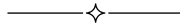


**Яковлев А. Синергия культурных идентичностей регионов Украины.** В статье подана проблема использования теории синергетики в культурологических исследованиях. Представлена стратегия синергии культурных идентичностей регионов Украины из опыта научно-исследовательской деятельности Национальной академии руководящих кадров культуры и искусства, сотрудничества с Одесской национальной музыкальной академией имени А. Неждановой.

Ключевые слова: культурные идентичности, регионы Украины, синергия, коэволюция, культурный континуум Украины, гуманитарные стратегии, модель культурного пространства.

**Yakovlev A. The Synergy of Cultural Identities of the Regions of Ukraine.** The article describes the problem of the theory of synergy in cultural studies. The presented strategy synergy cultural identities regions of Ukraine from the experience of the research activities of the National Academy of Managerial Personnel of Culture and Art, cooperation with the Odessa National Academy of Music by A. Nezhdanova.

Keywords: cultural identity, regions of Ukraine, synergy, co-evolution, cultural continuum of Ukraine, humanitarian strategy, model of cultural space.



УДК 786

*О. Потоцька*

## МУЗИЧНИЙ ТВІР ЯК ПРЕДМЕТ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ У КОНТЕКСТІ МУЗИКОЗНАВЧИХ СТУДІЙ

*Спираючись на положення існуючих досліджень у галузі мистецтвознавства і музикознавства, у статті різнобічно розкрито сутнісні параметри музичного твору. Охарактеризовано специфіку його функціонування в історичному аспекті. Автором подано власне визначення музичного твору як предмета виконавської інтерпретації.*

**Ключові слова:** музичний твір, інтерпретація, музичний зміст, художній текст, авторство, виконавство.

Одне з важливих завдань музиканта-виконавця — сприяти вихованню естетичної культури слухачів у процесі художньої комунікації. Інтерпретатор, втілюючи музичний твір у комунікативну форму, робить його доступним для сприймання слухачем та виступає посередником у комунікативному ланцюгу «композитор — викона-

вель — слухач». Можна стверджувати, що композитор у нотному тексті створює своєрідний схематичний «конспект», розтлумачити який покликаний виконавець. Саме усвідомлення важливої ролі виконавської інтерпретації постійно стимулює дослідження у галузі теорії музичного виконавства. Інтерпретацію у найзагальнішому розумінні визначаємо як розкриття змісту, тлумачення та пояснення смислу вже існуючого судження. Таке визначення безпосередньо вказує на необхідність посередника, тобто інтерпретатора, між текстом культури і тими, хто цей текст сприймає. У музичному мистецтві цим посередником виступає виконавець.

У сучасному музикознавстві теорія інтерпретації отримала свій всебічний розвиток. Зокрема, у дослідженнях О. Кочнева [11], Т. Чердиченко [20], В. Москаленка [16] та інших авторів міститься низка принципових положень, що набувають важливого значення в усвідомленні специфіки музичного твору як об'єкта виконавської інтерпретації. Однією із сторін сучасних досліджень стало визначення особливостей змісту музичного твору, чому присвячені роботи В. Медушевського [14], О. Ручьєвської [19], І. Малишева [13], Н. Зелєніної [10], Н. Моревої [15] та ін.

Предметом виконавської інтерпретації є музичний твір, зміст якого тлумачить виконавець-інтерпретатор. Автор статті, спираючись на положення існуючих досліджень у галузі мистецтвознавства і музикознавства, ставить за мету дати об'ємне визначення музичного твору як предмета виконавської інтерпретації та розкрити його сутнісні параметри.

Як об'єкт музичної науки твір вивчався різнобічно і послідовно. «Він розглядався як історичне явище, художня цінність, художня цілісність, суб'єкт художнього впливу, об'єкт художнього сприймання, об'єкт музичного виконавства, музичний зміст і форма тощо» [4, с.121]. Дослідження Б. В. Асаф'єва заклали підвалини цілісного і комплексного підходу до вивчення формальної і змістовної сторін музичного твору. Процес становлення поняття музичного твору був спрямований на його усвідомлення в якості самоцінного естетичного об'єкта, «який є унікальним втіленням художньої концепції та існує як в акустичних процесах реального звучання, так і незалежно від цих процесів, тобто отримує віртуальну форму свого існування» [там саме].

Особливості вивчення мистецтва у зв'язку з загальною теорією систем, що ґрунтовно опрацьовувались у середині ХХ століття, спри-

чинили застосування системного підходу у вивченні музичного твору. Використовуючи принципи системного підходу, В. Медушевський називає музичний твір «дзеркалом культури», в якому відображаються усі сторони її духовного змісту та створені художньою практикою адекватні форми для його втілення. У широкому розумінні музичний твір є продуктом культури, «який акумулює естетичний і художній досвід людства. Він виступає однією з найдосконаліших форм суспільно-слухової пам'яті, що зберігає результати духовно-практичної діяльності і слугує надійним засобом передачі від покоління до покоління створених у суспільній музичній практиці художніх цінностей» [14, с. 12].

Музичний твір (як будь-який твір художній) є особливим текстом. У цьому тексті символізовані людські почуття, які потребують свого декодування. Тлумачем зашифрованих почуттів, отже — й смислу, виступає саме інтерпретатор, а безпосереднім продуктом інтерпретації — художній твір, який виникає в результаті творчого акту. У світлі сказаного виникає необхідність дефініції художнього твору, який відображає загальну діалогічність світу культури.

За В. Біблером, «культура є формою одночасного буття і спілкування людей різних — минулих, теперішніх і майбутніх — культур, форма діалогу та взаємопородження цих культур. Час такого спілкування — теперішній; конкретна форма такого спілкування, такого співбуття минулих, теперішніх і майбутніх культур — це форма Твору; Твір — форма спілкування індивідів у горизонталі спілкування особистостей, форма спілкування особистостей як (потенційно) різних культур» [3, с. 220]. Під художнім твором дослідник розуміє «співбуття і взаєморозвиток двох (і багатьох) цілком відмінних світів, — відмінних онтологічно, духовно, душевно, тілесно...» [2, с. 22–23]. Діалог минулого і теперішнього у художньому творі відмічає й Г. Гадамер: «Власне, загадкою, яку задає нам тема мистецтва, саме і є одночасність минулого і теперішнього» [5, с. 92]. На важливості комунікативної форми функціонування музичного твору, тобто на його безпосередньому звучанні як суспільного феномена наголошує і В. Москаленко [16].

Розмежовуючи поняття твору і тексту, Н. Зеленіна принциповим вважає таке твердження: «Твір є цільним висловлюванням, а текст — це алгоритм, що поділяється на ряд послідовних операцій, які відбуваються у свідомості при спілкуванні з твором. Текст, навіть той, що звучить, — це потенція, а твір — активний учасник комунікативного

процесу» [10, с. 6–7]. Дослідниця також наголошує на важливості комунікативного процесу і ролі реципієнта, поза яким текст не здатний реалізуватись і проявити свою змістовність. «Музичний твір як реалізований музичний текст у такому ракурсі для виконавця виступає як засіб впливу на слухача, а для слухача — як спосіб отримання нової інформації» [10, с. 8].

Концепція В. Біблера стверджує існування Твору на особистісному рівні та на рівні культурної групи. Твір на особистісному рівні — матеріалізація творчості особистості, результат роботи її єдиної та неповторної індивідуальності. Твір на рівні культурної групи — єдиний, цілісний витвір культурної епохи, створений одним уявним автором та обов'язково комусь адресований. Як феномен культури Твір є застиглою формою буття, всесвітнім і позачасовим монументом [3, с. 220–240]. Розвиваючи думки В. Біблера, О. Журавчак доходить висновку, що «буття в культурі є буттям на основі Твору, а спілкування в культурі є спілкуванням в ідеї Твору» [9, с.65].

У ґрунтовному дослідженні, присвяченому проблемам музичного мовлення і мови музики, С. Шип, спираючись на визначення А. Мухи, під твором розуміє композицію, свідомо підготовлену автором і збережену при всіх відтвореннях артефакту [21, с.41]. Таким чином С. Шип наголошує на одній з головних властивостей твору — композиційній організації авторського тексту, тобто мотивованому відборі засобів виразності та їх об'єднанні у цілісність на основі принципів музичної логіки, наративності і драматургії.

Попередні міркування приводять до висновку, що феномен художнього твору безпосередньо пов'язаний із поняттям авторства. Досліджуючи проблеми взаємодії понять авторства і музичного твору, Н. Герасимова-Персидська зауважує, що далеко не кожний музичний текст можна сприймати як музичний твір. Так, відносно продуктів музичної творчості доби середньовіччя використання терміна «музичний твір» дослідниця вважає не зовсім коректним, адже нічого нового не створюється, а лише складається «нове розміщення вже існуючих елементів — виникає новий варіант того, що було раніше» [7, с.28]. Анонімність музичних зразків середньовіччя стала наслідком того, що твір як об'єкт ще не був виділеним з музичного середовища, а його автор не претендував на оригінальність і ствердження своєї індивідуальності. Таку ж думку артикулює і Т. Чередниченко, пов'язуючи становлення поняття музичного твору з відмиранням практики імпровізації і початком розвитку нотного фіксування му-

зики. Дослідниця звертає увагу і на неоднозначність перекладу на європейські мови слова *opus* (заняття, професія, робота, праця, твір), етимологічний генезис якого зберігає відбиток «історичного переходу від усвідомлення музики як плинно-незакінченого процесу діяльності (виконання-імпровазації) до її осмислення як цілісного, завершеного, нерозчинного у часі об'єкта» [20, с. 47–48].

Культура Відродження висуває поняття авторства як прояву самосвідомості митця, проте авторський музичний твір цієї епохи був своєрідною «віртуальною багатоманітністю втілень однієї музично-поетичної ідеї, яка може бути (а може і не бути) реалізована (інваріант з нульовою або деякою кількістю варіантів)» [7, с.29]. Заслуга ренесансних митців — початок переосмислення поняття *opus* від «професії-роботи» до авторського твору, в якому поступово долається «уявлення про професійну композицію як втілення нормативних ви-мог жанру» [20, с.48].

Остаточне формування феномена авторського музичного твору — досягнення Новочасної доби. Саме тому, відштовхуючись від строгого термінологічного розуміння, В. Медушевський під музичним твором розуміє «особливий вид музичного висловлювання, що остаточно склався в європейській професійній культурі Нового часу» [14, с.5].

Поряд з поняттям авторства, становлення феномена художнього твору пов'язане також і з розвитком виконавства. Так, досліджуючи особливості розвитку музичного виконавства, Н. Жайворонок наголошує на важливості епох бароко і класицизму, що стали «часом граючих творців». Розвиток інструментального виконавства, вихід «на перший план скрипки і фортепіано як сольних і ансамблевих інструментів, удосконалення мистецтва співу «бельканто», формування «класичного» складу симфонічного оркестру (Й. Гайдн), становлення національних виконавських шкіл» [8, с.7] відбуваються паралельно із формуванням авторського музичного твору. Композитор і виконавець у цю добу найчастіше поєднуються в одній особистості.

З остаточним формуванням музичного твору як феномена художньої творчості на перший план висувається мистецтво його інтерпретації. «Кардинальні зміни в музичному виконавстві відбулися в добу Романтизму, коли «час граючих творців» змінюється «часом творящих віртуозів», а постать виконавця-віртуоза уперше висунулась в авангард музичного руху (Т. Грум-Гржимайло). Н. Паганіні (скрипка) і Ф. Ліст (фортепіано) започаткували появу виконавців нової форма-

ції, які своєю віртуозною грою, надзвичайною силою художньо-емоційного впливу переносили увагу слухачів з музичного твору як такого на своє мистецтво інтерпретації...з'являється сучасний диригент оркестру — інтерпретатор музичних творів» [8, с. 8]. Саме тому лише на прикладі зразків творчості композиторів класицизму та романтизму можна виділити головні ознаки музичного твору як об'єкта виконавської інтерпретації. В. Медушевський, як вже було зазначено, наголошує на тому, що музичний твір «у точному розумінні цього слова належить культурі, в якій виразно, за допомогою системи письмової фіксації, нотовидавничої справи, форми публічних концертів і вистав (і т.п.) розведені комунікативні ролі композитора і виконавця» [14, с. 5].

Слід також зазначити, що поняття музичного твору не лише з'явилося на певному етапі історичного розвитку художньої культури, але й почало руйнуватись на іншому етапі. Авангардистські напрями музики ХХ ст. часто демонструють тенденції до зникнення тематизму і нівелювання сюжетної сторони, що «ставлять свідомість слухача у положення незацікавленості, роблять неможливим втілення концепції у самій музиці. У цьому випадку побудова тексту, незалежно від умов слухання, виводить музику за межі поняття художнього твору — у галузь поняття звучання» [18, с. 95]. Це влучне зауваження О. Ручевської спонукає до думки, що і не кожна галузь самої музичної творчості містить музичні твори у строгому розумінні цього поняття.

Відштовхуючись від тези, що поняття «музичного твору» розповсюджується далеко не на всі галузі музичної творчості, Є. Назайкінський у дослідженні «Логіка музичної композиції» виключає з нього зразки фольклору, частково — композиції професійного канонічного мистецтва, а також галузі побутових жанрів, «учбової» та естрадної музики [17, с.20]. Під музичним твором російський дослідник розуміє «матеріально зафіксований ідеальний художній об'єкт, здатний зберігати свою інваріантну структуру і, разом із тим, завдяки виконавцям, слухачам і конкретним умовам — пристосовуватися до ситуації та історично розвиватися» [17, с. 28]. Згадка про виконавців і слухачів у цьому визначенні вказує на взаємозв'язок із поняттям інтерпретації, яка привносить у функціонування музичного твору варіативність. Виконавець є самостійною творчою одиницею, що перетворює музичний твір як відносно замкнуте ціле на відкриту розімкнуту систему у соціокультурному середовищі.

Є. Назайкінський подає власну вичерпну характеристику музичного твору. Сутність його міркувань відображають такі положення:

- під музичним твором розуміємо музику авторську;
- тільки музичний твір має музичну композицію, що розгортається у часопросторі;
- музичний твір є об'єктом, який не можна звукити виключно до тексту чи звукового процесу;
- зміст і форму музичного твору можна зрозуміти лише у процесі художньої комунікації;
- художня комунікація реалізує акт спілкування та охоплює процес творчості, виконання і сприймання [17, с. 14–16].

На основі існуючих дефініцій і характеристик музичного твору С. Галицька виділяє одинадцять ознак, що відображають сутність твору як самостійного явища. Принциповими його характеристиками дослідниця визначає: 1) художність; 2) здатність відтворити єдиний у сутності і багатоманітний у проявах специфічний життєвий зміст; 3) єдність семіотичних конструкцій (матеріальний аспект) з варіантною множинністю їх значень (ідеальний аспект); 4) автономність; 5) завершеність; 6) необхідність адекватного виконання; 7) необхідність адекватного сприйняття; 8) необхідність музикознавчої інтерпретації; 9) необхідність конкретної фіксації; 10) ідентичність самому собі; 11) авторство (перелік поданий у порядку, запропонованому С. Галицькою) [6, с. 46].

Інтерпретуючи визначення Є. Назайкінського, В. Москаленко доходить висновку, що «музичному твору властива якість, яку можна означити терміном «рухомий інваріант». Інваріантність полягає в тому, що при різних сприйняттях (у тому числі — в історичному розвитку) музичний твір лишається самим собою й не набуває значення «іншого» чи зовсім «нового» твору. Рухомість полягає в пристосуванні твору до нової ситуації — соціальної, історичної, комунікативної, музично-естетичної» [16, с. 107]. Саме ця рухомість спонукала українського дослідника співвіднести поняття музичного твору і музичної форми. З його позиції, саму музичну форму твору можна сприймати стабільнішою і, здавалося б, незмінною у найзагальніших, логічних її закономірностях. Власне музичний твір, яким рухає музична думка композитора, слід сприймати достатньо нестабільним завдяки тому, що у суспільному функціонуванні він постійно розвивається.

Такі міркування поділяє О. Руч'євська, яка виділяє стабільні та мобільні компоненти музичного твору. Музичний твір вона розглядає як взаємодію тексту зі слухачем. Сам текст твору вона визначає стабільним, інваріативним компонентом, а слухачьке сприйняття — мо-

більшим, рухливим. «Виконавська реалізація у системі композитор — текст — виконавець — слухач, в момент сприймання слухачем, це компонент стабільний. Таким він залишається і у звукозаписі, який можна багаторазово прослухати. Таким чином, для слухача твір, що звучить, входить до поняття «текст» [19, с. 74].

Окрім вище наведених авторів, у визначенні музичного твору обов'язково враховують феномен музичної інтерпретації (виконавської, слухачької чи їх взаємодії) також і Ю. Кочнев [11] та І. Малишев [13]. Досліджуючи музичний твір як особливий вид дискурсивної практики, Є. Морєва пропонує «усвідомити його не як стійкий в уявленні об'єкт, а як об'єкт, що постійно оновлюється й збагачується у структурно-смысловому відношенні» [15, с. 3]. Під дискурсом у музичному творі дослідниця розуміє текстову структуру, «яка виражає суб'єктивну сторону її інтерпретації та визначає припустимі межі свободи смыслових значень», а під дискурсивною практикою — «застосування тих чи інших видів музично-мовленневих висловлювань відповідно із своїми функціями у створенні та інтерпретації твору» [15, с. 8]. Таким чином, наголошено на постійному русі смислів музичного твору у процесі інтерпретації і вкотре в історії музикознавчої думки підтверджено асаф'євську тезу про музику як мистецтво проявленого в інтонуванні смислу. Виявлення цього смислу здійснюється не лише інтерпретатором, але й слухачем у процесі сприймання музики. За слушним зауваженням Г.-Г. Гадамера «кожне музичне виконання, ...передає справді мистецьку вартість самого твору тільки тоді, коли ми своїм внутрішнім слухом чуємо ще щось зовсім інакше, ніж те, що безпосередньо відкривається нашим органам чуття. Тільки піднесене до ідеального простору цього внутрішнього слуху, а не виконання ... становлять елементи для побудови твору» [5, с. 90].

Загалом, кожний музичний твір слід сприймати об'єктом художньо-творчої діяльності, «що характеризується за спільними ознаками ідентифікації, зокрема як художній феномен, художня цінність, художній зміст, музична форма, а також за видовою, жанровою, «інструментальною» належністю та особливостями звукообразного відтворення» [8, с.8]. Однією з яскравих ознак музичного твору Н. Жайворонок виділяє його «індивідуальність» як художнього феномена та наявність «власних» технологічних та художньо-виражальних характеристик, «які є об'єктом аналітико-пізнавальної і художньо-творчої діяльності виконавця» [там саме].



Г.-Г. Гадамер наголошує на органічній єдності мистецького твору, в якому «кожна подробиця породжує відчуття, що кожний момент вплетений в цілість зображення тексту чи іншої форми, так що діють не як щось механічно з'єднане чи відокремлене, як мертвий додаток, підхоплений потоком події. Все в художньому творі підпорядковане певного роду центрові» [5, с. 89]. Важливими для нашого дослідження є міркування Г. Гадамера про те, що «мистецький твір, як і живий організм, також визначений не хронометровою тривалістю свого часового існування, а своєю власною структурою часу. Згадаймо музику. Кожен знає ті непевні позначки, які композитор застосовує для позначення темпу окремих частин свого музичного твору; вони дають вельми невизначені вказівки, проте це не якийсь технічний припис композитора, продиктований бажанням автора, щоб щось виконувати швидше або повільніше. Час слід брати правильно, тобто так, як того вимагає твір. Задавання темпу є тільки натяк, щоб витримувати «правильний» темп або правильно налаштуватися на ціле твору. Правильний темп ніколи не виміряти, не підрахувати» [5, с. 90]. У такий спосіб Г.-Г. Гадамер підкреслює особливу роль виконавця-інтерпретатора, що робить текст музичного твору живим учасником комунікативного процесу, «яким він є в активній фазі свого життя — фазі його виконавської інтерпретації» [10, с. 8]. Як предмет комунікації, музичний твір є «засобом обміну світовідчуттями, різними «думками» про життя, точками зору на нього, породженими творчою фантазією композиторів», свого роду «гіпотезою про світ» [14, с. 13]. Водночас у процесі інтерпретації виконавець ніби створює свій власний музичний текст, що вибудовується на основі композиторського нотного тексту. Відповідно Г.-Г. Гадамеру, нотний текст відіграє своєрідну роль передрозуміння. Його ж розуміння проявляється власне у самій інтерпретації. Музичний твір як нотний текст, за Ю. Лотманом, характеризується завершеністю, структурованістю та обмеженістю [12]. Звідси походять і такі ж самі властивості виконавської інтерпретації — завершеність, структурованість, обмеженість.

Н. Зеленіна в якості обов'язкових виділяє такі елементи комунікації між виконавцем і слухачем: намір адресанта виконати твір; настанова, з якою слухач підходить до акту виконання, готовність до зустрічі з твором; вихід виконавця на сцену як початок безпосереднього впливу; «заразливість» або її відсутність; інтонаційна реалізація «програми провокацій», що побудована виконавцем, в якій текст є приводом, відправною точкою та засобом спілкування [10, с. 8]. Та-

ким чином, усе буття музичного твору — від його створення до відображення у свідомості слухача — здійснюється у процесі художньої комунікації, в якому і композитор, і виконавець, і слухач охоплені інтелектуально-емоційною діяльністю.

Підсумовуючи наші спостереження над існуючими поглядами на проблему дефініції музичного твору, доходимо висновку, що вона не втратила своєї актуальності і потребує дослідження з багатьох позицій (теоретичного та історичного музикознавства, психології художньої творчості, виконавської інтерпретації, слухацького сприйняття). Враховуючи міркування науковців щодо визначення музичного твору, формуємо його власне бачення, яке враховує інтерпретаційний аспект. Отже, *музичний твір* — народжений у процесі інтонування історично і соціально зумовлений, зафіксований (у матеріалізованій звуковій структурі та нотному записі), композиційно і художньо цілісний продукт художньої діяльності митця (автора), що втілює індивідуальний спосіб художнього осмислення світу. Зміст музичного твору розкривається лише у процесі активної художньої комунікації, учасниками якого виступає тріада «композитор — виконавець — слухач».

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках: Опыт философского анализа / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин / [сост. С. Г. Бочаров; Текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова]. — М. : Искусство, 1979. — 424 с.
2. Библер В. С. От наукоучения — к логике культуры (Два философских введения в двадцать первый век) / В. С. Библер. — М. : Русское феноменологическое общество, 1992. — 134 с.
3. Библер В. С. На гранях логики культуры. Книга избранных очерков / В. С. Библер. — М. : Русское феноменологическое общество, 1997. — 440 с.
4. Бондаренко Т. Музыкальное произведение в системе воспитания слуха музыканта-специалиста / Т. Бондаренко // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа : [сб. ст. / сост. И. А. Котляревский, Д. Г. Терентьев]. — К. : Музична Україна, 1988. — С.111–123.
5. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Г. Г. Гадамер / [перекл. з нім. М. Кушнір] // Герменевтика і поетика. — К. : Юніверс, 2001. — С. 51–99.
6. Галицкая С. Профессиональная монодия в свете современной концепции музыкального произведения / С. Галицкая // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа : [сб. ст. / сост. И. А. Котляревский, Д. Г. Терентьев]. — К. : Музична Україна, 1988. — С.43–52.

7. Герасимова-Персидская Н. Авторство как историко-стилевая проблема / Н. Герасимова-Персидская // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа : [сб. ст. / сост. И. А. Котляревский, Д. Г. Терентьев]. — К. : Музична Україна, 1988. — С.27–33.
8. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Жайворонок Наталія Борисівна; Київський національний університет культури і мистецтв. — К., 2006. — 16 с.
9. Журавчак О. П. Поняття інтерпретації як продукту діалогу культур (Культура — діалог культур — види взаємодії культур — поняття інтеграції) / О. П. Журавчак // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : [зб. наук. праць]. — К. : Міленіум, 2003. — Випуск XI. Частина I. — С. 60–65.
10. Зеленіна Н. В. Підтекст музичного твору: формування і функціонування : автореф. дис.... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Зеленіна Надія Вікторівна; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. — К., 2004. — 16 с.
11. Кочнев Ю. Л. Музыкальное произведение и интерпретация / Ю. Л. Кочнев // Сов. музыка. — 1969. — № 12. — С. 56–60.
12. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. — М. : Искусство, 1975. — 384 с.
13. Малышев И. К определению понятия «музыкальное произведение» / И. Малышев // Эстетические очерки : [сб. статей / Сост. И. А. Раппопорт]. — М. : Музыка, 1980. — С. 103–124.
14. Медушевский В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа / В. Медушевский // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа : [сб. статей / сост. И. А. Котляревский, Д. Г. Терентьев]. — К. : Музична Україна, 1988. — С. 5–18.
15. Морева Є. О. Музичний твір як вид дискурсивної практики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Морева Євгенія Олександрівна; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. — К., 2005. — 18 с.
16. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації / В. Г. Москаленко // Часопис національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. — 2008. — № 1. — К. : НМАУ, 2008. — С. 106–112.
17. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 319 с.
18. Ручьевская Е. А. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века / Е. А. Ручьевская // Современные вопросы музыкознания : [сб. статей]. — М. : Музыка, 1976. — С.89–112.
19. Ручьевская Е. Об анализе содержания музыкального произведения / Е. А. Ручьевская // Критика и музыкознание : [сб. ст.]. — Л. : Музыка, 1987. — Вып. 3. — С. 69–96.

20. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы / Т. Чередниченко // Музыкальное исполнительство и современность : [сб. ст.]. — М. : Музыка, 1988. — Вып.1. — С.43–68.

21. Шип С. В. Музыкальная речь и язык музыки (теоретическое исследование) / С. В. Шип. — Одесса : Изд-во Одесской гос. консерватории им. А. В. Неждановой, 2001. — 296 с.

*Потоцкая Е. Музыкальное произведение как предмет исполнительской интерпретации в контексте музыковедческих студий.* Опираясь на положения существующих исследований в области искусствоведения и музыковедения, в статье раскрыты сущностные параметры музыкального произведения. Охарактеризовано специфику его функционирования в историческом аспекте. Автором представлено собственное определение музыкального произведения как предмета исполнительской интерпретации.

Ключевые слова: музыкальное произведение, интерпретация, музыкальное содержание, художественный текст, авторство, исполнительство.

*Pototskaya E. Musical work as the subject's interpretation in the context of musicological studios.* Drawing on the existing research in the field of art history and musicology, the article discloses the essential parameters of a musical work. To characterize the specificity of its functioning in the historical aspect. The author presents his own definition of a piece of music as a subject's interpretation.

Keywords: music, interpretation, musical content, artistic text, authorship, performance.

