

МУЗЫКА ҒЫЛЫМЫНДАҒЫ ФЕНОМЕНОЛОГИЯЛЫҚ ӘДІС (1-бөлім)

Аңдатпа: Екі бөлімге арналған бұл мақалада Ресей және әлемдік музыка ғылымында күн артқан сайын сұраныс артып келе жатқан феноменологиялық әдістің мазмұны қарастырылады. Бұл әдіс әлі қалыптасу деңгейінде, оның мазмұны әзірше қайшылықты әрі аса түсінікті емес екені белгілі болып тұр. Осы ұғымның өзі музыкатанушы-аналитикке, сонымен бірге орындаушы интерпретатордың шығармаларды орындау барысында музыка табиғатын түсінуіне құрал бола алады. Бұған қоса феноменологиялық әдіс психологияда тыңдаушының музыканы тануын анықтаудағы құрал қызметін де атқара алады. Феноменологиялық әдістің негізін қалаушы Эдмунд Гуссерль ұғымында бұл әдіс «таза» күйінде «алғышартсыздыққа» негізделген, яғни аналитик/интерпретатордың алған білімі мен кәсіби тәжірибесінен «бас тартуы» музыканың мәнін танытатын сипаттамаларды түсіну қабілетіне мүмкіндік береді. Бірақ мұның парадокс болу себебі – музыкалық дүниенің көркем мәніне бойлай алатын тек «жоғары» деңгейдегі мамандар тәжірибесі мүмкіндік береді. Зерттеліп отырған әдістің жаңашылдығы кең танымал болған және тың музыканы түсіну үшін жаңа аналитикалық көзқарасты ұсынуында Оның пайда болуы музыкалық туындының мәнін, олардың танымалдылық деңгейін және тыңдаушыларға әсерін түсіндірмейтін дәстүрлі аналитикалық тәсілдердің белгілі бір кризисті жағдайларына байланысты. Феноменологиялық әдістің практикалық қолданысы мақаланың екінші бөлімінде фортепианолық миниатюра жанрында көрсетілетін болады.

Түйінді сөздер: феноменологиялық әдіс,
герменевтика,
музыкалық өнер,
музыкалық талдау,
музыкатанудағы методология,
Гуссерль.

Дәйексөз үшін:

Соколова, Алла, және Наталья Говар. «Музыка ғылымындағы феноменологиялық әдіс». *Eurasian Science and Arts*, т. I, № 16, 2025, 18–33 б. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-1-2. (Орысша)

IRSTI 18.41.07

UDK 78.01

DOI: 10.65199/2617-6823-2025-1-2

Alla Sokolova¹, Natalia Govar²¹ *Institute of Arts of the Adyghe State**University (Russia, Maykop - Krasnodar)*² *Gnessin Russian Academy of Music (Russia,
Moscow)*

PHENOMENOLOGICAL METHOD IN MUSIC SCIENCE (Part I)

Abstract: This two-part article explores the essence of the phenomenological method, which has been gaining increasing relevance in both Russian and international musicological research. It is argued that this method is in its infancy, its content is contradictory and ambiguous. The very concept may be applied both to the work of the musicologist-analyst, who employs it as a tool for understanding music, and to the activity of the performer-interpreter. Moreover, this method is often regarded as a psychological instrument for studying the listener's perception of music. According to the ideas of Edmund Husserl, the founder of phenomenology, the phenomenological method in its "pure" form is based on the principle of "presuppositionlessness", that is, on the analyst's or interpreter's ability to "bracket" accumulated knowledge and professional experience in an attempt to penetrate the essential characteristics of music. The paradox, however, lies in the fact that only highly accomplished professionals truly possess this ability, as their expertise ultimately enables them to grasp the artistic meaning of works. The novelty of the method under study lies in a new analytical perspective for understanding both well-known and newly emerging music. Its emergence is tied to a certain crisis of traditional analytical approaches, which fail to explain the essence of musical works, their degree of popularity, and their impact on listeners. The practical application of the phenomenological method will be demonstrated through the genre of the piano miniature in the second part of the article.

Keywords: phenomenological method,
hermeneutics,
musical art,
music analysis,
musicology methodology,
Husserl.

Cite:

Sokolova, Alla, and Natalia Govar. "Phenomenological Method In Music Science." *Eurasian Science and Arts*, vol. I, no. 16, 2025, pp. 18–33. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-1-2. (in Russian)

ГРНТИ 18.41.07

УДК 78.01

DOI: 10.65199/2617-6823-2025-1-2

Алла Соколова¹, Наталья Говар²¹ Институт искусств Адыгейского
государственного университета (Россия,
Майкоп – Краснодар)² Российская академия музыки имени
Гнесиных (Россия, Москва)

ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ МЕТОД В МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКЕ (Часть I)

Аннотация: В статье, состоящей из двух частей, рассматривается содержание феноменологического метода, все более востребованного в российской и мировой музыкальной науке. Утверждается, что этот метод находится в стадии становления, его содержание противоречиво и неоднозначно. Само понятие может быть имплицировано как к творчеству музыковеда-аналитика, использующего его в качестве инструмента познания музыки, так и к деятельности исполнителя-интерпретатора. Кроме того, данный метод нередко понимается как инструмент психологии в познании слушательского восприятия музыки. Согласно идеям родоначальника феноменологии Эдмунда Гуссерля, феноменологический метод в его «чистом» виде основан на «беспредпосылности», то есть на способности аналитика/интерпретатора «отречься» от накопленных знаний и профессионального опыта в попытке проникнуть в сущностные характеристики музыки. Но парадокс заключается в том, что этой способностью обладают лишь «высокие» профессионалы, чей опыт в конечном итоге позволяет им постигнуть художественный смысл творений. Новизна исследуемого метода связана с новой аналитической оптикой для понимания широко известной и новой музыки. Его появление связано с определенным кризисом традиционных аналитических подходов, не объясняющих сути музыкальных творений, степени их популярности и воздействия на слушателей. Практическое применение феноменологического метода будет показано на примере жанра фортепианной миниатюры во второй части статьи.

Ключевые слова: феноменологический метод,
герменевтика,
музыкальное искусство,
анализ музыки,
методология музыковедения,
Гуссерль.

Для цитирования:

Соколова, Алла, и Наталья Говар. «Феноменологический метод в музыкальной науке». *Eurasian Science and Arts*, т. I, № 16, 2025, с. 18–33. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-1-2. (На русском)

Введение. Методология музыковедения – обширная область знаний, опирающаяся как на общегуманитарные подходы, объединяющие целый комплекс дисциплин (среди них – философия, культурология, социология и ряд других), так и на узкоспециализированные методы, где находит отражение специфика той или иной сферы музыкального искусства.

Согласно определению из философского словаря, «метод (от греч. *methodos* – путь, исследование, прослеживание) – способ достижения определенной цели, совокупность приемов или операций практического или теоретического освоения действительности» (Губский 206). Помимо обобщенного философского определения, существует и более конкретные его характеристики как инструмента научного познания, при помощи которого исследователь рассматривает изучаемый объект. В более узком понимании, метод – это система приемов и способов сбора, анализа и интерпретации данных, применяемых в научной деятельности. От выбора метода зависит направление исследования, его эффективность, достоверность и глубина выводов. В музыковедении этот фактор представляется чрезвычайно важным, поскольку изучение музыки как многогранного явления возможно с различных сторон знания, включающих в себя исторический, социокультурный, биографический, музыкально-теоретический его аспекты (список может быть продолжен). Использование различных методов дает различные результаты, сказываясь в конечном итоге на понимании и исполнении музыки.

Самые ранние методы ее исследования были связаны с описательным подходом. Любопытно, что даже в XIX веке новую для себя этническую музыку исследователи пытались описывать в опоре на собственные ассоциации и впечатления. С появлением нотной записи

актуализировался так называемый формальный метод – музыка делилась на разделы, где выделялись отдельные средства музыкальной выразительности: мелодия, гармония, ритм, фактура, регистр, тембр, темп и прочее.

В первой половине XX века наиболее распространенным методом анализа музыки был исторический метод, связанный с изучением происхождения музыки, анализом источников, рукописей, музыкальных инструментов. Музыкальные явления интерпретировались в контексте существующих исторических стилей и направлений, нередко использовался детальный разбор произведений с применением устоявшейся для различных музыковедческих школ терминологией.

Во второй половине XX века преобладал метод целостного анализа, сочетающий исторический и теоретический подходы. Активно стали использоваться сравнительный и сравнительно-типологический методы, связанные с сопоставлением разных произведений, стилей, культур. Появились и новые методы, к примеру, эмпирические, нацеленные на сбор данных через эксперимент или наблюдение (в частности, психоакустические эксперименты).

В XX веке впервые заговорили о герменевтике – интерпретационном методе, нацеленном на толкование содержания и смысла музыки, ее культурного и социального контекста. В конце XX века музыковеды активно стали использовать культурологический подход и междисциплинарные методы, изменившие понимание как старинной, так и современной музыки. В XXI веке набирает популярность феноменологический метод, имеющий далеко не однозначную трактовку¹.

Все эти процессы свидетельствуют о том, что методология музыковедения все еще не сложилась как системная дисциплина, находясь до сих пор в стадии становления (Гуляницкая 4). Не случайно, что в книге, посвященной изучению

методов, используемых в музыкальной науке (2009 год), феноменологический метод вообще не упоминается.

Методология. Периодическая смена исследовательских методов – закономерный процесс, связанный с изменением научных парадигм. Поэтому к анализу нового – феноменологического метода – также применимы универсальные и специальные методы, позволяющие «распутать» gordiev узел того, что о нем писали предшественники.

В стратегии исследования используется, таким образом, комплекс методов, среди которых:

- исторический метод, позволяющий проследить возникновение феноменологической мысли по отношению к музыкальному искусству;
- источниковедческий метод, ориентированный на текстуальный анализ;
- сравнительный метод, предполагающий сопоставление феноменологического метода с другими философскими методами, в частности, с герменевтикой;
- метод концептуального анализа, включающий в себя изучение ключевых концептов феноменологии, таких как редукция, эпохэ и горизонтность с целью их экстраполяции в область искусствоведения;
- междисциплинарный метод, основанный на взаимодействии философского, культурологического, психологического и социологического знания, позволяющий преодолеть кризис искусствоведческой мысли, не дающей полноты представлений об изучаемом явлении.

Обсуждение. Термин «феноменология» впервые был введен Й.Г. Ламбертом в 1764 году и первоначально относился к теории истины. Постепенно значение термина расширялось. В западной литературе о феноменологическом методе в приложении к музыке заговорили только в

середине 80-х годов XX века. В 1986 году в США прошла специальная сессия музыковедов с целью обсуждения проблемы феноменологического метода в музыкальной науке (Lochhead). Оказалось, что исследовательская деятельность в этой области находится в до-парадигматической стадии, согласно определению Томаса Куна. И по сей день мы не можем говорить о том, что феноменологический метод стал парадигмой современной музыкологии. Сложность вхождения его в науку связана как с субъектом изучаемых процессов, так и с разработкой самого методического инструментария. Феноменологический метод может быть обращен не только к самой музыке, но и к ее автору (композитору), к публике (слушателям) и исследователям (музыковедам). В приложении к каждому обозначенному субъекту музыка выступает как воспринимаемый и переживаемый феномен, и поэтому она может и должна рассматриваться в междисциплинарном поле на пересечении музыковедения, культурологии, социологии и психологии.

Западные ученые единодушно признали феноменологический метод качественным, расширяющим понимание музыки как социокультурного явления. Музыка перестает рассматриваться только как текст произведения, она включается в широкий культурный, социальный и психологический контекст. Параллельно с развитием технологий появляются новые инструментальные и цифровые возможности (в частности, звукозапись, программный анализ), что позволяет, во-первых, в короткие сроки собирать большие объемы данных и, во-вторых, находить закономерности, невидимые человеческому глазу или уху. Появление новых научных теорий меняет взгляд на объект исследования. Музыка начинает изучаться не только музыковедами, но также психологами, социологами, антропологами и другими специалистами, что позволяет достичь более глубокого и многогранного ее понимания. При этом

задачи и цели исследования – а значит и методы – обновляются в соответствии с запросами социума. Так, востребованность феноменологического метода в XXI веке определяется, на наш взгляд, духом времени, характерной чертой которого является поиск новых ориентиров академического музыкального искусства, актуальных в контексте переосмысления радикальных экспериментов второй половины XX века. И в этом отношении феноменологический метод, еще далеко не оформившийся в своем целостном виде, представляет интерес с точки зрения процессов, происходящих в музыковедении новейшего времени.

Цель настоящей статьи – представить содержание этого метода в музыкальном искусстве в единстве теоретических и практических подходов.

К проблеме атрибутивных качеств предмета музыкальной феноменологии

В разделе философских трудов о музыке особую область составляют феноменологические исследования, где метод, предложенный Э. Гуссерлем, раскрывается в многообразии своих идей и смыслов. Несмотря на особую сложность его феноменологической концепции, которую в гуманитарной среде нередко называют «элитарной философией для философов», сам автор, вместе с признанием «трудного понимания» ее сущности, подчеркивал незаменимую роль предложенной им теории в преодолении «кризиса европейских наук», наметившегося в начале XX века. Есть у Э. Гуссерля и более конкретные рекомендации в отношении музыкознания: «не пользоваться собственными методами, чтобы позволить вещам показать, что они есть, что представляют собой на самом деле, <...> открыть именно то, что делает феномен специфическим и не позволяет его объяснить чем-то другим» (Куренкова 9).

«Чистая философия» Э. Гуссерля, вдохновившая умы философов XX века, привела к появлению большого числа последователей, которые по-своему

развивали идеи немецкого философа. В самом определении феноменологического метода выделялись две задачи: 1) беспредпосылочное описание опыта познающего сознания (квалиа) и 2) выделение в предмете познания сущностных черт, не связанных с опытом творца. Прикладную сторону феноменологического метода подчеркивал М. Хайдеггер, считающий произведение искусства феноменом, который сам себя показывает, являясь в своей истине.

Развиваясь в XX веке в двух направлениях – в интересе к онтологической сущности музыки как единой и возвышенно-прекрасной сферы бытия (В. Конрад, Х. Мерсман, А. Хальм, Х. Шенкер, П. Беккер и др.); и во внимании к гносеологической проблематике, фокусирующейся вокруг восприятия музыки субъективным сознанием (Р. Ингарден, Н. Гартман, Ж.-П. Сартр, М. Дюфрен, П. Рикер, С. Лангер, Г. Эпперсон, А. Пайк и др.), феноменологический метод породил многообразие концепций, не сводимых к какой-либо строгой типологии (Куренкова). Собственно, в этом музыкальная феноменология повторяет путь феноменологии общей, допускающей «своеобразный плюрализм своего развития» (Разеев 153), когда «в самом этом методе заранее не задано то, чем он должен в конечном итоге стать» (там же).

Согласно современным западноевропейским представлениям (De Souza), в развитии музыкальной феноменологии существует четыре периода, каждый из которых отличается своей спецификой. Так, в период 1910–1940-х годов происходит поиск определения объекта музыкальной феноменологии; в 1940–1970-е наблюдается внимание к композиторскому и исполнительскому творчеству в аспекте поэтики модерна и простмодерна; 1970–2000-е характеризуются приоритетом музыкального переживания в противовес музыкально-теоретическим абстракциям; в период с 2000-х по наше время

определяются ключевые темы музыкальной феноменологии – дух времени, жизненный мир, проблемы исполнительской интерпретации и интерсубъективности.

Следует подчеркнуть, что многие современные зарубежные аналитические подходы ориентированы на опыт восприятия музыки, рассматриваемый в самых широких контекстах, связанных с телесностью, памятью, воображением (Berger).

Наряду с западноевропейскими и американскими исследованиями, составляющими основу музыкальной феноменологии, ее рецепция происходит и в отечественной гуманитарной науке – как в трудах, ставшими уже классическими (работы А. Ф. Лосева, Г. А. Орлова), так и в ряде современных публикаций (учебное пособие Р. А. Куренковой и Д. А. Никитиной, монография А. А. Мёдовой, статьи В. Б. Сокола, Е. В. Косиловой).

Остановимся более подробно на некоторых наиболее перспективных исследованиях с точки зрения обоснования той феноменологической модели, речь о которой пойдет далее.

Самобытный вклад в изучение онтологической ветви музыкальной феноменологии внес А. Ф. Лосев. Главный вопрос, который задает ученый, – «что такое музыка в своем эйдосе – в отличие от окружающего нас пространственно-временного, механического мира?» (188). Полагая основной задачей феноменологии «конструкцию живого музыкального предмета в сознании» (там же 196), он определяет чистое музыкальное бытие как бытие гилетическое (от греч. *hyle* – материя), в котором отсутствует какая-либо упорядоченность. В своей интерпретации сущности музыки ученый обращается к феноменологической редукции для фиксирования музыкального эйдоса, лишённого любых зрительных и словесных образов. Представляя собой «интуитивно-данную и явленную смысловую сущность вещи, смысловое изваяние предмета» (там же 203), музыкальный эйдос находит

наиболее полное свое выражение в непосредственном звучании и в акте восприятия. Следовательно, А.Ф. Лосев делегирует феноменологический подход слушателю, который в момент восприятия музыки «ловит» ее сиюминутные смыслы.

Предметом феноменологического исследования Г. А. Орлова становится, в свою очередь, музыкальный опыт как отражение идеи универсального восприятия мира сквозь призму эстетико-антропологической проблематики: «То обстоятельство, что музыка оживает только через звук и воспринимается слухом, отнюдь не означает, что музыкальный опыт сводим к [опыту] слуховому. Напротив, этот опыт универсален, потому что он вовлекает всего человека и “говорит” на языках всех сфер его чувственного восприятия, ума, души и духа» (4). Таким образом Г.А. Орлов показывает важность опыта «человека слушающего» (в том числе и музыковеда-аналитика), который важен и объективно непреодолим.

Примечательно, что в XXI веке происходит расширение сфер влияния феноменологического метода, охватывающее исполнительские аспекты музыкального творчества. Среди новейших публикаций подобного рода – монография Р. А. Куренковой и Д. А. Никитиной, объединяющая феноменологический и герменевтический методы в исследовании проблем исполнительской интерпретации. Работа содержит обширный материал по истории музыкальной феноменологии и намечает практические пути создания методологических основ ее анализа.

Новаторский труд, основанный на применении феноменологического метода, представляет собой исследование М. А. Аркадьева «Фундаментальные проблемы музыкального ритма и “незвучащее”». Время, метр, нотный текст, артикуляция» (Аркадьев). Особую ценность работе придает ее энциклопедический характер, обусловленный ренессансным типом личности автора – философа, культуролога, искусствоведа, композитора,

дирижера, пианиста. Основные понятия Э. Гуссерля – интенциональность (творческая направленность сознания); intersubjectивность (коммуникативная основа индивидуальных актов сознания); конституирование (творческая формообразующая активность сознания) – используются ученым для анализа структуры музыкальной речи с точки зрения исполнительских аспектов нотного текста. При этом феноменологический подход сочетается здесь с опорой на герменевтическую традицию в соответствии с линией философии Г. Г. Шпета². Возможности их объединения автор видит в нескольких направлениях: как в анализе и описании проблем интуиции фундаментальных структур музыки, так и в широком толковании понятия интерпретации, направленном на глубокое и всестороннее изучение музыкального текста.

Одной из перспективных идей данного исследования становится коммуникативный аспект восприятия новоевропейской музыки, повышенная языковая сложность которой способствует превращению традиционного слушателя академической музыки в «читателя-слушателя», обладающего богатым опытом изучения нотного текста. В этом смысле М. А. Аркадьев развивает идеи, выдвинутые Р. Ингарденом и М. Дюфреном о воспитании культурного слушателя, изучающего нотные тексты и партитуры произведений, анализирующего их (Аркадьев 34).

Среди современных публикаций назовем также статью Д. А. Ушаковой «Феноменологический метод в интерпретации музыкального произведения», посвященную триединству рационального, эмоционального и интуитивного в деятельности музыканта-исполнителя. Специфику данной работы определяет рассмотрение этих сфер в диалектическом взаимодействии, что дает возможность автору связать рациональную область сознания с эйдетическим типом

редукции; эмоциональную – с психологическим; интуитивную – с трансцендентальным.

В целом, разнообразие исследовательских ракурсов, объединяющих сферу музыкальной феноменологии, позволяет еще раз сказать о том, что данная область знания представляет собой не столько законченную теорию, сколько один из путей постижения смысла музыки, где существует множество развилок и ответвлений.

Есть в этой сфере определенные противоречия и «темные» места. Так, одним из них становится установка на «беспредпосылочный» анализ музыки. Но каким образом аналитик может нивелировать личный опыт и сумму знаний, полученных в стенах академического заведения? Какие усилия он должен предпринять, чтобы отказаться от «предвзятого взгляда» на изучаемый объект? Кто оценит степень его «беспредпосылочности»? Не исключено, что в данном случае речь может идти об относительной беспредпосылочности, позволяющей избирательно редуцировать тот или иной аспект знания о предмете в соответствии с выбранным ракурсом исследования. И вектор этого исследования может отнюдь не совпадать с генеральными путями академической науки, с традиционными представлениями, существующими в той или иной области знания. Выскажем гипотезу: подобная трактовка одного из ключевых концептов Гуссерля представляется особенно уместной в отношении российской науки, формировавшейся, как известно, в условиях быстро меняющихся политических реалий, с неизбежностью оказывавших влияние на все сферы жизни социума. Многолетнее пребывание искусствоведения под спудом официального канона не только в Советском Союзе, но и в странах социалистического лагеря, не могло не повлиять на постсоветские установки, освобождающие научную мысль от утвержденных стереотипов и догм. И в этом

смысле беспредпосылочность становится одним из важных факторов получения нового знания, свободного от идеологической или учебно-методической предвзятости. Это позволяет отчасти объяснить тот факт, что в известных нам современных зарубежных музыкально-феноменологических исследованиях, охватывающих широкий круг проблем, отсутствуют какие-либо упоминания о беспредпосылочности.

Несомненно и то, что феноменологический метод как качественный метод, ориентированный на понимание и поиск смыслов, обладает высокой степенью субъективности. Так, подчеркивая разнообразие феноменологического дискурса, американский музыковед Л. Феррара отмечает: «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 благоговеет перед человеческим элементом в музыке» (Ferrara 356–357). Обобщая все сказанное, попробуем в упрощенном виде показать основные различия в понимании того, что есть феноменологический метод в приложении к музыке. Для одних это новый аналитический инструмент, требующих от аналитика «отречения» от личного опыта в попытке познать сущностные качества музыки. Для других – это способ исполнительской интерпретации музыки, основанный на погружении в ее сущностные характеристики, для третьих – это аналитический инструмент познания слушательского восприятия.

В междисциплинарной парадигме

Все чаще и шире исследования в музыковедении стали носить междисциплинарный характер. В изучении самых демократичных жанров (песни и фортепианной пьесы) или в «высоких» жанрах оперы и симфонии понадобилось

объединение методов философии, культурологии и музыкознания. Процесс длительного накопления и анализа материала определил понимание того, что в универсальной природе музыкальных произведений открывается многообещающий культурологический потенциал. Взгляд на сочинения в междисциплинарной парадигме обнаруживает переплетение многих философских, культурологических и музыковедческих проблем. Для примера возьмем фортепианную миниатюру. Сквозь призму этого сверхпопулярного малого жанра высвечивается большой спектр искусствоведческих и культурологических проблем, позволяющий рассмотреть историю музыки, историю композиторских стилей и их эволюцию, векторы развития фортепианно-исполнительского и педагогического творчества, по-новому представляя процессы не только в жизни миниатюры, но в культуре в целом.

Каким же образом реализуются идеи феноменологии в приложении к фортепианной миниатюре?

Известно, что метод, предложенный Э. Гуссерлем, основан на использовании таких понятий, как редукция, эпохэ и горизонтность. При многослойности каждого из них, уточним, что редукция в самом общем плане связывается с идеей радикального сомнения Р. Декарта, предпринявшего «серьезную попытку отделаться от мнений, принятых ... некогда на веру» (335). Как пишет А. А. Мёдова, «начатая Декартом и поддержанная затем Кантом, в философии возникает линия новой трактовки разума в свете недоверия к нему. Не только чувства, но и разум может нас обманывать. Отсюда следует, что для этого разум и чувства должны быть самостоятельными, отдельными от нас сущностями» (22). Отказываясь от любых суждений в отношении предыдущего опыта, «вынося за скобки» любые предварительные мнения, исследователь пытается достигнуть адекватности взгляда на объект своего изучения.

Для фортепианной миниатюры – жанра, к которому музыковеды относятся с известным предубеждением, рассматривая его как «незначительное» явление художественной практики, редукция с точки зрения наиболее общих жанровых оснований может означать исследование данного феномена без каких-либо предвзятостей и ограничений, связанных с распространенными мнениями о его статусе в профессиональной среде. В таком случае термин «эпохэ» возможно трактовать как приостановку любых суждений о миниатюре, поскольку, описывая его содержание, сам Э. Гуссерль использовал такие метафоры, как «выключение», «заклучение в скобки», «подвешивание», «нейтрализация», «выведение из игры». Как пишет А. А. Медова, подобная метафорика «вызвана тем, что эпохэ предполагает процедуру, трудно поддающуюся вербализации: это не утверждение тезиса, но и не его отрицание, а именно его “снятие”, связанное с искусственным предприятием сомневаться в том, в чем обычно не сомневаются» (27). Таким образом «эпохэ» – это процесс, в ходе которого исследователь приостанавливает или воздерживается от всех своих суждений, предположений и предвзятостей относительно предмета изучения, чтобы иметь возможность воспринимать феномены такими, какие они есть.

Поясним свою мысль. Представления об «удельной весомости» того или иного жанра в композиторской практике издавна бытуют в музыкальной среде. Так, один из авторитетных редакторов музыкальных словарей Н. Слонимский выводит следующую «лексикографическую формулу» значимости жанров: «Для композиторов опера оценивается по высшему баллу, симфония стоит на втором месте, затем следуют камерная музыка, крупные фортепианные произведения, хоровая музыка, и в последней категории – песни» (326). Не будет преувеличением сказать о

том, что, подобно песне, фортепианная миниатюра занимает низовые позиции в предложенной иерархии³. Однако, несмотря на свой маргинальный статус, она представляет собой интереснейшее поле для изучения, синтезируя в своем смысловом поле философские, культурологические и музыковедческие грани всеобщего гуманитарного знания. Происходит это благодаря многогранному претворению в фортепианной миниатюре ее генерального принципа – «большое в малом» (Назайкинский), а также благодаря универсализму жанра, бытующего в различных сферах музыкальной практики. Так, одним из результатов нашего исследования, подкрепленного эмпирическими данными, становится тот факт, что миниатюра на протяжении более чем столетней истории представляет собой один из самых распространенных жанров в инструментальном творчестве, объединяя не только все слои музыкальной культуры – от любительской до профессиональной, но и всех ее «действующих лиц» – композиторов, исполнителей, слушателей как широчайшего круга людей, причастных к академической музыке (Говар).

Исследуя разноуровневое понятие редукции, следует сказать о том, что его трактовка в более узком смысле заключает в себе переход от субъективного переживания музыки к ощущению ее бытийности, когда личное уходит на второй план и исследователю открывается мир «чистых» сущностей. В конкретном анализе отдельных сочинений их смысл раскрывается, в том числе, в своих музыкальных характеристиках. Но разница между музыковедческим и феноменологическим подходом нам видится в том, что первый основан скорее на объективном восприятии нотного текста, а второй направлен на сознание интерпретатора и слушателя в конкретном исполнительском акте.

В свете изучения феноменологических характеристик миниатюры необходимо уточнить также

понятие горизонтности как «свойства интенциональности сознания реализовываться в спектре возможных отсылок к потенциальностям сознания, принадлежащих самому этому переживанию, но активизируемых жизненным миром» (Мёдова 30).

Исследователь работ Э. Гуссерля И. Н. Инишев выделяет несколько взаимосвязанных ее форм: внутреннюю, внешнюю и универсальную. Внутренний горизонт включает в себе «предметные определения, которые актуально (то есть наглядно) не воспринимаются, однако в определенном смысле воспринимаются вместе с тем, что дано актуально» (6). Другими словами, внутренний горизонт – это тот комплекс средств выразительности произведения (мелодия, фактура, гармония, ритм и т.п.), который вызывает в сознании интерпретатора и слушателя актуальные рефлексии. Внешний горизонт характеризуется вычленением отдельного объекта из предметного окружения, актуально присутствующего в переживании сознания. Это выделение произведения из исторического жанрового контекста, из интонационного контекста эпохи и проч. Универсальный горизонт соединяет в себе «совокупность всех возможных объектов опыта и мотивационных связей или собственно мир» (там же).

Таким образом, пересечение различных фокусов исследования, отражающихся в разноуровневых понятиях редукции, горизонтности, интересубъективности, придает новый импульс работе, нацеленной на изучение фортепианной миниатюры как универсального феномена. Подобный взгляд позволяет рассмотреть миниатюру в различных ракурсах:

- как явление, объединяющее родственные сферы искусства;
- как предмет философского дискурса в аспекте представлений о микро-и макрокосмосе;
- как сугубо музыкальный феномен с ярко выраженными уникальными

свойствами, способный к передаче стилевого многоязычия XX–XXI вв.;

- как один из наиболее перспективных в коммуникативном отношении жанров современной академической музыки, коррелирующий с информационной эпохой по целому ряду параметров;
- как маркер российской истории, запечатлевший самобытность ее пути.

Все вышеизложенное позволяет утверждать, феноменологический метод выходит за рамки узкомузыковедческого подхода, открывая возможности междисциплинарных исследований в парадигме «всеобщей гуманитарной науки» (Степанов 13).

Результаты. Как показывает опыт, феноменологический метод в музыкальном искусстве – это приглашение к диалогу, к размышлению, попытка проникновения в сущность музыки, в сферы невидимого и неслышимого. Исследуя его содержательные особенности, следует принять во внимание еще и то обстоятельство, что этот метод в своем «чистом» виде остается недостижимым идеалом. Композитор, создающий произведение, исполнитель, его интерпретирующий, и слушатель, воспринимающий сочинение, объективно не в состоянии полностью отречься от предыдущего опыта, полученного ими в течение жизни. Аналогичные проблемы, связанные с применением феноменологического анализа, затрагивают и музыковедческую сферу деятельности: глубокое познание сочинения неотъемлемо от детального изучения нотного текста, биографии автора, времени создания этой музыки и причин ее появления, а также содержащегося в ней интонационного словаря.

Вместе с тем, в музыкальном искусстве есть некое живое вещество в понимании И. И. Земцовского, не поддающееся попыткам формализации. Определяясь набором средств художественной выразительности, оно создает феномен данного конкретного

музыкального произведения, отчасти измеряемых, отчасти – нет. И вот это другая, неизмеряемая, часть – в какой-то мере эзотерическая, в какой-то эфемерная – не позволяет до конца объяснить, что же это такое – феноменологический метод в музыкальном искусстве. Есть шансы показать его действие на примере одного музыкального произведения. А вот в отношении большого корпуса произведений сделать это гораздо сложнее. И здесь нужно перейти на такой уровень обобщения, который позволит увидеть в этом множестве единый процесс, единую линию. Увидеть, как какие-то процессы отмирают, а какие-то остаются незыблемыми, не подвластными времени. Способность «отключиться» от личного опыта, оценить сочинение как оригинальный художественный объект, обладающий собственной логикой и закономерностями, вызывающий в коллективном восприятии те или иные образы и ощущения – в этом, вероятно, и состоит высший смысл феноменологического метода в музыковедении.

Заключение. Нельзя не признать, что феноменологический метод открывает свои возможности в результате долгого профессионального пути, приобретенного универсального опыта и глубокого погружения в избранную тему. Умение окинуть тему исследования свежим взглядом, отчасти игнорирующим коллективный и личный опыт, – сложнейшая процедура, подвластная аналитику, понимающему суть феноменологического подхода. При этом способность «дистанцироваться» от существующих паттернов, объективно связанных с предшествующим опытом и образованием, представляет, с нашей точки зрения, новую психологическую установку, вне которой невозможно использовать феноменологический метод. В этих скрытых и явных противоречиях, в этом своеобразном раздвоении исследовательского взгляда проявляется

специфика метода музыкальной феноменологии, структуру которого невозможно упорядочить или представить в виде готовых схем. Имея в своем арсенале разнообразный инструментарий исследования музыки, аналитик сознательно отказывается от привычных методов, пытаясь найти в самой музыке те смыслы и закономерности, которые композитор зашифровал в звуках. Призыв Э. Гуссерля «назад к вещам» не только делает процесс поиска смысла музыкального сочинения увлекательным, во многом неожиданным и непредсказуемым, но и позволяет найти и увидеть то, что с помощью известной исследовательской оптики было недоступно. Во второй части статьи мы постараемся на практике показать его действие.

Список источников

Berger, Harris, Friedlind Riedel, and David Vanderhamm, editors. *The Oxford Handbook of the Phenomenology of Music Cultures*. Oxford University Press, 2024.

Daruhadi, Gagah. "Phenomenological Method as a Theoretical Basis of Qualitative Methods." *International Journal of Social Health*, vol. 3, no. 9, 2024, pp. 599–613. doi:10.58860/ijsh.v3i9.238.

De Souza, Jonathan, Benjamin Steege, and Jessica Wiskus, editors. *The Oxford Handbook of the Phenomenology of Music*. Oxford University Press, 2023. doi:10.1093/oxfordhb/9780197577844.013.1.

Ferrara, Lawrence. *Philosophy and analysis of music: Bridges to music sound, form and reference*. USA, Greenwood Press, 1991.

Lochhead, Judith. "Phenomenological Approaches to the Analysis of Music: Report from Binghamton." *Theory and Practice. Music Theory Society of New York State*, vol. 11, 1986, pp. 9–13.

Аркадьев, Михаил.
Фундаментальные проблемы музыкального ритма и «незвучащее». Время, метр, нотный текст, артикуляция. Lap Lambert Academic Publishing. 2012. 408 с.

Говар, Наталья. Фортепианная миниатюра отечественных композиторов XX – первой четверти XXI веков как историко-культурный и художественный феномен. 2024. Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва, диссертация доктора искусствоведения, 634 с.

Губский, Евгений, и др. редактор. *Философский энциклопедический словарь.* Москва, ИНФРА-М, 2006, 575 с.

Гуляницкая, Наталья. *Методы науки о музыке.* Москва, Музыка, 2009. 256 с.

Гуссерль, Эдмунд. *Картезианские медитации.* Москва, Академический проект, 2010, 229 с.

Гуссерль, Эдмунд. *Философия как строгая наука: сборник сочинений.* Новочеркасск, Сагуна, 1994, с. 101–126.

Декарт, Рене. *Метафизические размышления.* Москва, Госполитиздат, 1950, 715 с.

Дружкин, Юрий. «Песня как социокультурный феномен». *Обсерватория культуры*, № 3, 2010, с. 63–67.

Земцовский, Изалий. «Апология “музыкального вещества”». *Музыкальная академия*, № 2, 2005, с. 181–192.

Инишев, Илья. «Понятие мира в трансцендентальной и герменевтической феноменологии». *Вестник Томского государственного педагогического университета*, № 11, 2007, с. 5–10.

Косилова, Елена. «Феноменология музыкального понимания: случай рок-музыки». *HORIZON*, № 11 (2), 2022, с. 607–624.

Куренкова, Римма, и Дарья Никитина. *Феноменолого-герменевтическая интерпретация в музыкально-исполнительском искусстве.*

Владимирский государственный университет имени А. Г. и Н. Г. Столетовых. Владимир, ВлГУ, 2017, 115 с.

Лосев, Алексей. «Музыка как предмет логики». Алексей Лосев. *Форма. Стил. Выражение.* Москва, Мысль, 1995, с. 187–315.

Мёдова, Анастасия. *Феноменология музыкального опыта.* Красноярск, СибГУ имени М. Ф. Решетнева, Красноярский государственный педагогический университет имени В. П. Астафьева, 2021, 240 с.

Назайкинский, Евгений. «Поэтика музыкальной миниатюры». <http://harmony.musigidunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txid=193#top>. Дата доступа 15 января 2024.

Орлов, Генрих. *Древо музыки.* Санкт-Петербург, Композитор, 2005, 440 с.

Разеев, Дмитрий. «Развитие феноменологии в России». *Вестник Русской христианской гуманитарной академии*, Т. 11, Выпуск 4, 2010, с. 152–160.

Слонимский, Николай. *Абсолютный слух.* Санкт-Петербург, Композитор, 2006, 424 с.

Сокол, Владимир. «Феноменология музыкального мышления». *Вестник Тюменского государственного университета. Серия «Философия»*, № 10, 2014, с. 93–101.

Степанов, Юрий. *Концепты: Тонкая пленка цивилизации.* Москва, Языки славянских культур, 2007, 248 с.

Ушакова, Дарья. «Феноменологический метод в интерпретации музыкального произведения». *Философско-культурологический журнал*, https://fki.lgaki.info/2021/07/01/феноменологический_метод_в_эстетиче/?ysclid=m7anlodf4e54174441. Дата доступа 16 января 2025.

Хайдеггер, Мартин. *Исток художественного творения: избранные работы разных лет.* Перевод с немецкого, комментарии и вступительная статья А. В.

Михайлова, Академический проект, 2008, 527 с.

References

Arkadev, Mihail. *Fundamental'nye problemy muzykal'nogo ritma i «nezvushashchee»: Vremya, metr, notnyi tekst, artikulyatsiya* [Fundamental Problems of Musical Rhythm and the "Non-Sounding": Time, Meter, Musical Text, Articulation]. Lap Lambert Academic Publishing, 2012. (in Russian)

Berger, Harris, Friedlind Riedel, and David Vanderhamm, editors. *The Oxford Handbook of the Phenomenology of Music Cultures*. Oxford University Press, 2024.

Daruhadi, Gagah. "Phenomenological Method as a Theoretical Basis of Qualitative Methods." *International Journal of Social Health*, vol. 3, no. 9, 2024, pp. 599–613. doi:10.58860/ijsh.v3i9.238.

De Souza, Jonathan, Benjamin Steege, and Jessica Wiskus, editors. *The Oxford Handbook of the Phenomenology of Music*. Oxford University Press, 2023. doi:10.1093/oxfordhb/9780197577844.013.1.

Descartes, René. *Metafizicheskie razmyshleniya* [Metaphysical Meditations]. Izbrannye proizvedeniya [Selected Works]. Goslitizdat, 1950. (in Russian)

Druzhkin, Yuriy. "Pesnya kak sotsiokul'turnyi fenomen." ["Song as a Sociocultural Phenomenon."]. *Observatoria kul'tury*, no. 3, 2010, pp. 63–67. (in Russian)

Ferrara, Lawrence. *Philosophy and Analysis of Music: Bridges to Musical Sound, Form, and Reference*. Greenwood Press, 1991.

Govar, Natal'ya. Fortepiannaya miniatyura otechestvennykh kompozitorov XX – pervoi chetverti XXI vekov kak istoriko-kul'turnyi i khudozhestvennyi fenomen [The Piano Miniature of Russian Composers of the 20th – First Quarter of the 21st Century as a Historical, Cultural, and Artistic Phenomenon]. 2024. Rossiiskii nauchno-issledovatel'skii institut kul'turnogo i prirodnogo naslediya

imeni D. S. Likhacheva, dissertatsiya doktora iskusstvovedeniya. (in Russian)

Gubskiy, Yevgeniy, et. al. edit. *Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar'* [Philosophical Encyclopedic Dictionary]. Moskva, INFRA-M, 2006. (in Russian)

Gulyanitskaya, Natalya. *Metody nauki o muzyke* [Methods of the Science of Music]. Moskva, Muzyka, 2009. (in Russian)

Heidegger, Martin. *Istok khudozhestvennogo tvoreniya* [The Origin of the Work of Art]. Translated by A. V. Mikhailov, Akademicheskii proekt, 2005. (in Russian)

Husserl, Edmund. "Filosofiya kak strogaya nauka: Sbornik sochinenii." ["Philosophy as a Rigorous Science: Collected Works."]. *Saguna*, 1994, pp. 101–126. (in Russian)

Husserl, Edmund. *Kartezianskie meditatsii* [Cartesian Meditations]. Translated by V. I. Molshanov, Akademicheskii Proekt, 2010. (in Russian)

Inishev, Ilya. "Ponyatie mira v transtsendental'noi i germenevticheskoi fenomenologii." ["The Concept of the World in Transcendental and Hermeneutic Phenomenology."]. *Vestnik TGPU*, no. 11, 2007, pp. 5–10. (in Russian)

Kosilova, Yelena. "Phenomenologiya muzykal'nogo ponimaniya: sluchai rok-muzyki." ["Phenomenology of Musical Understanding: The Case of Rock Music."]. *Horizon*, vol. 11, no. 2, 2022, pp. 607–624. (in Russian)

Kurenkova, Rimma, and Darya Nikitina. *Fenomenologo-germenevticheskaya interpretatsiya v muzykal'no-ispolnitel'skom iskusstve: Uchebnoe posobie* [Phenomenological-Hermeneutic Interpretation in Musical Performance Art: A Textbook]. Vladimir State University, 2017, p. 115. (in Russian)

Lochhead, Judith. "Phenomenological Approaches to the Analysis of Music: Report from Binghamton." *Theory and Practice. Music Theory Society of New York State*, vol. 11, 1986, pp. 9–13.

Losev, Aleksey. "Muzyka kak predmet logiki." ["Music as an Object of Logic."]. *Forma*.

Stil'. Vyrazhenie [Form. Style. Expression]. Mysl', 1995, pp. 187–315. (in Russian)

Medova, Anastasiya. *Fenomenologiya muzykal'nogo opyta [Phenomenology of Musical Experience]*. Reshetnev Siberian State University of Science and Technology, 2021. (in Russian)

Nazaikinskii, Yevgeniy. *Poetika muzykal'noi miniatyury [Poetics of the Musical Miniature]*. Harmony website, <http://harmony.musigidunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=193#top>. Accessed 15 January 2024. (in Russian)

Orlov, Genrikh. *Drevo muzyki [The Tree of Music]*. Saint-Petersburg, Kompozitor, 2005. (in Russian)

Razeev, Dmitriy. "Razvitie fenomenologii v Rossii." ["The Development of Phenomenology in Russia."]. *Vestnik Rossiiskoi khristianskoi gumanitarnoi akademii*, vol. 11, no. 4, 2010, pp. 152–160. (in Russian)

Slonimskii, Nikolay. *Absolyutnyi slukh [Absolute Pitch]*. Saint-Petersburg, Kompozitor, 2006. (in Russian)

Sokol, Vladimir. "Fenomenologiya muzykal'nogo myshleniya." ["Phenomenology of Musical Thinking."]. *Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya*, no. 10, 2014, pp. 93–101. (in Russian)

Stepanov, Yuriy. *Kontsepty: Tonkaya plenka tsivilizatsii [Concepts: The Subtle Film of Civilization]*. Yazyki slavyanskikh kul'tur, 2007. (in Russian)

Ushakova, Darya. "Fenomenologicheskii metod v interpretatsii muzykal'nogo proizvedeniya." ["The Phenomenological Method in the Interpretation of a Musical Work."]. *Filosofsko-kulturologicheskii zhurnal*. <https://fki.lgaki.info/2021/07/01/phenemenologisheskii>. Accessed 16 January 2025. (in Russian)

Zemtsovskii, Izaliy. "Apologiya 'muzykal'nogo veshchestva'." ["Apologia of the 'Musical Substance'."]. *Muzykal'naya akademiya*, no. 2, 2005, pp. 181–192. (in Russian)

¹ В настоящем исследовании понятия «феноменологический метод» и «феноменологический подход» используются как синонимы. Тем не менее, в последующих работах мы постараемся дифференцировать эти понятия.

² Как пишет Д. Н. Разеев, «своеобразие шпетовской феноменологии заключено в том, что он приходит к выводу о том, что классическая гуссерлевская аналитика предмета... неспособна полностью исчерпать феноменальную сущность вещи. Поэтому Шпет предлагает усовершенствовать классическое феноменологическое описание, добавив к нему еще одно измерение, касающееся "внутреннего смысла" предмета. ...Внутренний смысл предмета заключен в его "ради чего" (так, например, внутренний смысл топора заключен в его способности «рубить»)). Задолго до Г. Г. Гадамера Шпет приходит к тому, что это "ради чего" вещи не может быть познано, но лишь только понято. Отсюда классическая феноменологическая установка должна быть дополнена герменевтической установкой, поскольку результаты феноменологического усмотрения, по мысли Шпета, являются не чем иным, как опытом интерпретации сознания, имеющего дело с внутренним смыслом вещи». Таким образом, «Шпет понимает герменевтику не как то, что существует наряду с феноменологией, но как то, что является неотъемлемой частью феноменологии». См. об этом: Разеев, Дмитрий. «Развитие феноменологии в России». *Вестник Русской христианской гуманитарной академии*, Т. 11, Выпуск 4, 2010, с. 154–155.

³ Косвенным подтверждением сказанному становится то, что первое научное исследование, посвященное фортепианной миниатюре, появляется в мировой практике лишь в 1997 году. См.: Зенкин, Константин. *Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма*. Москва, МГК, 1997, 509 с.

Авторлар туралы мәліметтер**¹ Соколова Алла Николаевна** – өнертану

ғылымының докторы, Адыгей

мемлекеттік университетінің өнер

институтының профессоры; Лихачев

атындағы мәдени және табиғи мұра

ғылыми-зерттеу институтының

Оңтүстік филиалының жетекші ғылыми
қызметкері (Ресей, Майкоп – Краснодар).professor-sokolova@mail.ru

ORCID: 0000-0002-7992-3902

Authors information**¹ Sokolova Alla Nikolayevna** – Dr. Sci. (Art

History), Professor at the Institute of Arts of

the Adyghe State University, Leading

Researcher at the Southern Branch of the

Research Institute of Cultural and Natural

Heritage named after. D.S.Likhacheva (Russia,

Maykop – Krasnodar).

professor-sokolova@mail.ru

ORCID: 0000-0002-7992-3902

Сведения об авторах**¹ Соколова Алла Николаевна** – доктор

искусствоведения, профессор Института

искусств Адыгейского государственного

университета; ведущий научный

сотрудник Южный филиал научно-

исследовательского института

культурного и природного наследия им.

Д.С.Лихачёва (Россия, г. Майкоп –

Краснодар).

professor-sokolova@mail.ru

ORCID: 0000-0002-7992-3902

Авторлар туралы мәліметтер**² Говар Наталья Алексеевна** – өнертану

ғылымының докторы, Гнесин атындағы

Ресей музыка академиясының профессоры

(Ресей, Мәскеу).

nataliagovar@mail.ru

ORCID: 0009-0009-7459-0465

Authors information**² Govar Natalia Alekseevna** – Dr. Sci. (Art

History), Professor of the Gnessin Russian

Academy of Music (Russia, Moscow).

nataliagovar@mail.ru

ORCID: 0009-0009-7459-0465

Сведения об авторах**² Говар Наталья Алексеевна** – доктор

искусствоведения, профессор Российской

академии музыки им. Гнесиных (Россия,

Москва).

nataliagovar@mail.ru

ORCID: 0009-0009-7459-0465