

15. Савельева М. Лекции по мифологии культуры / М. Савельева. – К. : ПАРАПАН, 2003. – 272 с.
16. Яусс Х. Р. История литературы как провокация / Х. Р. Яусс. – М. : Худ. литература, 1970. – 50 с.

В статье проблемы современной культуры рассматриваются в контексте взаимодействия постмодернизма с другими историческими типами культур. Автор статьи, опираясь на исследование современных культурологов, отыскивает формы постмодернистских межкультурных взаимодействий. Следствием их проявления признается новая классика, которая воспринимается универсальной формой постмодернистских межкультурных взаимодействий.

Ключевые слова: модернизм, постмодернизм, новая классика, информационное общество.

In the article the problems of modern culture are examined in the context of cooperation of postmodernism with other historical types of cultures. The author of the article, leaning on research of modern kulturologiv, searches for the forms of postmodernistskikh mizhkul'turnikh cooperations. Investigation of their display is acknowledge new the classics which is perceived the universal form of postmodernistskikh mizhkul'turnikh cooperations.

Key words: modernism, postmodernizm, new the classics, informative society.

УДК 78.072

ББК 85.310.004

Оксана Гнатишин

СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТОЛОГІЇ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ ст. У СВІТЛІ ФОРМУВАННЯ ВІДПОВІДНОЇ КОНЦЕПЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

У статті досліджуються особливості звернень музикознавців до проблем виконавської інтерпретації з метою виявлення ними системних властивостей, усвідомлення їх місця і ролі в подальшому розвитку концепції виконавської інтерпретології українського теоретичного музикознавства.

Ключові слова: виконавська інтерпретологія, процес виконання, індивідуальне мислення, твір, виконавський стиль.

Осягнення духовного світу композитора і його твору здійснюється в дослідницькій і виконавській формах. Відповідно становлення теоретичного музикознавства нерозривно пов'язане не лише з осмисленням історії музичної теорії, композиторської творчості, а й з історією та особливостями музично-виконавської практики. Теорія музичного виконавства є наймолодшою галуззю музикознавства¹, хоча реальна історія музичного виконавства має багатотомовий шлях становлення та розвитку. У різні роки нею так чи інакше займалися Ю.Акімов, Д.Благой, Г.Головінський, Є.Горенко, Л.Кадцин, Л.Коган, В.Медушевський, Є.Назайкінський, Л.Раабен, В.Ражніков, М.Смирнов, М.Тараканов, Н.Besseler, Н.Broch, С.Chaves, W.Fleming, G.Gatti, Z.Lissa, G.Mayer та ін. Поступово назріла необхідність системного дослідження виконавського процесу, що підтверджують праці на цю тему, які все частіше з'являлися в другій половині минулого століття. Теорія виконавства з її досі переважно розрізненими за характером дослідженнями історико-біографічного, дидактико-методичного змісту, виконавським аналізом починає виокремлюватися у відносно самостійну галузь наукового знання, водночас породжуючи порівняно нове гносеологічне відгалуження – музикознавчу інтерпретацію (виконавську інтерпретологію).

Однією з важливих особливостей сучасної української музичної науки є усвідомлення нею процесу творення наукових концепцій, серед яких як музично-психологічні вирізняємо концепції виконавської інтерпретології – різновиду музикознавчої науки, яка зосереджується на проблемі розуміння і відтворення (донесення) композиторського задуму, тобто творчому виконанні музичної композиції, розкриття її змісту залежно від індивідуальності музиканта. Багатогранний комплекс цих та інших питань, рівень їх вивчення, а також можливість набуття ними системних властивостей становитиме об'єкт пропонованого дослідження.

¹ Т.Чередниченко вважає, що теорія й історія музичного виконавства доєдналися до комплексу музичних наук у Росії вже в 1910 році [10, с.43].

Сьогодні музикознавці в Україні вже опрацювали концепції виконавської інтерпретології¹, але усвідомлення неможливості обійтися в цій справі без урахування поглядів на вказану проблему музикознавців у радянський час визначає *актуальність* звернення до них. *Предметом* розгляду обрано деякі, на наш погляд, знакові дослідження цього напрямку в музикознавстві протягом 1950–1990-х років. Ретроспективний їх аналіз дасть змогу визначити головні підходи тогочасного музикознавства до питань такого роду з метою усвідомлення їх місця й ролі в подальшому розвитку виконавської інтерпретології українського музикознавства. Обґрунтування значення праць цієї тематики дасть відповідь на питання про можливість творення певної системності в поглядах їх авторів, а отже, концептуальності відповідного напрямку музикології.

Насамперед варто наголосити на тому, що основне стратегічне завдання радянської науки, і музикознавчої в тому числі, зводилося до скерування її в певному напрямі – цілісному і єдиному, незважаючи на багатство й різноманітність індивідуальних поглядів, що його виражають. Його суть полягала в постулаті про “мистецтво, що є видом ідеології”. Такий “ідеологічний” підхід (свідомо або мимоволі) проектувався на дослідження творчості композиторів і виконавців; його впливу не уникли й підходи до вивчення особливостей виконавської інтерпретології.

Хронологічно одним із перших до вивчення теми в радянському музикознавстві прийшов Б.Асаф'єв. Його погляди на питання виконавства не були системними й послідовними. Музикознавець лише принагідно торкається корінних питань цього виду творчості, основувшись на ідеї творчого перетворення нотного запису композитора у виразову мову. Це впливало з його теорії про музику як мистецтво інтонованого змісту й тому, природно, вилилося у твердження про “виконавство як мистецтво інтонування музики” (“виконавець в інтонуванні здійснює музику”) [12, с.513, 521]. Звідси його думка про те, що через неперервність інтонаційного становлення виконавець втілює неперервність і єдність свідомості, психічного буття людини. Б.Асаф'єв розумів інтонування не як один із компонентів, а як “цілісну художню єдність, комплекс, що вміщує в собі й об'єднує різні компоненти й засоби інтерпретатора” [7, с.4]. Його погляди багато в чому продовжив Б.Яворський, зокрема, щодо необхідності обдуманості й усвідомленості відтворення музики, залежності технічних прийомів від образної ідеї твору. Проте, як виявилось, розуміння Б.Асаф'євим проблем стилю було дещо ширшим. Тут виділимо два моменти: 1) прагнення виявити *національну характерність* виконавського стилю, установити тісну взаємодію між виконавським мистецтвом і сучасною йому композиторською творчістю і, 2) розуміючи під стилем виконання “спосіб переінтонування його [тексту] в реальне звучання”, він наголошував на обранні типових художньо-виразових засобів, властивих інструментові або голосу в кожному конкретному випадку. І хоча дослідження проблем інтонаційного мислення виконавця, як твердять музикознавці, не привело Б.Асаф'єва до сформування окремого спеціального напрямку музично-теоретичної науки, проте порушені вченим “питання слухо-інтонаційної культури виконавця, процесуально-динамічного формотворного інтонування, без сумніву, вкладаються в авторську концепцію, котру можна вважати поворотним моментом у розвитку естетики й теорії виконавства” [7, с.30].

Обумовлюючи власні положення науки про музичне мислення, музикознавець Б.Яворський уперше поставив “завдання всесторонньо дослідити виконавський процес, науково обґрунтувати силу його впливу, виробити науковий критерій виконавського мистецтва, тобто створити *теорію виконавства*” (курсив наш. – О.Г.) [10, с.4]. Розпочате Б.Яворським дослідження творчих і виконавських стилів (як принципів організації творчого мислення в різні історичні періоди), на його думку, дає ключ до розуміння об'єктивних законів інтерпретації. Знання особливостей творчого мислення композитора зумовлює вибір виконавцем потрібних засобів виразовості. Щоправда, Б.Яворський дещо недооцінював роль середньої ланки в тріаді “композитор–виконавець–слухач”, а саме – особистих рис виконавця: “У даному художньому творі є

¹ Згадаємо хоча б дослідження, що увійшли до 20-го та 21-го випусків Наукового вісника НМАУ (“Музичний твір як творчий процес” і “Музичний твір як об'єкт інтерпретування”) (Київ, 2001, 2002) і серію “Музичне виконавство” у 12-ти кн., у яких опубліковано бл. 300 статей.

тільки той зміст, котрий виявлений його конструкцією, композицією і оформленням, тобто їх єдністю – формою. Поза формою є лише сприйняття глядача-слухача” [12, с.568].

Таким чином, пріоритет у виконавському процесі музикознавець віддавав *інтелектуальній діяльності*, вважаючи художнє мислення, що його супроводжує, продуктом цієї діяльності. З таких теоретичних міркувань випливали й практичні вимоги Б.Яворського до виконавця, а саме: виховання музичного мислення для забезпечення дотримання композиторського стилю. На останнє мають бути скеровані виконавська енергія, творча воля, технічна майстерність, урешті, свідомість артиста.

На розподіл функцій між головними “дійовими особами” у виконавстві (музичним твором і його інтерпретацією) чи не вперше наголошено Ю.Кочневим, котрий за соцреалізмівською єдністю форми й змісту вбачає відповідно *процес* реального звучання музики й *інформацію*, котру передає це звучання [5, с.56]. Висновок про те, що музика володіє властивостями знакової системи, музикознавець запроваджує до проблеми виконавства. Започатковуючи семіологічний підхід до цієї теми, Ю.Кочнев наголошує на тому, що необхідно “розглядати виконання не тільки як конкретизацію деякої звукової форми, закодованої автором через нотний текст, але і як інтерпретацію певного смислового змісту, що передається від *системи, що виробляє* музичні “знаки” (композитор), до *системи, що сприймає* їх (слухач)” [5, с.57]. Отже, уперше в музично-теоретичному виконавстві пропонується системно розглядати реципієнта як цілісний органічний суб’єкт, покликаний не тільки слухати, чути, а й розуміти те, що звучить.

Ще одним здобутком автора слід вважати розгляд ним поняття “музичного тексту” як “матеріальної структури” (в музиці – звукової), котру створює автор для вираження певного змісту. На думку Ю.Кочнева, музичний текст має три стадії (і, відповідно, форми) існування: у свідомості автора, у вигляді графічного нотного запису та інших інтерпретацій, у свідомості публіки [4, с.57]. Натомість музичний твір – це “певна єдність авторського тексту й прагнучої до безкінечності суми виконавських інтерпретацій і слухацьких сприйнять його” [5, с.58]. Розширюючи й поглиблюючи свої міркування, Ю.Кочнев намагається дослідити розвиток процесу інтерпретації. Він пише, що виконавець спочатку реконструює форму уявного авторського тексту, а далі одночасно з його конкретизацією відбувається інтерпретація. І тут автор розрізняє два моменти: розуміння і тлумачення, за якими перше, з точки зору семіотики, – з’ясування значення, вкладеного в даний знак автором, а друге полягає в тому, що інтерпретатор по-своєму трактує відновлений ним зміст, який залежить від психологічних і соціальних характеристик його особистості [5, с.59–60].

Підтвердженням зростаючого інтересу до теоретичних основ філософсько-естетичних досліджень питання взаємовідносин музичного твору й способу його існування є праці Н.Корихалової. Слушно вважаючи недостатнім попередній емпіричний рівень опрацювання радянськими музикознавцями онтологічної характеристики музичного твору¹, дослідниця, передовсім, звертається до аналізу деяких попередніх зарубіжних теорій (Г.Гатті, Б.Кроче, Р.Інгардена, Ж.Бреле). У підсумку сама постулює тезу про нотний текст як основу виконання, проте він – лише код, знакова система другого ряду, що служить для фіксації “звукових знаків” музики [3, с.67]. Пізніше (через майже 17 років) Н.Корихалова значно розширить і поглибить свої дослідження виконавської творчості, підсумувавши їх у докторській дисертації про буттєвий статус музичного твору². Її визначення музичного твору “як продукту індивідуальної композиторської творчості, достатньо повно зафіксованого в нотному запису й призначеного для відтворення в актах виконавської інтерпретації перед слухачами” [4, с.27], у порівнянні з подібним визначенням Ю.Кочнева, як видно, надає більшої ваги саме початковому етапу творення музичної композиції. Як “постійно оновлюваний процес”, здійснюваний виконавцем у суспільній практиці, музичний твір виступає для Н.Корихалової як певний “продукт виконавства”.

¹ Див., наприклад: С.С.Скребков. К вопросу об исполнительской трактовке музыкальных произведений // Скребков С.С. Избранные статьи / Ред.-сост. Д.А.Арутюнов. – М.: Музыка, 1980. – С. 9–16; Його ж. Композитор и исполнитель // Там само. – С. 17–23.

² Корихалова Н.П. Бытийный статус музыкального произведения и проблемы музыкально-исполнительского искусства: автореф. ... д-ра искусствоведения. – К., 1988. – 41 с. Також: Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.

Останній – не якийсь особливо “виконаний твір”, а власне “*трактування* твору як результат інтерпретації створеного композитором” [4, с.33]. Тому, на думку дослідниці, у діяльності інтерпретатора творчий процес не збігається з продуктом цього процесу, хоча за способом існування продукт творчої діяльності виконавця (його трактування твору) невіддільний від акту виконання. Творча діяльність артиста не зводиться до безпосереднього акту публічного виконання. Тут виникає проблема *інтерпретації*, об’єкт котрої – не нотний текст, а звукові структури [4, с.33–34]. Одним із важливих висновків, до якого приходять музикознавець, є той, що “розуміння онтологічної специфічності музичного твору заперечує єдино правильне трактування” [4, с.35]. Музичний твір неможливо виконувати щоразу однаково: він “ніби наново народжується, відтворюється при виконанні, причому відтворюється в індивідуалізованому вигляді, в певному стильовому характері”. Так, у 1980-х роках у виконавському музикознавстві набирає чітких форм проблема виконавського стилю, котрий бере свій початок від композиторського. “Знання загальних стилістичних закономірностей є лише попередній етап, ніби нижча математика стилю...”, – писав Я.Мільштейн. Важливо розуміння індивідуальних стилістичних рис композитора, які виявляються завдяки темпу, артикуляції, фразуванню, засобам художньої виразності, тобто творять для виконавця (за його ж словами) певний “словник”. Проте стиль виконання певного твору артистом залежить ще й “від його власного стилю, його індивідуальності, інтелекту, темпераменту, урешті, від смаків епохи, країни, оточуючого середовища” [8, с.11]. Отже, “стиль виконавця – категорія естетична: у ньому відображені світогляд, світовідчуття, темперамент, психологія виконавця” [8, с.11]¹. Як зауважив Я.Мільштейн, є підстави говорити про деякі загальні закономірності, властиві певному виконавському стилю, а тому стає реальним вести мову “про узагальнений підхід до стилеутворень, відмежування одного стилю від іншого, здійснити класифікацію стилів, обумовити виконавську типологію, прийти до типології стилевого розвитку. Виконавський стиль можна розглядати як історичне явище, розглядати стилеві взаємовпливи, взаємопроникнення” [8, с.12]. Різні суспільно-історичні, філософсько-естетичні, психологічні проблеми, що виникають при цьому, можна вирішити з допомогою суміжних наук – суспільних, гуманітарних, природничих. “Органічне поєднання методів, їх інтеграція можуть наблизити до всестороннього пізнання природи виконавських стилів, їх особливостей, характерних ознак” [8, с.13].

Серед подальших досліджень у цьому напрямі помітною є публікація Т.Чередниченко п. н. “Композиция и интерпретация: три среза проблемы”, у якій постулюється “парність” понять “виконання” і “композиція”, за якою “кожне виконання завжди є інтерпретація” [11, с.49], а також дуже загально розглядаються особливості двох типів виконавської інтерпретації в історії культури, що склалися у сфері “серйозної” музики. Перший (“самоінтерпретація”) – звернений до романтичного виконавства з імпульсивністю, акцентом на самовираження виконавця. Другий має ознаки “від-творення” з орієнтацією на точність у підході до тексту [11].

Окремі естетико-методологічні принципи філософсько-естетичного аналізу виконавського мистецтва в аспекті діалектики об’єкта (авторський твір) і суб’єкта (музикант-виконавець) розглядає О.Бодіна. Філогенез (розвиток виконавства в історичному розвитку) і онтогенез (постать митця-виконавця) подаються нею крізь призму традицій і новаторства у виконавському мистецтві. Музикознавець підійшла й до узагальнення попередніх здобутків, що є не однаковими як за своїм значенням, так і за рівнем опрацьованості проблем кожного з двох наведених напрямів: якщо історичний аспект через значну кількість спеціальної літератури детальніше висвітлений у працях музикознавців і музикантів-практиків, то другий аспект виконавства, що полягає в психофізіологічних особливостях процесу, чекає на активніше звернення дослідників. Проблема узагальнення окремих індивідуальних досягнень виконавців і визначення особливостей і закономірностей виконавської діяльності до початку 1990-х років залишалася непростотою [2, с.148].

Проблеми художньої інтерпретації були піддані філософському аналізу новосибіря Є.Гуренка. Окреслюючи межі виконавського мистецтва (за його родами, ознаками, унікальністю), дослідник, крім виявлення його соціальних функцій і форм їх здійснення, аналізу

¹ У цьому зв’язку нагадаємо, що Б.Асаф’єв у своїй теорії інтонацій побіжно торкнувся проблеми національної своєрідності виконавських традицій.

механізмів художньої інтерпретації, указує на помилковість ототожнення художньої інтерпретації з процесом виконання і продуктом виконавської діяльності. Є.Гуренко доходить висновку про те, що саме естетичний аспект дає змогу вивчати виконавське мистецтво як систему [2, с.5], а “інтерпретація – центральне поняття естетики виконавського мистецтва” [2, с.73]. І хоча воно вживалося в мистецтві паралельно з терміном “виконання”, усе ж “містило в собі ясно виражений відтінок індивідуалізованого прочитання, своєрідності артистичного трактування” на відміну від строгої об’єктивної передачі авторського задуму, яку передбачає термін “виконання”. “Інтерпретація – ...це виконавська (або авторська) концепція стосовно таких виразових засобів виконання, як темп, динаміка, артикуляція, фразування, агогіка, акцентуація. Інтерпретується ж за допомогою цих виразових засобів метровисотний текст твору” [2, с.76]. У цьому Є.Гуренко фактично повторює раніше висловлену в контексті соцреалізму думку Ю.Кочнева про те, що “музичний твір має дві сторони: форму (процес реального фізичного звучання виконуваної музики) і зміст (інформація, котру передає це звучання)” [6, с.9–10]. У першому випадку мова про конкретизацію твору як певного явища, у другому – про інтерпретацію музичної композиції.

Таким чином, короткий ретроспективний огляд досліджень цієї теми зазначеного періоду з висвітленням їх найсуттєвіших моментів дає змогу говорити про різноманітність підходів, широту поглядів і різну глибину їх висвітлення чи аналізу. Звідси випливає, що на кінець 1980-х років музикознавство переживало етап осмислення значного фактологічного матеріалу, накопиченого в практиці, ознаменований визріванням нової наукової традиції вивчення виконавського мистецтва як самостійної галузі музичної творчості (за І.Котляревським, “виконавського музикознавства”), що паралельно розвивалася в історичному й теоретичному напрямках і, як вважалося, спиралася на єдину методологію, котра керувалася принципами марксистсько-ленінської естетики [14, с.590]. Щоправда, як справедливо зауважується сьогодні [9], дехто з виконавців (приміром, Л.Гінзбург) наполягав на відсутності такої методології, спільності теоретичного базису, нестійкості критеріїв. Нерідко в багатьох аспектах як, наприклад, стосовно виконавських стилів, проблем “композитор–виконавець”, дослідники обмежувалися узагальненням емпіричних даних і не досліджували проблем специфіки втілення образної тканини твору, семантики виконавських засобів і подібних. З іншого боку, з’являлися праці, де філософсько-естетичні, музично-теоретичні, психологічні та інші концепції проектувалися на рівень виконавської проблематики. Такими є дослідження способу буття музичного твору чи його художньої інтерпретації.

Загалом тоді музикознавці заклали міцні підвалини для подальшого розвитку виконавської інтерпретології як системи поглядів на виконавську діяльність індивіда, творячи науково-теоретичний фундамент сучасного виконавства і, відповідно, виконавської інтерпретології.

Незважаючи на загалом помітні досягнення в розвитку цього напрямку музикознавства, слід відзначити, що той фундамент через згаданий “ідеологічний” підхід до музичного мистецтва був позбавлений “національного первісного обличчя”, про яке писав ще С.Людкевич. Його довголітні спостереження над проблемою національного виконавства переважно крізь призму дотримання композиторського стилю, оригінальної, особливої, “стильової”, “характеристичної” гри (співу), котра, крім іншого, передбачала національний характер музичного інтонування (за прикладом хору О.Кошиця), а отже, національну свідомість та інстинктивне відчуття приналежності до національної культури, не були продовжені. Ігнорувалися глибинні, віками творені тенденції звукореалізації українського етносу не тільки на рівні “від серця”, “із серцем” і “до серця”, а і як Божий дар. Безперечно, головною причиною такого свідомого нехтування національними основами виконавського мистецтва, котрі творили класичні зразки українського співу¹ і виконавства, став “розрив” у процесі націєтворення. Відповідно він негативно позначився й на створенні цілісної теорії виконавського мистецтва, яка б опиралася на практичні досягнення і була її надійною базою, про що в зазначені роки говорити не доводилося.

З початком 1990-х років розробка проблем виконавства в Україні значно активізувалася. Наступає новий етап у дослідженні цієї теми, ознаменований появою сформованих власних

¹ Їх замінила денаціоналізована за своєю суттю і масова за характером модель хорового співу, позбавлена традиційної для етносу “мови почуттів”.

теорій виконавства, зокрема Ю.Вахраньова, В.Москаленка, О.Маркової. Поряд з ними заявили про себе численні різновекторні погляди, що свідчить про розвиток розгалуженої системи досліджень, які зайнялися пошуками відповідей на не розв'язані досі питання і прямують двома основними напрямками: вузькоспеціалізованим і комплексно-проблемним, охоплюючи естетико-філософські, онтологічні, методологічні, практичні, дидактичні аспекти концепції виконавської інтерпретології в Україні. Ці дослідження із залученням досягнень близьких наук є складовими системного розуміння явища музичного виконавства, тобто концепції виконавської інтерпретології.

1. Бодіна О. Деякі естетико-методологічні принципи аналізу виконавського мистецтва / О. Бодіна // Українське музикознавство. 10 / редкол.: Г. В. Ляшенко (голов. ред.) [та ін.]. – К.: Музична Україна, 1975.– С. 138–151.
2. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации : философский анализ / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск, 1982.– 256 с.
3. Корыхалова Н. Музыкальное произведение и “способ его существования”. К критике некоторых зарубежных теорий / Н. П. Корыхалова // Советская музыка. – 1971. – № 7. – С. 60–67.
4. Корыхалова Н. П. Бытийный статус музыкального произведения и проблемы музыкально-исполнительского искусства : автореф. дисс. на соискание уч. степени д-ра искусствоведения / Н. П. Корыхалова. – К., 1988. – 41 с.
5. Кочнев Ю. Музыкальное произведение и интерпретация / Ю. Кочнев // Советская музыка. – 1969. – № 12. – С. 56–60.
6. Кочнев Ю. Л. Объективное и субъективное в музыкальной интерпретации : автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. искусствоведения / Ю. Л. Кочнев. – Л., 1970. – 19 с.
7. Малинковская А. Вопросы исполнительского интонирования в работах Б. В. Асафьева / А. Малинковская // Музыкальное исполнительство. Одиннадцатый сборник статей / [сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева, В. А. Натансона]. – М.: Музыка, 1983.– С. 3–33.
8. Мильштейн Я. И. К проблеме исполнительских стилей / Я. И. Мильштейн // Вопросы теории и истории исполнительства / Я. И. Мильштейн. – М.: Советский композитор, 1983. – С. 5–37.
9. Сумарокова В. Музичне виконавство як об'єкт дослідження в українському музикознавстві / В. Сумарокова // Матеріали до українського мистецтвознавства. – К., 2003. – Вип. 2 : Пам'яті академіка О. Г. Костюка. – С. 202–207.
10. Финкельберг Н. Б. Л. Яворский об исполнительстве / Н. Б. Финкельберг // Музыкальное исполнительство. Десятый сборник статей / [сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева, В. А. Натансона]. – М.: Музыка, 1979. – С. 3–21.
11. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы / Т. Чередниченко // Музыкальное исполнительство и современность : сб. ст. / [сост. М. А. Смирнов]. – М.: Музыка, 1988. – Вып. 1. – С. 43–68.
12. Яворский Б. Статьи. Воспоминания. Переписка / Б. Яворский. – 2-е изд. ; [ред.-сост. И. С. Рабинович]. – М.: Советский композитор, 1972. – Т. I. – 711 с.
13. Ямпольский И. Б. В. Асафьев о музыкальном исполнительстве / И. Ямпольский // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Второй сб. ст. / [под ред. Л. С. Гинзбурга, А. А. Соловцова]. – М., 1958. – Вып. 2. – С. 508–527.
14. Ямпольский И. М. Исполнение музыкальное / И. М. Ямпольский // Музыкальная энциклопедия. – М., 1974. – Т. 2. – С. 583–591.

В статье исследуются особенности обращений музыковедов к проблемам исполнительской интерпретации с целью выявления ими системных особенностей, осознание их места и роли в последующем развитии концепции исполнительской интерпретологии украинского теоретического музыковедения.

Ключевые слова: исполнительская интерпретология, процесс исполнения, индивидуальное мышление, произведение, исполнительский стиль.

We investigate the peculiarities of the appeal of music experts to the problems of the executive interpretation with the purpose to show their systems characteristics, awareness of their place and role in further development of the executive interpretology conception of the national music study.

Key words: executive interpretation, process of execution, individual thought, composition, executive style.