

УДК 78.01:071.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-8>**Іван Дмитрович Єргієв**

ORCID: 0000-0001-8623-2010

народний артист України, доктор мистецтвознавства,
професор кафедри народних інструментів
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
yergiyev.akk@gmail.com

ВИКОНАВСЬКО-МУЗИКОЗНАВЧА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК ХУДОЖНІЙ ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ ГЕРМЕНЕВТИКИ (НАРИС НА ОСНОВІ АНАЛІЗУ ВЛАСНОГО АРТИСТИЧНО-МУЗИКОЗНАВЧОГО ДОСВІДУ)

Мета роботи — дослідити виконавсько-музикознавчу інтерпретацію артиста-інструменталіста як художній феномен, один з різновидів мистецької інтерпретації в її діалектичній єдності-співвідношенні вербального і поза-вербального, у синтетичній дискурсивній інтонаційності самої природи виконавства. **Методологія** дослідження детермінована самою темою і метою статті, ґрунтується на інтердисциплінарному підході з урахуванням сучасних прогресивних тенденцій психологізації музикознавчого пізнання в синергійній єдності семіотичних, семіологічних, феноменолого-герменевтичних і психоаналітичних аудіо-візуальних методів щодо вивчення музики, музичного твору не тільки як текстового документу, а й як духовного виконавського мистецького артефакту — художньої інтерпретації як прояву естетичного життя, творчої екзистенції артиста. **Наукова новизна** полягає у вивченні та визначенні даного різновиду музичної інтерпретації у діалектиці виконавського і музикознавчого підходів в якості «інструментів» осягнення та втілення іманентної сутності музики, ідеї твору артистом в його виконавській інтерпретації, позбавленій стереотипів з напластуванням попередніх інтерпретацій, у концертній жанрово-комунікативній ситуації з метою її перетворення у мистецьку впливову подію. **Висновки.** Результатом системного аналізу стала верифікована вагомість саме виконавсько-музикознавчого підходу щодо виявлення іманентної сутності музичного твору, його змісту як передумови творчо-екзистенційальної артистичної інтерпретації. Даний підхід сприяє розширенню кола переживань за рахунок музиконавчого понятійно-термінологічного ресурсу, тягнє до відкриття і трансляції нових означень, нових глибинних метафоричних смислів — збагачень, оновлень музичного змісту як результату самовираження особистості артиста, що відбувається на

основі глибокого знання музичних універсалій, онтогенетичних жанрово-стильових засад мистецького артефакту.

Ключові слова: виконавсько-музикознавча інтерпретація, зміст, герменевтика, музикант-артист.

Iergüiev Ivan Dmytrovich, People's Artist of Ukraine, Doctor of Arts, Professor at the Department of Folk Instruments of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Performance and musicological interpretation as an artistic phenomenon of modern hermeneutics (essay based on the analysis of own artistic and musicological experience)

Research objective is to explore the performance and musicological interpretation of the artist-instrumentalist as an artistic phenomenon, one of the types of artistic interpretation in its dialectical unity, i.e. in interrelation between verbal and non-verbal, in synthetic discursive intonation of the very nature of performance. **Methodology** is determined by the topic and the purpose of the article, and it is based on an interdisciplinary approach taking into account modern progressive trends of psychologization of musicological knowledge in the synergistic unity of semiotic, semiological, phenomenological and hermeneutic and psychoanalytic audio-visual methods for studying music, in particular for studying musical work not only as a text document, but also as a spiritual performance and art artifact – artistic interpretation as a manifestation of aesthetic life and of the creative existence of artist. **The scientific novelty** lies in studying and defining this kind of musical interpretation in the dialectic of performance and musicological approaches as “tools” for comprehension and embodiment of the immanent essence of music and of the idea of the musical work by the artist in his performance interpretation, devoid of stereotypes with layering of previous interpretations, in concert-genre communicative situation in order to turn it into an influential artistic event. **Conclusions.** The result of the system analysis was the verified importance of the cognitive performance and musicological approach to identifying the immanent essence of a musical work, of its content as a prerequisite for creative and existential artistic interpretation. This approach helps to expand the range of feelings by using musicological conceptual and terminological resource, and it tends to discover and translate new definitions, new deep metaphorical meanings – enrichment, renewal of musical content as a result of self-expression of the artist, based on deep knowledge of musical universals, of ontogenetic genre and style principles of art artifact.

Key words: performance and musicological interpretation, content, hermeneutics, musician-artist.

Актуальність теми дослідження продиктована з одного боку необхідністю додання дистанційної відокремленості-відмежованості виконавства від музикології на практиці як потенційних складових єдиної цілісності – виконавсько-музикознавчої інтерпретації у вигляді духовного мистецького артефакту,

а з іншого – відсутністю даного виду музичної інтерпретації та його визначення у вже відомих видових класифікаціях (зокрема В. Москаленка¹).

Мета дослідження – дослідити виконавсько-музикознавчу інтерпретацію артиста-інструменталіста як художній феномен, один з різновидів мистецької інтерпретації.

Наукова новизна полягає у вивченні та визначенні даного різновиду музичної інтерпретації у діалектиці виконавського і музикознавчого підходів в якості «інструментів» осягнення та втілення іманентної сутності музики, ідеї твору артистом в його виконавській інтерпретації, позбавленій стереотипів з напластуванням попередніх інтерпретацій, у концертній жанрово-комунікативній ситуації з метою її перетворення у мистецьку впливову подію, виявленні знакових перетинів виконавського і музикознавчого підходів в якості «інструментів» виявлення та втілення іманентної сутності музики артистом у концертній жанрово-комунікативній ситуації.

Виклад основного матеріалу. Відзначаючи неймовірні досягнення музикознавства (музикології) постсучасності, зокрема українського, не можна не звернути увагу на «розриви», що намітилися останнім часом між теоретичними дослідженнями високого абстрактного «штилю» (іноді метафізичного, прогностичного характеру), які набрали колосальних обертів, і дещо «відсталої», особливо останнім часом (з відомих причин глобального характеру), концертної діяльності, виконавчої практики.

Виникли деякі парадоксальні речі, коли спекулятивне мислення музикознавців-теоретиків видало, в тому числі й завдяки інтердисциплінарним підходам, методологічним зусиллям, певною мірою важливу, вагому продукцію, а виконавці (і не в останню чергу педагоги), чи то поки що не почули це музикознавче «слово», чи сентенції останніх, втілені в понятійно-категоріальній формі, іноді здаються надто складними, на перший погляд, відірваними від ігрової творчої екзистенції.

Але з іншого боку, музикознавці, які спираються здебільшого на формальну логіку, що захопилися комп'ютерними «екзерсисами», потребують постійного підживлення, освіження своєї свідомості яскравими інтонаційними духовними, безпосередніми чуттєвими враженнями від артефактів, які продукують музиканти-артисти, щоб не висушити зовсім своє

¹ Див. В. Москаленко. «Лекції по музикальній інтерпретації» [2].

мислення. У багатьох роботах музикознавців-традиціоналістів аналізується музика, що виникає як би сама по собі, без живої участі виконавців. Вони (музикознавці) іноді забувають про те, що *жива* музика – це та, що проходить через психіку артиста, породжується в творчому *акті*.

В цій колізії проглядає проблема продуктивних взаємин, налагодження *діалогу* між виконавською та науковою творчістю, між «словом» інструментальної музики і музикознавчим словом, що потребує комплексного підходу у її розв'язанні.

Особливо яскраво ця проблема проявляється у системі музичної освіти, зокрема у її вищій ланці – музичних академіях, де ці дві сфери безпосередньо співіснують.

Прикладів тому багато. Достатній досвід роботи у спеціалізованих вчених радах і ще більший у виконавській діяльності дають мені право наполягати на існуванні такої проблеми та інтенційно споглядати і вивчати її з різних ракурсів.

В ідеалі: з одного боку музикознавець не просто опосередковано сприймає музику, і, скажімо, не береться за написання критичної статті (за концертною програмкою), але пише про Музику, співпереживаючи живе виконавське звучання, дійство, перебуваючи під впливом сильної катарсичної реакції, будучи причетним, «присутнім» («виробництво присутності» у Х. У. Гумбрехта), з іншого боку – виконавець не просто опосередковано сприймає, бере до відома «знахідки», відкриття музикознавців, але й глибоко їх усвідомлює, знаходячи шляхи їх впровадження у практику.

На початку треба поставити певні питання і правильно розставити пріоритети.

Питання перше: завдяки кому з'являється музика (музичні твори)?

Відповідь очевидна – завдяки композиторам.

Запитання онтологічного характеру: завдяки кому музика звучить, відтворюється?

Відповідь однозначна: завдяки музикантам-виконавцям.

Питання дискусійного характеру: яка роль музикознавства, або інакше – яка його місія, і чи може музикознавство відати музикою без музики?

Відповідь – служіння першим і другим, служіння Музиці! Без живої музики *музикознавство* виглядає схоластичним і безглуздим! Інакше кажучи, без композиторів та виконавців, які створюють музику, немає предмета вивчення і обговорення!

Ця розстановка пріоритетів аж ніяк не суперечить класичній тріаді <композитор – виконавець – слухач>, в якій в якості слухача-аналітика опиняється музикознавець у разі, якщо всі троє – це різні професійні особистості.

Вихідною точкою у глибинному вивченні сутності саме *виконавсько-музикознавчої інтерпретації*, розумінні її актуальності для музиканта академічної традиції може слугувати приклад однієї з центральних цільових установок, дуже поширеної в консервативних виконавських академічних колах у вигляді тези щодо виконавської діяльності як «вторинної творчості» (А. Маслоу), яка прозвучала колись з вуст Г. Нейгауза як відповідь на питання одного з учасників міжнародного конкурсу: «Треба, щоб чулося: «Я граю *ШОПЕНА!*, а не *Я* граю Шопена» [4, с. 234].

Відомий піаніст Володимир Могилевський, коментуючи цей вислів Г. Нейгауза, зазначив, що сьогодні у ХХІ столітті більшість музикантів намагаються робити наголос саме на «Я» (маються на увазі скоріше виконавці західної академічної традиції), що на його думку є неправильним. Але й сам піаніст протирічить собі, наголошуючи на важливості гри як особистому музичному висловлюванню, в якому піаніст має щось сказати саме від *себе*.

Підкреслюю, що музичні критики в один голос відзначають яскраву індивідуальність, новизну, неповторність інтерпретацій В. Могилевського, його абсолютну несхожість на інших, тобто унікальну здібність до відкриття чогось невідомого у вже давно відомому, за чим власно йде сучасна публіка на концерти академічної музики, чого вона жадає.

Не претендуючи на всеосяжність, спробуємо охопити певне коло питань, невирішеність яких багато років гальмувала розвиток виконавського мистецтва й ще продовжує збивати з творчого шляху багатьох виконавців.

Відомо, що багато музикантів, буквально сприйнявши відоме висловлювання Метра у віддаленому від нас часі, пішли ще набагато далі: розтиражували наведене вище висловлювання вже і до музики Баха, Моцарта, Бетховена, багатьох інших.

Такі приклади як раз і являють собою ілюстрацію рутинерського, ортодоксального консерватизму, відірваного від глибинної музикознавчої когнітивності (теж своєрідна квазі-інтерпретація!), тоді як славнозвісний піаніст-педагог мав

на увазі щось інше, про що написав Д. Житомирський: «*Природність* — це таке просте, повсякденне поняття стосовно *художньої інтерпретації* — одна з найменш вивчених проблем <...>» [1, с. 371], до якої Г. Нейгауз неодноразово повертався, намагаючись усвідомити її у більш широкому культур-філософському *екзистенційному* сенсі.

Таких висловлювань, подібних до вищенаведеного, часто вирваних із контексту, які перетворилися на своєрідні легенди, «міфи», що обоюжують фігуру автора і зводять нанівець зусилля і роль виконавця досить багато в історії виконавства².

По-перше, тут потрібний складний шлях своєрідної «деміфологізації», *деконструкції*³ цих «міфів», тобто «очищення істини від “полови”» за рахунок методів глибинного пізнання і когнітивного аналізу, що притаманні справжній герменевтиці (музикознавчій інтерпретації).

Деконструкція пов'язана з конструюванням (або конституюванням) смислу в процесі прочитання авторського тексту і передбачає *розуміння* твору мистецтва, ідеї твору за допомогою руйнування стереотипів, «нав'язаних» автором і напластуваних минулих інтерпретацій, включення тексту в широкий культурний контекст.

Підтвердженням може слугувати нова прем'єра «Богему» Дж. Пуччіні в Одеському національному театрі опери та балету у 2021 році. Європейські постановники з Європи, режисер Жан-Франсуа Дьонд, художник-сценограф Марк Кнопс та художник по костюмах Ненсі Авондтс «перенесли» сюжет, що відображає реалії середини ХІХ століття, в сучасний світ. Віднайшовши для втілення головної ідеї опери нові *сценічні візуальні засоби* (в тому числі з використанням гаджетів), створивши так би мовити «нову» «Богему» завдяки сучасним інтерпретаційним рішенням.

Звісно, це не поодинокий приклад, але він ілюструє загальну світову тенденцію в оперному мистецтві, сенс якого

² На обоювання фігури автора-композитора і применшення ролі виконавця як генеральну установку музикознавства свого часу звернула увагу Н. Корихалова.

³ Звернемо увагу на те, що термін «деконструкція» є одним із найактуальніших постмодерністських термінів. Отриманий, у тому числі, і музикознавцями, у спадок від М. Хайдеггера та Е. Гуссерля, введений у науковий ужиток Ж. Лаканом, фундаментальне теоретичне обґрунтування знайшов у працях Жака Дерріда.

як раз і полягає в оновленні режисерських версій-рішень, що дають можливість музичній класиці жити вічно, говорячи про вічні цінності сучасною мовою.

Все це підтверджує, що сучасна герменевтика (а також інтерпретологія як наука), «стає актуальною в останню третину ХХ – початку ХХІ століть та пов'язана з непересічним значенням мистецтва інтерпретації та домінуванням Номо Interpretatus (Людини, що інтерпретує) у системі сучасної музичної комунікації» [5, с. 9].

Скориставшись методологією феноменологічної герменевтики П. Рікера, спробуємо знайти вирішення проблеми. Для цього підемо обхідним дослідницьким шляхом і повернемося до поняття «музичний твір».

Згадаємо, що, наприклад. Ю. Кочнев визначає *музичний твір* через певну єдність і ціннісну збалансованість авторського тексту і прагнучої до нескінченності суми *виконавських інтерпретацій і слухацьких сприйнятів*.

А В. Москаленко пропонує наступну дефініцію: «*музичний твір* – це самостійна *інтонаційна концепція*, що розкривається в суспільній художній практиці, цілісність якої проявляється в діалектичній сполученості *рухливо-інваріантної основи* і потенційної нескінченності особистісно-відокремлених або колективно-осуспільнених її *інтерпретацій*» [3, с. 22].

Висновок як наслідок дискурс-аналізу численних дефініцій «музичного твору» буде лише один: без особистості виконавця, його «Я-інтерпретації» музичний твір як інтонаційно-художнє явище не виявляється, не здійснюється, тобто не існує в принципі.

Розглядаючи феномен «музичний твір» у класичній комунікативній тріаді <автор – виконавець – слухач>, звертаємо увагу на наступне: для виконавця-*інтерпретатора* у співвідношенні свого «Я» з «Він» автора важливим є усвідомлення та переживання того, що не життя автора, не його біографія (улюблений музикознавцями історичний аспект) керує сприйняттям-розумінням глядача-слухача *hic et nunc* (тут і зараз), навіть якщо лектор-музикознавець (ведучий концерту) згадає про них перед виступом артиста, але сутність, сенс самої виконуваної музики.

Більш того, *розуміння* (як поняття герменевтики) музики цілком залежить від ступеня підпорядкування публіки *Артисту*, його впливу-дії. В даному випадку має бути *fides ex auditu* (*віра на слух*).

Завдання виконавця полягає не тільки у тому щоб розкрити глибинний сенс музики у тій чи іншій герменевтичній (концертно-сценічній) ситуації, а розширити його, не тільки у відтворенні авторського тексту (хоча і це теж завдання!), але в його *перетворенні*, перетворенні на *подію*, синхронізовану з часом!

Мій власний виконавсько-музикознавчий досвід успішного інтерпретування нової і сучасної музики (велика кількість світових прем'єр) доводить, що для того, щоб щось зрозуміти, його необхідно *пояснити*, і навпаки. Щоб інтерпретувати, потрібно *зрозуміти*, а для того, щоб зрозуміти, потрібно *інтерпретувати*, не забуваючи при цьому, що є різниця «між здібністю осягнути щось і <...> назвати, наділяючи деяким смислом» [9, с. 42]

Повертаючись до висловлювання Г. Нейгауза з приводу гри Ф. Шопена, точніше стильності виконання його музики, слід нагадати, що найважливішими імперативами для виконавця, що грає «чужі» тексти, є *стиль* і *жанр* того чи іншого музичного твору, точне дотримання звуковисотності тематичного матеріалу, про що у тому числі й завдяки музикознавству та когнітивистиці має бути проінформований музикант-артист.

Перед музикознавцем-аналітиком, який володіє законами «жанру» дослідження у здійсненні музикознавчої інтерпретації, стоїть дещо інше завдання, а саме – гра-інтерпретування на музичному інструменті, концертна діяльність.

Якщо, посилаючись на теорію В. Холопової, ми дійсно прагнемо в дослідженнях перебувати в перспективному руслі психологізації сучасного музикознавства на протигагу традиційним, іноді стереотипним семіографічним текстологічним підходам, необхідно аналізувати не ноти, але виконання-*інтерпретації* цих нот (в тому числі і, перш за все, – власні), слухати музику в концертних залах, сприймаючи «живий» оновлений артистичний музичний *зміст*, «живу» артистичну музичну *форму*, артистичні виконавські *стилі*.

Продовжуючи аналітичний шлях так би мовити «від тексту», неможливо не згадати про музикознавчі «знахідки»: «розімкнена»⁴ якість «живого» тексту, «відкритий твір». Так музикознавець Т. Сиднева, говорячи про деконструкцію,

⁴ Заради справедливості треба зазначити, що першим про «відкритість тексту» заговорив видатний філософ-семіотик У. Еко.

наполягає на «безперервності та нерегламентованості процесу “розмикання” структури тексту твору, включеного до “безмежного тексту світу”» [8, с. 42].

Такі музикознавчі відкриття є одними із знакових перетинів музикознавчої думки і виконавської практики. Що це може означати для виконавця? Чим може бути корисна «відкритість», «розімкненість» тексту для виконавців академічної традиції, які вона дає можливості, права і водночас висуває обов’язки?

Наприклад, *алеаторика* як композиційно-виконавський засіб у новій музиці на думку Ю. Кона, робить властиву музиці багатозначність майже безмежною. Тобто завдяки такій семіотичній установці виконавець, імпровізуючи для «адресата», надихаючись його емоційним сприйняттям, створює кожний раз оновлений текст, а разом з тим і безмежну, неосяжну множинність його смислових означень⁵.

Достатньо широкі можливості текстової відкритості музичних творів надає музика доби бароко у сфері так званого історично інформованого виконавства. Варіативно-імпровізаційні можливості реалізуються виконавцем у мелізматичі, авторських каденціях, фактурі, ін.⁶

Звісно, поруч із проблемою виконавсько-музикознавчої інтерпретації стоїть проблема сучасної художньої свідомості, творчої екзистенції. Якщо виконавець перебуває на вищих рівнях свого нейро-лінгвістичного само-програмування, тобто «Я» – це Людина, що належить Світу, Космосу, то для гри-інтерпретації, наприклад, старовинної музики, важливим є усвідомлення того, що у сучасного артиста інше ніж 200, 300, 400 років тому космологічне розуміння, усвідомлення устрою світу.

Тому навіть в історично інформованому виконавстві інтерпретація не може бути «музейною», а навпаки, – екзистенційальною. Екзистувати означає не просто помислити, що ти музикант-виконавець, але пристрасно переживати, *діючи* як артист на сцені, тобто здійснювати акт творчості безпосередньо! А як відомо, творча «свідомість сама себе породжує не інакше як в акті» [6, с. 302].

⁵ Як приклад, твір К. Цепколенко “**Fa from the crowd...**», написаний спеціально для автора статті, світова прем’єра якого відбулася у 1994 році.

⁶ Як приклад власного артистичного досвіду, інтерпретації сонат А. Вівальді у виконанні дуету «Каданс» (концертний проєкт «Музика Світу», 2021 р.).

Гра на музичному інструменті — це актуалізація духовного життя в музичній інтонації, яка за Б. Яворським і є «проявом життя в звуці». Це й є *життєтворчість*. Прикладом художньої екзистенційної авторсько-виконавської інтерпретації може слугувати твір «Вітоша» для баяна і камерного оркестру автора статті⁷.

Відомий факт: для того, щоб бігати, потрібно бігати, для того щоб долати гірські висоти, треба йти в гори, для того, щоб з'явилася музика, потрібно її складати, а для того щоб вона прозвучала, хтось має її виконати.

Напевно, абсурдною буде сама постановка питання: «Що краще буде для спроби створення і розуміння сенсу епічного музичного твору (*символізм* вершинності якостей болгарської нації (волелюбність, єдність, нескореність, величність): картинка гори Вітоши в інтернеті або особисте сходження автора на висоту 2290 метрів над рівнем моря і спуск по мокрих скелястих уступах з водоспадами?» (знов-таки питання «присутності»).

До речі, щодо символізму. Музиканти-виконавці академічної традиції, виявляючи бажання зіграти той чи інший музичний твір, починають творчий процес із пошуку нот, тобто звертають свої погляди до музичних текстів, які за своєю суттю є письмовою фіксацією якогось «рухливого інваріанту» (за В. Москаленко), проміжної версії у знаках-символах музичної мови.

Мова — рівень констатації, виконавське мовлення — рівень здійснення, *семантизації*. Гра-говоріння, висловлювання метафоричної музичної думки, «розфарбованої» почуттям та естетичними емоціями, створення «музичного повідомлення»⁸ з розширеним змістом призводить до *multiplex intellectus* (багатозначного розуміння) глядачем-слухачем.

У грі музиканта *символізм* проявляється лише на рівні мови, яка, говорячи словами П. Рікера «"вибухає", прямуєчи назустріч іншому ніж він є сам; <...> цей вибух є говоріння» [6, с. 120], — *говоріння* на музичному інструменті.

⁷ Світова прем'єра твору відбулася 23 жовтня 2021 року у Великому залі Одеської обласної філармонії на гала концерті «Творчий бенедіс Івана Єргієва за участю камерного оркестру філармонії (диригент засл. артист України І. Шаврук).

⁸ Термін Є. Єргієвої.

Символізм у грі музиканта розкриває свою потенційну багатозначність у бутті музики через особистісну риторику артиста. Для виконавця, який претендує на звання «музиканта-митця», важливо розуміти, що ноти, які мають свої значення, можна і потрібно означувати в процесі гри (співу), тобто створювати власний *оновлений* усний текст виконавського музичного твору від імені «Я».

Як зауважує О. Самойленко, «постійна *відновлюваність* <...>, якій немає межі, здатна створювати ефект Вічності» [7, с. 222].

Сучасна культурно-мистецька парадигма, де артист-інтерпретатор займає провідне місце, мотивує виконавця говорити про вічне музикою класиків власним «голосом».

Висновки. Підсумовуючи аналітичне есе, зазначу, що виконуючи високу місію служіння, теоретичне музикознавство та, власне, виконавство повинні зробити кроки назустріч один одному, прагнути до системного діалогу, і, в кінцевому підсумку, злитися у діалектичній єдності як перманентному творчому процесі, який ніколи не переривається.

У цьому сенсі цікавим виявляється феномен *виконавсько-музикознавчої* (художньо-екзистенційної) інтерпретації, де виконавська та музикознавча інтерпретації опиняються у безпосередній близькості, потребують одна одну і природно не існують одна без одної і працюють на «прирощування смислового змісту» [там само].

Тому логічним є наступне визначення: виконавсько-музикознавча (художньо-екзистенційна) інтерпретація — це синергійне творчо-інтелектуальне інтонаційно-вербальне когнітивне переосмислення-інтонування музичного твору з метою створення глибинно оновленого духовного музичного артефакту.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Житомирский Д. В. Генрих Нейгауз. В кн. Д. Житомирский. Избранные статьи. М. : Советский композитор, 1981. 391 с.
2. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособ. К., 2012. 272 с.
3. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). К. : Гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1994. 157 с.
4. Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники, избранные статьи, письма к родителям ; [сост. Я. Мильштейн]. М. : Советский композитор, 1983. 526 с.

5. Николаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с.

6. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. [Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. И.С. Вдовиной]. Москва: Академический проект (Философские технологии), 2008. 695 с.

7. Самойленко О. І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.

8. Сиднева Т. Б. Художественная практика и теоретическая рефлексия музыкального постмодернизма: игра с рубежами и пределами // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Нижний Новгород : НГК (академия) им. М.И. Глинки, 2013. № 4(30). С. 40–45.

9. Эко У. Сотвори себе врага. И другие тексты по случаю; пер. с ит. Я. Арьковой, М. Визеля, Е. Степанцовой. Москва : Издательство АСТ: CORPUS, 2014. 352 с.

REFERENCES

1. Zhytomyrsky, D. V. (1981) Heinrich Neuhaus. In the b. D. Zhytomyrsky. Selected articles. Moscow: Soviet composer [in Russian].

2. Moskalenko, V. G. (2012). Lectures on musical interpretation: st. g. K. [in Ukrainian].

3. Moskalenko, V. G. (1994). The creative aspect of musical interpretation (to the problem of analysis). K. : St. conservatory named after P. I. Chaikovsky [in Ukrainian].

4. Neuhaus, H. G. (1983). Reflections, memoirs, diaries, selected articles, letters to parents ; [comp. Ya. Milshtein]. M.: Soviet composer [in Russian].

5. Nikolayevska, Yu. V. (2020). Homo interpretatus in the musical art of the ХХ – early ХХІ centuries: monograph. KhNUM named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv: Fakt [in Ukrainian].

6. Ricoeur, P. (2008). The conflict of interpretations. Essays in Hermeneutics. (I. S. Vdovina, Trans., introd. and com.). Moscow: Akademicheskiiy Proekt [in Russian],

7. Samoilenko, O. I. Psychology of art: modern musicological projections: monograph. Publishing house Gelvetika [in Ukrainian].

8. Sidneva, T. B. (2013). Artistic practice and theoretical reflection of musical postmodernism: playing with borders and limits // Actual problems of higher musical education. NGK (academy) named after M. I. Glinka, No. 4 (30) [in Russian].

9. Eco, U. (2014). Inventing The Enemy. And other texts on occasion (Ya. Arkova, M. Vizel, E. Stepansova, Trans). Moscow: АСТ : CORPUS [in Russian].