УДК 781.68.071.1

DOI 10.34064/khnum2-2113

Каширцев Р. Г.

ORCID 0000-0001-9335-4446

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції 11/13, м. Харків, Україна

Композиторська інтерпретація: діалектика внутрішніх та зовнішніх чинників

АНОТАЦІЯ ■ Каширцев Р. Г. Композиторська інтерпретація: діалектика внутрішніх та зовнішніх чинників. ■ В статті запропонований авторський погляд на проблематику композиторської інтерпретації в музиці, яка не обмежується цариною різноманітних переробок вихідного музичного та немuzичного матеріалу, а пронизує весь творчий процес від самого початку, тобто від зародження ідеї (до процесу створення якої також залучається інтерпретаційна складова). *Метою статті* є висвітлення діалектичної взаємодії внутрішніх та зовнішніх чинників композиторської інтерпретації. За допомогою методів аналізу, систематизації, структурування, моделювання

будується дослідницька концепція, в якій *творча індивідуальність митця та об'єктивні передумови* написання твору виступають у якості *внутрішнього та зовнішнього чинників* композиторської інтерпретації. Запропоновано умовне розмежування власне *композиції* (як процесу написання музики) та *інтерпретації* (як засобу усвідомлення художнього потенціалу ідей, що генеруються митцем). Наділена певними параметрами, творча індивідуальність вступає у взаємодію із зовнішнім чинником, який складається із творчого завдання (необхідності написати твір певним чином, що викликана або власною творчою ініціативою автора, або вимогами замовника) та об'єктивних обставин (комплексу подій, що супроводжують процес роботи та впливають на нього). В рамках розробленої концепції запропоновані ситуативні моделі, які відображають певні, найбільш типові сценарії такої взаємодії при написанні музичного твору. ■ **Ключові слова:** *музична композиція, композиторська інтерпретація, чинники (фактори) інтерпретації, творча індивідуальність, творче завдання, сценарій.*

АННОТАЦИЯ ■ Каширцев Р. Г. Композиторская интерпретация: диалектика внутренних и внешних факторов. ■ В статье предлагается авторский взгляд на проблематику композиторской интерпретации в музыке, которая не ограничивается сферой разнообразных переработок исходного музыкального и немзыкального материала, а пронизывает весь творческий процесс с самого начала, то есть с зарождения идеи (в процесс генерирования которой также вовлекается интерпретационная составляющая). *Целью статьи* является освещение диалектического взаимодействия внутренних и внешних факторов композиторской интерпретации. С помощью методов анализа, систематизации, структурирования, моделирования строится исследовательская концепция, в которой *творческая индивидуальность художника* и *объективные предпосылки* создания произведения выступают в качестве *внутреннего и внешнего факторов* композиторской интерпретации. Предложено условное разграничение собственно *композиции* (как процесса написания музыки) и *интерпретации* (как средства осознания художественного потенциала идей, генерируемых художником). Наделённая определёнными параметрами, творческая индивидуальность вступает во взаимодействие с внешним фактором, включающим творческое задание (необходимость написать произведение определённым образом, вызванная либо

собственной творческой инициативой автора, либо требованиями заказчика) и объективные обстоятельства (комплекс событий, сопровождающих процесс работы и влияющих на него). В рамках разработанной концепции предложены ситуативные модели, отображающие определённые, наиболее типичные, сценарии такого взаимодействия при создании музыкального произведения. ■ **Ключевые слова:** *музыкальная композиция, композиторская интерпретация, факторы интерпретации, творческая индивидуальность, творческое задание, сценарий.*

ABSTRACT ■ Kashyrtsev Ruslan. The composer's interpretation: the dialectic of inner and outer factors.

■ **Background.** Consideration of a composer interpretation is an important sphere for investigation in the Ukrainian musicology. In this article, attention focuses on the interaction of a composer's artistic individuality (the inner factor) and objective prerequisites of creation a musical piece (the outer factor) in the process of a composer interpretation. Their dialectical interaction is showed on the designed models-scenarios, which display typical situations a composer may encounter in his / her work. Special attention is paid to differentiation of procedures of the actual composition art and the composer interpretation. The conventional view on the composer interpretation anticipates "the intermediation" between already existing primary source of musical and non-musical origin. In this concept the interpretation plays a significant role in a creation of compositions in "the genre of musical transcription" (Borisenko, 2005; Khutorska, 2009; Moskalenko, 2012). However, the nature of this phenomenon prove itself to be much more complicated and elusive as it's clear from the studies dedicated to certain personalities (Drach, 2002; Kopytsia, 2018) or the process of composer's art in general (Mukha, 1979; Schnittke, 1982; Shapovalova, 2008; Varnava, 2017; Chubak, 2017).

The objective of the present study is to clarify the dialectical interaction of inner and outer factors of the composer interpretation. The conception of this article is built on the base of such **methods** as analysis, systematization and structuring, the method of modeling .

Research results. *The artistic idea* itself is an abstract, somewhat blurred image of a future composition. This idea receives its "embodiment" in the text as "a translation from foreign language of the original, <...> which remains

intangible” (Schnittke, 1982: 105). The necessity of such “a translation” means that process of musical interpretation is involved not only for the reworking of any artistic piece written by another author, but for the own artistic conception built. However, terms of the composer’s interpretation and the composer’s art *are not identical*. Composer’s art includes 1) a *production* of structural musical elements and 2) their *synthesis* into organized system. The process of *interpretation* is involved on every stage of composer’s work as a *mean of comprehension* (understanding, analysis, reflection) of 1) *an artistically-imaginative potential*, 2) *a meaningfulness* and 3) *an appropriateness to given artistic task* of those musical text which the composer produces and synthesizes. The last one ensures *a modeling* (a setting of certain borders for artistic intent, “a designing”) – a reviewing of plans, a comparison of real and anticipated results etc.

The process of interpretation transpires as a dialectical interaction between the composer’s *artistic individuality (inner factor)* and the *objective prerequisites for creation of musical piece (outer factor)*. The first one has certain parameters, which could be classified as:

– *professional parameters* (the musical individuality): 1) “*the power of imagination*” (capability to generate ideas and give musical embodiment to them), 2) “*musical abilities*”, 3) “*knowledge and skills*” (theoretical, practical and scientific), 4) “*the experience*” (of musical performance, listening of own / other authors’ compositions), 5) “*tools and means*” (methods and approaches to work);

– *non-professional parameters* (the personal-artistic individuality): 6) “*the motivation*” (as a feature of the personality), 7) “*the emotionality*” (perception and empathy), 8) “*the intelligence*” (watchfulness, circle of interests); 9) “*the outlook*” (general attitude to life), 10) “*the health*” (physical and mental).

The objective prerequisites for creation of musical piece (the outer factor) consists of two main components:

– *the artistic task* is appearing due to *the need* for the musical piece to be made, and it could be 1) given from a third person / a group of people (customer) or 2) initiated by a composer himself / herself (“self-ordering”).

– *objective circumstances* – working conditions, organizational issues, distracting and stressing factors which could influence on the artistic task, speed up or slow down the work, or even pose a threat for a piece creation.

A comprehensive coverage of all combinations of objective circumstances is hardly possible within one article (it seems to be more effective to consider this in

certain cases). Thus, it's reasonable to pay the attention to *the artistic task*, which depends from *the customer type* and could be classified. And it's possible to create *models* of typical scenarios of interaction between the composer and the customer.

1) *Scenario no. 1*: “own idea – own musical piece”. The composer initiates his / her own project, generates and embody idea. An important feature is that the composer sets the artistic task to himself / herself in case of “*self-ordering*”, which means that a composer needs to evaluate the work done as from “*outside*”. This is a significant manifestation of the composer's interpretation in this situation. Another specific feature is in *a strong willing* to make a composition as an action of self-expression – he / her become “possessed” with this artistic project which remains in the consciousness as an “unfinished business” must be done. Moreover, a probable risk of failure or / and public disregard does not stop the composer.

1) *Scenario no. 2*: “given direction from outside – idea – composition”. In this situation the role of *the customer (-s)* appears, but the artistic task set by him / her / them does not restrain the composer within strict borders. According to “the given direction”, the artist is free to choose stylistics, genre, musical means of expression etc. And this type of customer (he /she might be a performer, a music fan, a festival director or a participant etc.) is interested in creation and performance of this musical piece. So, this sort of the artistic task gives a freedom for self-expression with partners' support. Obviously, the project's success depends from its reliability and objective circumstances. But, the artistic cooperation becomes a valuable experience for the composer and also gains popularity, thus could offer new opportunities for the further career development.

3) *Scenario no. 3*: “idea of the project author – composer's interpretation – musical piece”. The composer cooperates with the type of customer who has own idea and own view of artistic task completed. This kind of situation is seemingly common for various commercial projects – music for movies, videogames, theatre shows (an initiative of a theatre), dance music, background music etc. The interaction in the sphere of symphony orchestra music could be also built on these principles. The customer is focused on commercial and / or public success and additional risks are highly unwanted. The composer's work gains an interesting particularity, because the interaction “composer – customer” becomes more active. In such a case, a collision between artistic interests seems inevitable, because, from the one side, there is *the artistic individuality as the inner factor* of the composer's interpretation, and from other side – *the objective* (for the

composer) *prerequisites for creation of musical piece*, which, at some points, depend on *the customer* as a source of artistic initiative, thus *artistic task* and some part of *objective circumstances*.

4) *Scenario no. 4: “teacher – student”*. This variant of interaction could contain features of all the scenarios modeled before. An interesting particularity of this situation is that the teacher acts in a role of *the customer*, who, at the same time, is interested in success of student’s musical project. The teacher will model such artistic tasks which could raise the level of the student as a composer – develop *parameters* of his *artistic individuality* (moreover, not only the professional, but the non-professional too).

The conflict of artistic interests is possible to appear in described scenarios (in case of self-ordering – the inner conflict). This would lead to significant change of musical projects or even failure. However, this promising topic is better to be investigated in further studies.

Conclusions. The comprehension of the interpretational component in composer’s art allows to approach not only to comprehension of single artist’s personality principles of development, but to understanding the process of creation of a musical composition in general. Every written piece is a unique example with its own history of creation and later existence. Though not all of compositions gain public approval, every act of the true artistic self-expression is valuable for the author and raises him / her on a new level as a professional and a person. Because, “the process of author *thinking*” involves the whole spectrum of person’s experience and is “*a way of self-fulfillment of a person who cognizes the world*” (Shapovalova, 2008: 9) ■ **Key words:** *musical composition, composer’s interpretation, factors of interpretation, creative individuality, creative task, script.*

Вступ. Розробка питань, що стосуються композиторської інтерпретації, є важливою сферою вивчення в сучасному українському музикознавстві. Система «композитор – виконавець – слухач» набуває нового наукового потенціалу з точки зору її складових, зокрема, композиторської. Тому в цій статті увагу зосереджено на взаємодії творчої індивідуальності митця та об’єктивних передумов для написання твору як внутрішнього та зовнішнього чинників інтерпретаційного

процесу в композиторській творчості. Діалектична взаємодія названих чинників показана на розроблених моделях-сценаріях, які відображають типові ситуації в роботі композитора, в тому числі й при написанні оригінальних оркестрово-симфонічних творів. Окрему увагу зосереджено на розмежуванні процедурних дій власне творчості та композиторської інтерпретації в процесі народження музичної композиції.

Аналіз останніх досліджень та публікацій показує, що проблематика художньої інтерпретації в музиці є актуальною та продуктивною для музикознавчих досліджень. Варто назвати праці Н. Корихалової (1979), Є. Гуренка (1982), І. Полусмяк (1989), В. Москаленка (2012). Здебільшого, вивчення проблематики інтерпретаційного процесу в музиці відбувається в дослідженнях виконавського мистецтва, в якому цей процес виражений досить явно. Природно, що з початку XXI ст. проблематика музичної інтерпретації в композиторській творчості починає привертати увагу дослідників. Але праць, прямо чи опосередковано присвячених вивченню композиторської інтерпретації, в сучасному українському музикознавстві порівняно небагато (О. Жарков, 1994; О. Котляревська, 1996; В. Дейнега, 2001; М. Борисенко, 2005; А. Хуторська, 2009; І. Коновалова, 2011; І. Палій, 2012).

Базисом для таких досліджень стають не стільки праці з виконавської інтерпретації, скільки інші джерела, в яких розглядаються аспекти композиторської творчості: 1) музикознавчі праці самих композиторів (Муха, 1979; Тіц, 1976; Шнітке, 1982) та 2) їхня епістолярна спадщина (Онеггер, 1963); 3) композиторська творча спадщина та різні аспекти творчості – від професійних до особистісно-психологічних (Драч, 2002; Копиця, 2018), 4) системні дослідження психологічних властивостей творчої особистості композитора (Варнава, 2017; Чубак, 2017), 5) філософсько-онтологічні питання, що стосуються природи творчості взагалі та музичної композиції (Шаповалова, 2008).

Отже, **метою статті є висвітлення діалектичної взаємодії внутрішніх та зовнішніх чинників композиторської інтерпретації в процесі написання оркестрово-симфонічних творів.**

У дослідженні застосовуються такі **методи**:

1) *аналітичний* – уможливорює диференціацію позицій композиторської творчості та інтерпретації на основі аналізу інформації з джерел, прямо чи опосередковано присвячених обраним питанням;

2) *систематизації та структурування*, завдяки якому вибудовано концепцію взаємодії внутрішнього та зовнішнього чинників композиторської інтерпретації;

3) *моделювання*, покликаний для побудови типових *сценаріїв* діалектичної взаємодії внутрішнього та зовнішнього чинників інтерпретаційного процесу в композиторській творчості.

Виклад основного матеріалу. Окремі дослідження проблематики композиторської інтерпретації вже з'являються в нашому музикознавчому просторі, але переважна більшість із них розглядають її у контексті різноманітних переробок вже існуючих творів. Однак, якщо заглибитися далі у вивчення цього процесу, стає зрозуміло, що власне переробка – перекладення, транскрипція та більш глибокі варіанти переосмислення *вихідного тексту* (за аналогією з виконавським процесом) – є помітним проявом композиторської інтерпретації, дослідження якого наближує до усвідомлення цього процесу, але не повністю його пояснює.

Вихідний текст або вихідна система по праву вважається необхідним «учасником» інтерпретаційного процесу. Низка досліджень (зокрема, праці В. Дейнеги, 2001; М. Борисенко, 2005; І. Палій, 2012) присвячується саме проблематиці «варіативного потенціалу музичного твору» (Котляревська, 1996) – переробок вихідного твору, які продукуються за певними принципами, адже мають вже напрацьовані жанрово-стилістичні риси¹. А. Хуторська (2009) звертає увагу й на те, що у якості першоджерела може виступати не тільки *музичний текст іншого композитора*, а й, наприклад, *літературний текст* при написанні вокального твору і пропонує називати це явище «*міжвидовим художнім перекладом*».

¹ Цій проблематиці присвячена кандидатська дисертація М. Борисенко – «Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю» (2005).

Доречно згадати й інші праці українських музикознавців. Наукове дослідження українського композитора А. Мухи, «Процес композиторської творчості» (1979) містить системний розгляд образної проблематики. Наприклад, автор висвітлює поняття «особистості композитора», до якої входять музичні здібності, комплекс психологічних передумов та професійна підготовка. Окрім того, А. Муха зазначає і важливість «реального світу», який він трактує як метасистему, що є «сукупністю світів» – соціального буття, природи, світу мистецтва та культури (Муха, 1979: 37). М. Тіц зосередив увагу на проблематиці взаємодії «творець – світ», тобто «що здатний він бачити коло себе, яку вибирає для себе тему, як розуміє навколишню дійсність (сучасність), проти чого й за що бореться у житті й у своїй творчості» (Тіц, 1976: 268). У монографії, присвяченій В. Губаренку, І. Драч (2002) серед інших питань звертається до проблематики «Его» композитора (або, за автором, «Его-комплексу») як «цілісної сукупності поривань, уявлень, ідей, яка утворює центр поля його свідомості» (Драч, 2002: 108). Авторка також враховує можливість перетворення Его-комплексу на об'єкт художнього відображення (там само). Запропоноване Л. Шаповаловою (2008) визначення рефлексії² відображає засади інтерпретаційного процесу в композиторській творчості.

Наукові пошуки вищезгаданих музикознавців наводять на думку, що інтерпретаційний процес у композиторській творчості є *всеохоплюючим* і залучає всі сфери досвіду митця як особистості. Проте, В. Москаленко (2012) пропонує «локалізацію» композиторської інтерпретації в композиторській творчості й справедливо зазначає те, що «творче перероблення <...> матеріалу» чи «музично-стильової системи іншого автора, іншого історичного періоду» є «рисом» композиторської інтерпретації, а результатом цього процесу стають «жанр музичної транскрипції», «форми музичних запозичень» та «програм-

² «Феномен психічного ототожнення двох планів свідомості: предметного (відображення композитором об'єктивного світу, соціуму) та ментального (суб'єктивного, особистого досвіду душі) за яким стоїть цілокупна Я-свідомість автора» (Шаповалова, 2008: 15).

ні твори <...>, в яких використовується раніше зафіксований у слові, картині, малюнку й інших формах художній матеріал, сюжет, конкретний образ із відповідних творів» (Москаленко, 2012: 16–17).

Таким чином, загальноприйняте уявлення про композиторську інтерпретацію передбачає *посередництво* між першоджерелом (причому, у більшості досліджень, саме *музичним першоджерелом*) та виконавцем – композитор-інтерпретатор продукує нову версію чужого твору або власний твір на чужому матеріалі. Проте, очевидно, що існує певна теоретична колізія, адже, 1) з одного боку, чимала кількість музикознавців описує процес інтерпретації як всеохоплюючий (хоча сам термін і не фігурує безпосередньо в таких дослідженнях), 2) а з іншого – дослідники художньої інтерпретації наче «знижують» потенціал композиторської інтерпретації, поміщуючи її у царину «переробок». За такого підходу залишається невирішеною проблематика наявності інтерпретаційного процесу при написанні композитором твору, базованого на його, композитора, *власній ідеї*.

Для того, щоб наблизитися до вирішення цього питання, потрібно визначити засади його виникнення. А. Муха звертає увагу на «імпульси образного характеру», які можуть бути пов'язані з різними сферами реального світу (Муха, 1979: 151), а отже, з витворами образотворчого мистецтва, літературою, з певними явищами, світоспоглядальною діяльністю композитора, чуттєво-емоційною сферою³. Це означає, що власний творчий образ чи оригінальна концепція одразу виникає як продукт «переробки», а отже – інтерпретації⁴. А. Шнітке приділяє велику увагу *творчій ідеї* – абстрактного, навіть

³ У якості показового прикладу можна назвати «Лють з приводу загубленого гроша» Л. ван Бетховена.

⁴ З цього приводу доречно зауважити, що у випадку написання твору, концепція якого базована на *існуючому немuzичному матеріалі*, в творчості композитора вона отримує *музичне втілення*, яке може значною мірою (чи навіть повністю) змінювати вихідний образ. Подібне зустрічається й при роботі з *існуючим музичним матеріалом* (наприклад, твори композиторів-романтиків, які містять народні мелодії) – нова композиція настільки самостійна, що виходить за рамки «жанру музичної транскрипції», стаючи повністю самостійним твором із власною концепцією.

розмитого, образу, який втілюється у готовій композиції як «переклад на іноземні мову з оригіналу <...>, який залишається невловимим» (Шнітке, 1982: 105). З цього випливає, що абстрактна *ідея* потребує інтерпретаційного процесу ще й для того, щоб бути втіленою в тексті твору⁵.

Музична композиція переживає низку етапів формування – від абстрактної ідеї до прем'єри⁶. І діяльність композитора (й, вірогідно, митця будь-якої творчої професії) передбачає особисте тлумачення – інтерпретування⁷ – художнього образу та продукту (тексту), який має його містити, причому у вигляді, який має буде зрозумілим виконавцям⁸. Проте, діалектична єдність **внутрішнього та зовнішнього чинників** композиторської інтерпретації визначає, яким саме він буде від початку роботи над ним – інакше кажучи, якою буде *ідея*, та яким буде її *«переклад»* в сучасній музичній системі.

Згадане А. Шнітке (1982) слово «переклад» прямо вказує на присутність інтерпретаційного процесу в творчості композитора. Але потрібно зазначити, що композиторська інтерпретація та композиторська творчість *не є тотожними*. **Композиторська творчість** передбачає 1) **продукування** структурних музичних компонентів та 2) їх **синтез** у організовану систему. **Процес інтерпретації** є залученням на будь-якому етапі роботи композитора як **засіб усвідомлення** (тлумачення, аналізування, рефлексії) 1) **художньо-образного потенціалу**, 2) **змістовного значення** та 3) **відповідності творчому завданню** того музичного тексту, який *продукує* та *синтезує* компози-

⁵ Подібне намагався описати й А. Онеггер, ділячись своїми відчуттями від процесу творчості: «Стаєш подібним людині, що намагається поставити драбину, не надіючись прихитити її до стіни» (Онеггер, 1963: 86).

⁶ Варто зауважити, що для композитора «час написання твору» – це не тільки кількість годин, проведених безпосередньо за робочим столом та / або інструментом, а загалом весь час, коли твір опрацьовується у свідомості митця.

⁷ Від лат. *«interpretari»* – «тлумачити», «детально роз'яснювати», «розуміти» (Online Etymology. Retrieved 2020, Jan. 23).

⁸ Питання комунікаційного аспекту в системі «композитор – виконавець – слухач» також належить до затребуваної проблематики сучасного українського музикознавства.

тор. Останнє передбачає *моделювання* (встановлення певних творчих меж, «проектування») – перегляд планів під час роботи, зіставлення реальних результатів та очікуваних тощо⁹.

«Передбачення» кінцевого результату, його очікувана та бажана якість грає важливу роль у інтерпретаційному процесі. Як вже було зазначено, *ідея твору* виникає як абстрактний образ і потребує «перекладу» (Шнитке, 1982). Разом із тим, цей «переклад» має задовольняти запитам самого автора, виконавців (бути зрозумілим для якнайточнішого відображення закладеної композитором *ідеї*) та людей, з якими композиторові доводиться взаємодіяти, якщо, наприклад, твір пишеться на *замовлення*. Але чи вся музика пишеться на замовлення? А якщо на замовлення, як може відбуватися інтерпретаційний процес при такому обмеженні ззовні?

Для наближення до розуміння цих процесів в статті запропонований умовний поділ на *внутрішній* та *зовнішній чинники* (фактори) художньої інтерпретації в композиторській творчості:

1) під *внутрішнім чинником* розуміється *творча індивідуальність митця*, наділена певними *параметрами*;

2) *зовнішнім чинником* виступають *об'єктивні передумови для написання твору*, до яких входить *творче завдання* (в рамках певного «замовлення» та навіть «самозамовлення») та *об'єктивні обставини*, за яких пишеться твір.

Тобто, *творча індивідуальність митця* виходить з певних *об'єктивних передумов при написанні твору*, які включають певне *творче завдання* як об'єктивну «мету» та *об'єктивні обставини* – комплекс життєвих ситуацій – які здатні вносити «свої корективи» в процес написання твору. Ця взаємодія визначає те, яким буде не тільки сам твір, а якою буде, власне, сама *ідея твору*. При цьому, навіть якщо «*передумови*» виникають у свідомості самого композитора (автор сам ініціює написання твору), в парадигмі діалектичної

⁹ Л. Шаповалова в контексті дослідження рефлексивної свідомості композитора називає цей процес «зустріччю двох свідомостей: автора (Я-образу) і, власне, суб'єктів музики (носіїв Я-образу – тем-образів, мотивів-символів, монограм, цитат і автоцитат)» (Шаповалова, 2008: 14).

єдності **внутрішнього** та **зовнішнього** факторів інтерпретації в композиторській творчості вони виступають у якості останнього¹⁰.

Розглянемо означені чинники більш детально. **Творча індивідуальність митця** наділена певними *параметрами*, які визначають її відповідь на дію **фактору зовнішнього**. Можна виділити дві основні категорії цих параметрів – 1) *професійні (музична індивідуальність)* та 2) *позапрофесійні (особистісно-творча індивідуальність)*. Звісно, такий «поділ» не означає, що ці параметри існують окремо – між цими складовими є виражений взаємозв'язок.

Професійні параметри – це ті властивості, що складають *музичну індивідуальність* композитора. Їх умовно можна поділити на *п'ять основних*:

1) «*потужність уяви*», слухових передчуттів, *здатність генерувати творчу ідею*, план її реалізації, компоненти музичних побудов;

2) «*музичні здібності*» (музичний слух, відчуття ритму, музична пам'ять тощо), які залучені до *процесів продукування та синтезу*, але не визначають, власне, *здатність генерувати*;

3) «*знання та навички*» (теоретичні, практичні та наукові), які забезпечують «переклад» абстрактної ідеї згідно з вимогами *творчого завдання* і здатні зумовити винайдення цікавіших ідей та більш вишуканих прийомів їхнього втілення;

4) «*досвідченість*» – базис виконавської практики, досвід слухання чужих, та, що критично важливо, власних творів та аранжувань, оцінювання в творі, що виконується або прослуховується (чужому / своєму), застосованих засобів музичної виразності та методів композиторської роботи;

5) «*інструментарій*» – сукупність власних підходів до роботи, які наразі доступні композиторові, починаючи від дилеми «за фортепіано чи без нього», і завершуючи засобами розвитку матеріалу та технікою інструментування.

Окреслені п'ять професійних параметрів визначають «поточний» рівень майстерності та потенціал композитора як музиканта.

¹⁰ Такий варіант взаємодії більш детально описаний в цій статті нижче – композитор ставить *творче завдання* самому собі й оцінює себе сам немов зі сторони.

Позапрофесійні параметри відповідають *особистісно-творчій індивідуальності* композитора й впливають на художньо-образне забарвлення його творчості. Серед них:

б) «*вмотивованість*» композитора, але тільки її «внутрішня» складова як особистісний параметр – наскільки митець амбітний, схильний до творчої активності та якому темпу роботи надає перевагу;

7) «*емоційність*» (у тому числі, вірогідно, й «емоційний інтелект»¹¹), яка відіграє роль у сприйнятті композитором навколишнього світу та «націленості» його на виконавця й слухача під час творчості – тобто, *емпатії* до них, причому в перспективній проєкції;

8) «*інтелект*» як ступінь комплексного розвитку особистості – загальний кругозір композитора, його спостережливість, здатність до світоспоглядання, коло інтересів;

9) «*світогляд*», який визначає направленість інтересів митця як у глобальному масштабі, так і на міжособистісному рівні, його ставлення до оточуючих та світу в цілому – його доброчинність, політичні погляди, ставлення до сімейних стосунків тощо;

10) «*здоров'я*» – параметр, що визначає різні аспекти психофізіологічного стану композитора.

Означені *параметри* не залишаються сталими – творча індивідуальність змінюється з часом, проходячи як періоди творчого піднесення та розвитку, так і занепаду та стагнації. Важливо враховувати й вплив стресового навантаження як наслідок тих чи інших подій в житті композитора (й взагалі, митця) – воно здатне стимулювати творчу думку, або ж пригнічувати її¹².

Об'єктивні передумови написання твору (які містять два ключових компоненти – *творче завдання* та *об'єктивні обставини*) є тим

¹¹ В українському музикознавстві поняття «емоційний інтелект» (в контексті виконавської творчості) використовується у статті О. Єргієвої (2016).

¹² Проблематика особистісних метаморфоз композиторської індивідуальності також затребувана в українському музикознавстві. У таких дослідженнях можуть розглядатися різні питання розвитку творчої індивідуальності – як стосовно конкретного композитора (наприклад, монографія І. Драч, 2002), так і тенденції в цілому (дисертації А. Чубак, 2017) та Р. Варнави, 2017).

зовнішнім фактором, з яким композиторська **творча індивідуальність** взаємодіє в рамках інтерпретаційного процесу.

Творче завдання зумовлене *запитом* на написання твору, який може бути:

1) отриманий від третьої особи та / або групи осіб – *замовника* (-ів) – у цьому випадку композитор вступає у взаємодію з думкою зі сторони і йому доводиться «передбачати» очікування замовника, аби виконати поставлене *творче завдання* успішно¹³;

2) *ініційований* композитором *самостійно* («самозамовлення») – митець, таким чином, має бути «чужим для себе», оцінюючи результати своєї праці та вносячи корективи.

Комплекс *об'єктивних обставин* – умов роботи, побутово-організаційних питань, відволікаючих та стресових факторів – може сприяти або завадити ефективному просуванню в напрямку втілення музичного проєкту композитором. Також, вони можуть суттєво впливати й на *творче завдання* й, відповідно, образно-художнє наповнення твору, прискорити / уповільнити роботу над ним (що позначається на втіленні художнього образу в тексті), або навіть поставити під загрозу, власне, написання твору.

Охопити все розмаїття варіантів цієї ланки **зовнішнього фактору** в рамках статті видається малоперспективним – вочевидь, вплив певного «набору» *об'єктивних обставин* ефективніше оцінювати при розгляді конкретних ситуацій. Проте, *творче завдання* як запит на написання твору залежить від *типу* замовника та цільової аудиторії й піддається певній класифікації. Цілком можливо створити *моделі типових сценаріїв взаємодії*, що виникають між композитором та замовником (у тому числі, коли перший сам ініціює музичний проєкт).

1) *Сценарій № 1* – «*власна ідея – власний твір*». Композитор ви-находить свою ідею й береться за її реалізацію. Це відкриває простір для «чистого» самовираження, в чому є певна творча перевага, адже

¹³ Означений параметр «емоційності», до якого залучено й *емпатію*, відіграє свою роль. Інша справа, коли *творча індивідуальність* вступає у **конфлікт** з бажаним для замовника *творчим завданням*, яке йде всупереч з творчими інтенціями митця. Про це – коротко далі.

композитор у рамках «самозамовлення» має можливість експериментування, роботи за своїми правилами, практичного дослідження засобів музичної виразності тощо. Написання твору, за цим сценарієм, стає *необхідністю*, або, радше, *потребою* для композитора – в певному сенсі, він стає «одержимим» цією ідеєю, й вона зберігається у його свідомості як «невиконане завдання» яке треба втілити в життя обов'язково. Інакше кажучи, однією з характерних рис, за цих умов, є активна відповідь складової **внутрішнього фактору** – «*вмотивованості*». Творча свобода є вагомим перевагою у цьому сценарії – композитор не обмежений, власне, нічим, окрім часу (адже такі задуми часто втілюються у вільний від основної роботи час) та встановлених його власною ідеєю, а отже, їм самим, меж. Оскільки композитор виступає у якості **замовника** для самого себе, роль інтерпретаційного процесу надзвичайно висока. Робота над таким твором може тривати дуже довго (хоча це й не обов'язково).

Ще однією особливістю (але з негативним забарвленням) є те, що такий музичний проєкт має певні ризики, які композитор бере на себе. Такого роду твір може залишитися незатребуваним. Але композитор не в змозі відмовитися від цього проєкту, навіть попри те, що усвідомлює негативні перспективи – нездійснення такого задуму може бути більш стресовим, ніж навіть відсутність виконання чи визнання. Так була написана велика кількість шедеврів, що були визнані такими, на жаль, лише після смерті їхніх авторів. Проте негативний результат (в даному випадку – невиконання) не є обов'язковим – все залежить від того, наскільки задуманий твір відповідатиме запитам поціновувачів чи суспільства в цілому, що обумовлює подальшу долю твору тощо¹⁴.

2) *Сценарій № 2 – «заданий ззовні напрямок – ідея – твір»* – більш типовий для композиторів, що отримали певну відомість.

¹⁴ А. Шнітке висловлює цікаву думку з цього приводу. Зауважуючи, що «втілення замислу завжди є і деяким його обмеженням», автор робить висновок, що іноді для композиторів «ідеальним виходом є “нездійснення” замислу» і, як приклад, наводить незакінчену оперу А. Шенберга. У цьому випадку, на думку А. Шнітке, був «збіг внутрішнього та зовнішнього мотивувань», адже «істинним втіленням його замислу було невтління» (Шнітке, 1982: 107).

За таких умов вже присутні треті особи, які *замовляють* твір, проте не ставлять строгих обмежень композитору. Він може у «заданому напрямку» обирати стилістику, жанр, музичні засоби виразності тощо. Замовники такого типу – часто ними є виконавці, окремі поціновувачі, організатори культурних заходів, наприклад, фестивалів – зацікавлені у стилістиці саме цього композитора або у тому, щоб твір був написаний та виконаний. Вірогідно, така ситуація є бажаною для композитора – важливо, що існує певна підтримка такого музичного проєкту й композитор має гарантії, що його музика прозвучить.

Звичайно, невдача в цій ситуації можлива, але її вірогідність залежить від надійності самого проєкту та низки інших чинників, що належать до *об'єктивних обставин*. Більше того, творче партнерство стає для композитора певним досвідом та додає йому популярності, яка відкриває можливості для майбутнього кар'єрного росту. Провальне виконання в рамках такого проєкту також не є вироком, адже композитор все ж почує свій твір, а невдача прем'єра не виключає успішного, та навіть тріумфального, повернення твору на сцену – історія музики дає чимало прикладів, коли визначні твори були написані за *сценарієм № 2*.

3) *Умови сценарію № 3 – «ідея автора проєкту – композиторське інтерпретування – твір»* – видаються більш складними та, в ряді випадків, стресовими, адже композиторська робота має відповідати запитам людей, які вже мають уявлення, що саме вони бажають отримати. Це замовлення певного продукту (в даному випадку – твору чи низки творів), який би виконував певну функцію. За таким сценарієм композитори працюють на ниві комерційної музики – музики до кінофільмів, комп'ютерних ігор, театральних вистав (ініціатива театру), танцювальної музики, фонові музики тощо. На цих засадах може будуватися взаємодія також у оркестрово-симфонічній музиці. Для цього сценарію показово, що замовник (навіть якщо він дилетант) має певне уявлення про те, що він має отримати в якості твору, й він націлений на комерційний та / або суспільний успіх – його не влаштовуватимуть додаткові ризики (які й так присутні, як у будь-якому проєкті). Композиторська робота набуває особливу цікавість, адже взаємодія «композитор – замовник» стає більш активною. За таких умов, коли-

зія творчих інтересів видається неминучою, адже, з одного боку, існує *творча індивідуальність* як **внутрішній чинник** композиторської інтерпретації, а, з іншого – **об'єктивні** (для митця) **передумови для написання твору**, що певною мірою залежать від замовника як джерела творчої ініціативи, а значить, і *творчого завдання* та / або низки *об'єктивних обставин*. Хоча й може здаватися, що в такій ситуації поява художньо цінного твору неможлива, визначні твори з'являлися й в умовах *сценарію № 3*.

4) *Схема сценарію № 4 – «викладач – учень»* – може мати риси усіх вищенаведених ситуацій. Юний композитор (а в деяких випадках – не юний) отримує завдання в певних рамках від професіонала-викладача, який розуміє його сильні та слабкі сторони. Відмітимо, що викладач з композиції виступає у якості *замовника*, який, водночас, є й *учителем*, безпосередньо зацікавленим в успіху музичного проєкту учня. Викладач вимагає винахідливості, ставлячи такі *творчі завдання*, які здатні підвищити рівень учня як композитора, тобто розвинути **параметри його творчої індивідуальності** (і не тільки професійні, а й *позапрофесійні*). Саме тому викладацьке «замовлення» може суміщати в собі риси всіх трьох наведених сценаріїв, адже викладач може «дозувати» вираженість певних рис типових ситуацій у своєму *творчому завданні*, розробляючи *власні сценарії* в межах індивідуального педагогічного підходу¹⁵.

Означені сценарії – лише схематичний нарис найбільш розповсюджених моделей взаємодії **внутрішнього** та **зовнішнього чинників** інтерпретаційного процесу в композиторській творчості. Проте, варто згадати й про випадки **конфліктної** взаємодії, в яких розглянуті сценарії можуть змінюватися, або взагалі провалюватися. Мова йде про **конфлікт творчих інтересів** замовника та композитора (на що часто нашаровуються й несприятливі об'єктивні обставини). Як приклад,

¹⁵ Наприклад, окремим «гібридом» *ситуацій № 3 та № 4* може бути участь у композиторському конкурсі: з одного боку, є риси замовлення ззовні (строгі конкурсні вимоги), з іншого – педагогічний процес. Отже, в даному випадку можна казати про «подвійну взаємодію»: система взаємодії «учень – викладач» в умовах конкурсу стає частиною системи «учень та викладач – журі та умови конкурсу».

можна назвати відому проблему написання творів з «небажаною» українською тематикою та використанням «заборонених» видів композиторської техніки, що постала перед українськими композиторами другої половини ХХ ст. (див. праці І. Драч, 2002 та М. Копиці, 2018)¹⁶. Сценарій № 1 («самозамовлення») також не є виключенням, адже в музичній композиції має місце й «боротьба з самим собою» – внутрішня суперечка як складова творчого пошуку. Як найпростіший приклад негативної, конфліктної сторони цього процесу наведемо перфекціонізм, який може заважати продуктивній роботі та навіть, в результаті, суттєво зменшити художній потенціал твору. Однак проблематика творчих конфліктів в рамках інтерпретаційного процесу в композиторській творчості не може бути розглянутою детально в рамках однієї наукової статті, тому обмежимося цим коротким зауваженням.

Підсумовуючи матеріал статті, можна зробити такі **висновки**.

1. Попри те, що в більшості досліджень композиторська інтерпретація представлена лише в контексті опрацювання вже існуючого твору-моделі (тобто, передбачає *посередництво*), її природа є значно ширшою, і цей процес охоплює всі етапи роботи композитора, починаючи від генерування *ідеї твору*.

2. Композиторська творчість та композиторська інтерпретація не тотожні одна одній, оскільки перша відповідає за *продукування* та *синтез* музичних елементів, а друга виступає *засобом усвідомлення*, тлумачення, визначення результатів на основі певного творчого завдання. Таким чином, інтерпретаційний процес у композиторській творчості покликаний визначати образно-художню, змістовну наповненість результатів композиторської діяльності та їхню відповідність творчому завданню.

3. **Внутрішній чинник** інтерпретаційного процесу в композиторській творчості уособлює *творчу індивідуальність митця*, яка

¹⁶ Якщо екстраполювати сценарій № 1 (в якому творча ідея містить «заборонену» тематику) у згадану несприятливу для вільної творчості українських композиторів атмосферу СРСР в ХХ ст., отримаємо новий сценарій з «багаторівневим конфліктом»: з одного боку, існує необхідність правдивого самовираження, з іншого – цензура з ризиками потрапити «в опалу».

наділена певними *параметрами* – професійними та позапрофесійними. **Зовнішній чинник** – *об'єктивні передумови написання твору* – включає, з одного боку, *творче завдання*, із яким пов'язана постать замовника (в рамках власного проєкту сам композитор може бути замовником для себе); з іншого – комплекс *об'єктивних обставин*, які здатні вплинути на якість, темп та результат роботи.

4. Вибудована система дозволила провести *моделювання сценаріїв*, які відображають найбільш типові випадки взаємодії між внутрішнім та зовнішнім чинниками. Кожен *сценарій* має певні особливості: 1) у випадку № 1 – написання композитором твору за власною ідеєю та ініціативою – характерним є великий творчий потенціал, завдяки високому ступеню вмотивованості та інтерпретаційного опрацювання; 2) за сценарієм № 2 замовник ставить композиторові творче завдання, яке передбачає певну свободу дій, тому є можливість написати твір з підвищеними шансами на виконання та визнання без втрати можливості вільного самовираження; 3) в ситуації № 3 передбачається залучення автора до комерційного проєкту, її специфікою є саме інтенсифікація взаємодії внутрішнього та зовнішнього чинників: «композитор – замовник та його проєкт»; 4) нарешті, в системі «вчитель – учень» (№ 4) реалізується можливість *моделювання* викладачем (який виступає у ролі компонента зовнішнього фактору) *нового сценарію*, метою чого є розвиток творчої індивідуальності учня. Проблематика *конфліктної* взаємодії в межах описаних сценаріїв потребує більш детального викладення у наступних дослідженнях, тому згадана лише мимохідь.

Усвідомлення значення інтерпретаційної складової в творчості композитора наближає до розуміння процесів розвитку не тільки окремих творчих особистостей, а й композиторського письма в цілому. Кожний написаний твір є унікальним за своєю історією – як створення, так і подальшого існування. Хоча далеко не всі твори отримують визнання, кожен акт дійсно творчого самовираження є цінним для автора, оскільки піднімає його на новий професіональний і особистісний рівень. Адже, «процес авторського *мислення*» залучає весь спектр досвіду особистості і є *«способом самоздійсненості особистості, яка пізнає світ»* (Шаповалова, 2008).

ЛІТЕРАТУРА

- Борисенко, М. Ю. (2005). *Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Харьковський гос. ін-т искусств ім. И. П. Котляревського. Харьков, 195.
- Варнава, Р. (2017). *Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу автора» (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 224.
- Гуренко, Е. (1982). *Проблемы художественной интерпретации (философский анализ)*. Новосибирск: Наука, 256.
- Дейнега, В. (2001). Оркестровка як різновид інтерпретації. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 18, 133–142.
- Драч, І. (2002). *Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності*. Суми: СДПУ ім. А. С. Макаренка, 306.
- Єргієва, О. (2016). Емоційний інтелект музиканта-інструменталіста і транзитивність художньо-естетичних емоцій в концертно-комунікативній ситуації. *Музичне мистецтво і культура*, 22, 273–285.
- Жарков, О. М. (1994). *Художній переклад в музиці: проблеми і рішення*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 19.
- Коновалова, І. (2011). Композиторська інтерпретація в ракурсі культурного діалогу «автор – традиція» (на матеріалі хорової творчості А. Кушніренка). *Культура України*, 35, 271–280.
- Копиця, М. (2018). *Вибране: Монографічний збірник статей*. Київ; Ніжин: ПП Лисенко М. М., 374.
- Корыхалова, Н. (1979). *Интерпретация музыки: теоретические проблемы муз. исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике*. Ленинград, Музыка, 208.
- Котляревська, О. І. (1996). *Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтв). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 19.
- Москаленко, В. (2012). *Лекции по музыкальной интерпретации*. Киев: Клякса, 272.
- Муха, А. (1979). *Процесс композиторского творчества (проблемы и пути исследования)*. Киев: Музична Україна, 272.

- Онеггер, А. (1963). *Я – композитор*. (Пер. с. франц.). Ленинград: Музыка, 216.
- Палій, І. О. (2012). *Трансдукція як явище музичної культури (на прикладі фортепіанного циклу М. Мусоргського «Картинки з виставки» і творчості рок-гуртів King Krimson та Pink Floyd)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 16.
- Полусмяк, И. М. (1989). *Теоретические аспекты музыковедческой интерпретации*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Киевская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 25.
- Тіц, М. (1976). Наша творчість і сучасність. В кн. *Про сучасні проблеми теорії музики: збірник статей*, сс. 264–278. Київ: Музична Україна.
- Хуторська, А. Й. (2009). *Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 17.
- Чубак, А. (2017). *Позастильові та стильові виміри творчої зрілості композитора*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 196.
- Шаповалова, Л. В. (2008). *Музыка как аналог личности: до проблемы рефлексивной личности*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 34.
- Шнитке, А. (1982). На пути к воплощению новой идеи. В кн. *Проблемы традиций и новаторства в современной музыке*, сс. 104–107. Москва: Советский композитор.
- Online Etymology. (2020). Interpretation. Retrieved 2020, January 23, from https://www.etymonline.com/word/interpretation#etymonline_v_30076

REFERENCES

- Borisenko, M. (2005). *Zhanr transkriptsii v sisteme individualnogo kompozitorskogo stilya [Genre of the transcription in the system of composer's individual style]*. (Candidate's thesis). Kharkov State University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkov, 195 [in Russian].
- Chubak, A. (2017). *Pozastylovi ta stylovi vymiry tvorchoi zrilosti kompozytora [Extra-stylistic and stylistic dimensions of creative maturity of a composer]*.

- (Candidate's thesis). Lviv M. V. Lysenko National Musial Academy. Lviv, 196 [in Ukrainian].
- Deineha, V. (2001). Orkestrivka yak riznovyd interpretatsii [The orchestration as the sort of interpretation]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho* [Scientific Bulletin of National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky], 18, 133–142 [in Ukrainian].
- Drach, I. (2002). *Kompozytor Vitalii Hubarenko: formula indyvidualnosti*. [Composer Vitalii Hubarenko: formula of the individuality]. Sumy: SDPU im. A. S. Makarenka, 306 [in Ukrainian].
- Gurenko, E. (1982). *Problemy hudozhestvennoy interpretatsii (filosofskiy analiz)* [Problems of the artistic interpretation (the philosophical analysis)]. Novosibirsk: Nauka, 256 [in Russian].
- Honegger, A. (1963). *Ya – kompozitor* [I am a composer]. (Transl. from French). Leningrad: Muzika, 216 [in Russian].
- Khutorska, A. (2009). *Kompozytorska interpretatsiia poetychnoho tekstu yak khudozhnii pereklad (na prykladi kamerno-vokalnoi muzyky)* [Composer's interpretation of a poetic text as an artistic translation (on the example of chamber-vocal music)]. (Extended Abstract of Candidate's thesis). Kharkiv I. P. Kotliarevskiy National University of Arts, 17 [in Ukrainian].
- Konovalova, I. (2011). *Kompozytorska interpretatsiia v rakursi kulturnoho dialohu «avtor – tradytsiia» (na materiali khorovoi tvorchosti A. Kushnirenka)* [Composer's interpretation in view of the cultural dialogue «author – tradition» (on the material of A. Kushnirenko's choral work)]. *Kultura Ukrainy* [Culture of Ukraine], 35, 271–280 [in Ukrainian].
- Kopytsia, M. (2018). *Vybrane: Monohrafichniy zbirnyk statei*. [Selected: Monographic collection of articles]. Kyiv; Nizhyn: PP Lysenko M. M., 374 [in Ukrainian].
- Korykhalova, N. (1979). *Interpretatsiya muzyki: teoreticheskie problemy muz. ispolnitelstva i kriticheskyy analiz ikh razrabotki v sovremennoy burzhuznoy estetike* [Interpretation of music: theoretical problems of musical performance and critical analysis of their elaboration in the contemporary bourgeois aesthetic]. Leningrad: Muzyka, 174 [in Russian].
- Kotliarevska, O. (1996). *Variatyvnyi potentsial muzychnoho tvorcu: kulturolohichnyi aspekt interpretuvannya* [Variable potential of the musical piece: culturological aspect of interpretation]. (Extended abstract of Candidate's thesis). National

- Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv, 19 [in Ukrainian].
- Moskalenko, V. (2012) *Leksii po muzyikalnoy interpretatsii [Lectures on the musical interpretation]*. Kyiv: Klyaksa, 272 [in Russian].
- Mukha, A. (1979). *Protsess kompozitorskogo tvorchestva (problemy i puti issledovaniya) [The process of composer's art (problems and ways of investigation)]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 272 [in Russian].
- Online Etymology. Interpretation. Retrieved 2020, January 23, from https://www.etymonline.com/word/interpretation#etymonline_v_30076
- Palii, I. (2012). *Transduksiia yak yavyshe muzychnoi kultury (na prykladi fortepiannoho tsyклу M. Musorhskoho «Kartynky z vystavky» i tvorchosti rok-hurtiv King Krimson ta Pink Floyd) [The transduction as a phenomenon of the musical culture (on the examples of the piano cycle by M. Mussorgsky «Pictures at an Exhibition» and the art of rock groups King Krimson and Pink Floyd)]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 16 [in Ukrainian].
- Polusmyak, I. (1989). *Teoreticheskie aspekty muzykovedcheskoy interpretatsii [Theoretical aspects of musicological interpretation]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kiev State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky. Kiev, 25 [in Russian].
- Schnittke, A. (1982). Na puti k voploshcheniyu novoy idei [On the way to embodiment of a new idea]. In *Problems of traditions and innovations in the contemporary music*, 104–107. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
- Shapovalova, L. (2008). *Muzyka yak analoh osobystosti: do problemy refleksyvnoi osobystosti [Music as an analogue of personality: to the problem of reflective personality]*. (Extended abstract of Doctor's thesis). National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv, 34 [in Ukrainian].
- Tits, M. (1976). Nasha tvorchist i suchasnist [Our art and contemporaneity]. In *About contemporary problems of the music theory: collection of articles*, pp. 264–278. Kyiv: Muzichna Ukraina [in Ukrainian].
- Varnava, R. (2017). *Psykhologichnyi portret kompozytora yak dzherelo piznannia «obrazu avtora» (na prykladi Borysa Liatoshynskoho ta Vasyliya Barvinskoho) [Psychological portrait of composer as a source of learning «authors image» (on the example of Boris Liatoshynsky and Vasyl Barvinsky)]*. (Candidate's thesis). Lviv M. V. Lysenko National Music Academy. Lviv, 224 [in Ukrainian].

- Yerhiieva, O. (2016). Emotsiyni intelekt muzykanta-instrumentalista i tranzytyvnist khudozhno-estetychnykh emotsii v kontsertno-komunikatyvniy sytuatsii [Emotional intelligence of musician-instrumentalist and transitivity of artistic and aesthetic emotions in concert and communicative situation]. *Muzychne mystetstvo i kultura [Music art and culture]*, 22, 273–285 [in Ukrainian].
- Zharkov, O. (1994). *Khudozhnii pereklad v muzytsi: problemy i rishennia [Artistic rendition in music: problems and solutions]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv, 19 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 18.02.2020 р.