «Такой интердисциплинарный характер музыкальной герменевтики влечёт за собой трудность установления её точных границ» [Там же, с. 38]. Поскольку рациональное понимание музыкального произведения невозможно, его истолкование может иметь субъективный характер, проявляющийся в привнесении в содержание произведения частицы собственного жизненного и художественного опыта.

На вопрос о том, что в музыке необходимо трактовать, толковать и объяснять, М. Е. Пылаев отвечает следующим образом: «...это прежде всего идейное (идейно-образное) и чувственно-эмоциональное содержание» [Там же, с. 39]. Сюда же автор относит интерпретацию, называя ее «исполнительской» герменевтикой, связанной с проблемами стиля, инструментария, расшифровки украшений и т.д. Музыкальная герменевтика, по мнению М. Е. Пылаева, подвергает пониманию и истолкованию характер и настроение музыки – музыкальный аффект.

Ю. Д. Златковский выделяет следующие виды музыкальной герменевтики [6, с. 39-40]:

- авторская (композиторская);
- научная (музыковедческая разработка авторской трактовки);
- поэтизирующая (субъективные ассоциации слушателей или исполнителей).

В каждом случае герменевтика понимается автором как текст, интерпретирующий содержание музыки. Особое место исследователь отдавал авторской герменевтике. В связи с этим важно отметить несовпадение взглядов Златковского и Дальхауза на трактовку произведения самим автором. Дальхауз считал, что автор не имеет никаких привилегий на истолкование собственного произведения, напротив – знания об особенностях его создания вводят в заблуждение и мешают понять смысл музыкального сочинения. Тем не менее мы считаем, что в эстетической интерпретации произведений прошлого необходимы знания об истории создания, эстетических и культурных особенностях той эпохи, поскольку без них невозможно проникнуть в мировоззрение автора, а следовательно, и идею конкретной композиции. Более того, для современного музыканта-исполнителя важно не замыкаться на одном виде герменевтической интерпретации, а погружаться как в собственную трактовку, так и в композиторскую и музыковедческую.

По мнению Г.-Г. Гадамера, понимание чего-либо возможно только при имеющихся относительно него предположений. На наш взгляд, идея Г.-Г. Гадамера справедлива и в отношении эстетической интерпретации, а именно в предварительном обращении музыканта-интерпретатора к другим произведениям композитора, поскольку они раскрывают общий стилиевой облик автора. Аналогичные идеи можно встретить и у других исследователей. К примеру, М. Хайдеггер называл такое отношение интерпретатора к произведению «пред-пониманием» и «пред-суждением» [10, с. 60], однако отмечал, что такое «пред-понимание» всегда должно ставиться под вопрос, так как в этом процессе происходят переосвещение смысла и поиск оптимальной трактовки.

Подводя итоги в данной статье, отметим, что основной функцией герменевтического метода является процесс «расшифровки» и понимания знаков, заключенных в словах, текстах или в самостоятельных явлениях. Знаками могут являться не только тексты, но и любой другой продукт мыслительной деятельности, выраженной в знаковой форме или в системе знаков (слово, график, рисунок). Поэтому герменевтика как техника интерпретации всегда была не просто абстрактной теорией, а являлась решением практических задач. К примеру, в эпоху Средневековья герменевтика была применима к переводу и толкованию христианских источников, в эпоху Возрождения – к переводу с древних языков литературных, философских текстов. В настоящее время герменевтический метод широко применяется не только в философии и филологии, но и в психологии, юриспруденции, культурологии, музыковедении и др. научных отраслях. Сфера музыкального исполнительства и художественно-эстетической интерпретации не является исключением. Изучив исследования по музыкальной герменевтике, обратившись к герменевтической методологии, сделаем выводы.

Современная музыкально-эстетическая интерпретация нуждается в переосмыслении, поскольку серьезной проблемой исполнительства является превалирование технической стороны над художественно-смысловой. Применяя герменевтический метод в музыкально-исполнительской практике, интерпретатор может решить эту проблему в большей или меньшей степени. Герменевтическая методология имеет свои преимущества и ограничения. Она позволяет приблизиться к пониманию музыкального произведения путем «расшифровки» нотного текста, постичь смысл, заключенный в чувственных образах, выраженный в особенностях музыкального языка и речи. Также данный метод помогает найти оптимальную трактовку произведения через концепцию автора и собственно-исполнительскую концепцию, его психологию и контекст социально-культурных условий создания сочинения. Ограничением герменевтики является тот факт, что она не ориентирована на подробный анализ формы, средств музыкальной выразительности (особенности мелодии, гармонии, метроритма), стилиевых особенностей музыкального сочинения. Это является задачей традиционного музыкального анализа. Поэтому полноценная интерпретация не состоится вне музыкально-теоретического метода. Но и ограничение только теоретическим методом не позволит проникнуть в сущность и смысл музыкального произведения. Исследователи обращаются к герменевтическому методу, поскольку видят формально-теоретический анализ весьма ограниченным и недостаточным, а субъективная произвольность литературно-романтических истолкований музыкальных произведений зачастую вводит интерпретаторов в заблуждение.

Список источников

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 341 с.
2. Бонфельд М. Ш. Введение в музыковедение: учеб. пособие для студ. вузов. М.: ВЛАДОС, 2001. 224 с.
3. Бонфельд М. Ш. Музыка: язык или речь? // Музыкальная коммуникация: сб. науч. тр. серии «Проблемы музыковедения». СПб., 1996. Вып. 8. С. 15-39.
4. Гадамер Г.-Г. Философские основания XX века // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 15-26.
5. Гайденок П. П. Герменевтика // Философский энциклопедический словарь / редкол.: С. С. Аверинцев, Э. А. Араб-Оглы, Л. Ф. Ильичев и др. Изд-е 2-е. М.: Сов. энцикл., 1989.
6. Златковский Ю. Д. Герменевтический текст: контакты с музыкальным смыслом // Теоретическое музыковедение на рубеже веков. Мн.: Белорус. гос. акад. музыки, 2002. С. 31-42.
7. Пылаев М. Е. Проблемы теории и истории европейской музыки в научном наследии Карла Дальхауза: дисс. ... д. иск. М., 2016. 470 с.
8. Фомина З. В. Философия музыки: учеб. пособие для студ. и аспирантов музыкальных вузов. Саратов: Саратовская гос. консерватория (акад.) им. Л. В. Собинова, 2011. 208 с.
9. Шульга Е. Н. Когнитивная герменевтика. М.: ИФ РАН, 2002. 237 с.
10. Шульга Е. Н. Проблематика предпонимания в герменевтике, феноменологии и социологии. М.: ИФ РАН, 2004. 165 с.

Aesthetic Interpretation of Musical Composition as a Subject Area of Hermeneutics

Ushakova Dar'ya Alekseevna

*Vladimir State University named after Alexander and Nikolay Stoletovs
sacredvice@mail.ru*

The article considers the hermeneutic approach to aesthetic interpretation of a musical composition. Describing the basic stages of hermeneutics development, the author focuses on identifying peculiarities of musical hermeneutics, reveals specificity of the musical text, speech, language. The paper aims to justify efficiency of the hermeneutic method of aesthetic interpretation. Hermeneutic methodology is not universal and has restrictions in comparison with the traditional theoretical analysis. To improve musical performance, the synthetic approach is required.

Key words and phrases: hermeneutics; musical hermeneutics; hermeneutic method; interpretation; musical text; performing.