

Сергій Васильович Шип

історично інформована інтерпретація музичного твору (HIP) у семіотичному аспекті

УДК 781.68+78.071.2

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-2.27>

Сергій Васильович Шип
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музичного мистецтва
і хореографії
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»
ORCID: 0000-0003-2569-4240

Основним завданням статті є розкриття сутності феномену історично інформованого виконавства (англійською мовою – *historically informed performance*, скорочено – HIP), який розглядається в контексті загальної проблеми музичної інтерпретації. Методологічною основою дослідження є феноменологічний, типологічний і семіотичний підходи до музичної інтерпретації. Виконання музичного твору, зафіксованого партитурою, є складним процесом, який починається із чуттєвого знайомства музиканта з нотним текстом і завершується процесом створення звукової форми. Атрибутивною складовою частиною цього процесу є інтерпретація (у семіотичному сенсі цього слова).

Необхідно розрізняти два рівні (або фази) інтерпретації музичного твору. Перший рівень (Iп-1) – це встановлення загальноприйнятого значення графічних знаків партитури. Така інтерпретація є адекватною, якщо інтерпретатор має точні знання всіх значень графічних знаків, які використовуються в даній культурній практиці. Або вона є неадекватною, якщо поняття і звукові уявлення інтерпретатора не відповідають загальноприйнятим значенням знаків нотного запису. Суть другого рівня інтерпретації музичного твору (Iп-2) полягає у встановленні художнього сенсу уявної звукової форми як цілісного знака, а також значення окремих елементів і властивостей цієї форми. Художній сенс музичного знака – це складна когнітивно-психологічна реакція особистості на звукову форму, яка включає: а) чуттєву й емоційно-оцінну реакцію (естетичний відгук); б) розуміння загальноприйнятих смислів і значень типових елементів; в) унікальні чуттєві уявлення, переживання, думки особистості.

Вирішуючи основне завдання музично-виконавського мистецтва – завдання відтворення звукової форми, задуманої і схематично зафіксованої композитором – музикант може актуалізувати дві протилежні, але на практиці комплементарні інтенції. Перша з них (інтровертивна інтенція) – це прагнення втілити у звуковій формі суб'єктивні почуття, ідеї, емоції, концепції, які пробуджуються композиторським звуковим проектом. Відбір виконавських засобів може здійснюватися раціонально, на основі рефлексії власних психологічних реакцій музиканта, або ірраціонально, спонтанно, інтуїтивно. У виборі виконавських засобів музикант часто керується суб'єктивним критерієм краси чи виразності звучання. Такі інтерпретації завжди є автентичними. Однак ніхто не може об'єктивно оцінити їх адекватність. Інша (екстравертивна) інтенція – прагнення об'єктивної інтерпретації композиторського задуму. Вона може ґрунтуватися на певному зразку (еталоні) виконання або на нормі (манері, стилі) інтерпретації. Про адекватність таких інтерпретацій можна судити об'єктивно, аналізуючи ступінь відповідності створеної музикантом звукової форми відомим еталонам або виконавським стилям. Нормативними орієнтирами для екстравертивної інтерпретації можуть бути: а) індивідуальний стиль, притаманний творчості окремого музиканта-виконавця; б) етнічний стиль музичного виконання, притаманний окремій національній школі; в) жанровий стиль, що визначається функціями виконавської практики у визначених культурних умовах музикування; г) історичний виконавський стиль, що виник у якомусь соціальному середовищі на визначеному історичному етапі.

До останнього типу екстравертивної інтенції музиканта-виконавця належить явище, позначене як історично інформоване виконавство (HIP). У своєму граничному вираженні ця інтенція виражається у прагненні досягти автентичності виконання, коли інтерпретація твору адекватна всім нормам історичного виконавського стилю. Досягненню ефекту достовірності сприяє старанне вивчення засобів музичної писемності, пошук інформації щодо особливостей звукової форми творів, реставрація старовинних прийомів співу та гри, використання старовинних музичних інструментів, створення особливих умов і антуражу репрезентації творів.

Ключові слова: музично-виконавське мистецтво, нотний текст, автентична інтерпретація, адекватна інтерпретація, музично-виконавський стиль, HIP, музично-виконавська освіта.

Постановка проблеми. У музичній культурі останньої третини ХХ ст. рельєфно виявила себе тенденція, яка не втратила своєї актуальності дотепер. Вона полягає в поглибленні інтересу музикантів-професіоналів і широких мас слухачів до так званої «старовинної музики». Під виразом *старовинна музика* звичайно маються на увазі твори європейських композиторів середньовіччя, Відродження,

а також барокової та ранньої класичної доби. Ідеться не тільки про творіння Й.С. Баха і Г. Генделя, які зазвичай входили до концертного репертуару провідних музикантів-виконавців ХІХ ст., але також про опуси їхніх попередників і сучасників – Г. Дюфай, Ф. Куперена, О. Лассо, Ж.-Б. Люллі, Д. Палестрини, Г. Персела, Ж.-Ф. Рамо, Д. Скарлатті, Ф. Телемана, Й. Шютца й інших.

Протягом усього ХХ ст. відбувався процес повернення до звичайної концертної практики призабутих традицій клавесинного, органного, вокально-хорового виконавства. Значний внесок у це діло внесли польська піаністка Ванда Ландовська – визнана піонерка ренесансу клавесинної музики; її американський учень Ральф Кіркпатрик; французький скрипаль і диригент Анрі Казадезюс, який сприяв відродженню мистецтва віоли д'амур; німецький органіст та музикознавець Альберт Швейцер, творчим принципом якого було виконання барокової музики на органах відповідної доби. У післявоєнній Європі, США, Канаді розгорнулася діяльність американського хорового диригента Ноа Гринберга (Greenberg); британського співака Альфреда Деллера (Deller), з ім'ям якого пов'язують відродження мистецтва контратенового співу; віолончеліста і диригента Ніколауса Арнокура й інших майстрів.

Після завершення Другої світової війни в Європі та США були створені оригінальні ансамблі старовинної музики, наприклад: міжнародний барочний оркестр "Leonhardt-Consort", заснований у 1955 р. нідерландським клавесиністом Густавом Леонхардтом; інтернаціональний квартет "Studio der frühen Musik", який розпочав діяльність у 60-ті рр.; французькі ансамблі "Les Musiciens de Provence" («Музиканти Провансу»), створений у 1970 р., який виконував реставровані твори трубадурів і труверів XII–XIII ст.; "Les Arts Florissants" («Квітучі мистецтва»), започаткований клавесиністом Вільямом Крісті (Christie) у 1979 р.; німецький ансамбль "Musica Antiqua Köln", заснований у 1973 р. скрипалем Райнхардом Гебелем (Goebel); відомий на теренах колишнього СРСР естонський ансамбль "Hortus Musicus", створений Андреем Мустоненом у 1972 р.; "Ensemble Organum", заснований у 1982 р. Марселем Пересом (Peres), та багато інших. Наприкінці ХХ ст. з'явилися аналогічні колективи в Україні, наприклад львівські «Ансамбль давньої музики Костянтина Чечені» та "A cappella Leopoldis"; київський колектив "Kiev Baroque Ensemble", що виник у 1995 р.

Ознакою масштабності зазначеної тенденції стало відкриття класів і відділень старовинної музики при вищих музичних закладах, або навіть спеціальних музично-освітніх інститутів на зразок "Schola Cantorum Basiliensis" у швейцарському Базелі. Зазначимо, що в Національній музичній академії України в 1995 р. Світлана Шабалтіна започаткувала клас клавесина, а у 2000 р. за ініціативою Ніни Герасимової-Персидської була створена «Кафедра старовинної музики», яка досі веде дослідження й опікується виконавчою практикою в цій сфері.

Ескізною окреслена панорама творчої й академічної практики мотивувала фахівців звернути особливу увагу на устрій, технічні й інтонаційні

властивості, історію музичного інструментарію; старовинну музичну графіку (особливості невменого письма і табулятур, символіку нотного тексту); практику редагування і нотного друкарства. У витоків цього дослідницького напрямку стоять праці Альберта Швейцера, «Йоганн Себастьян Бах» (Schweitzer, 1905); Арнольда Дольмєча, «Інтерпретація музики XVII і XVIII ст., досліджена із сучасної позиції» (Dolmetsch, 1915); Арнольда Шерінга, «Практика виконання старовинної музики» (Schering, 1931); публікації та «бахівські семінари» Болеслава Яворського (1916–1942 рр.).

У результаті розпочатої дискусії щодо властивостей старовинної музики і специфіки її виконання до професійного вжитку ввійшла низка виразів, які претендують на статус музикознавчих термінів, як-от: *the early music movement* (*рух давньої музики*); *authentic performance* (*аутентичне виконавство*); *historically informed performance* (*HIP*), або в німецькомовному варіанті – *historisch informierte Aufführungspraxis* (*історично інформоване виконавство*). Зазвичай музичні критики та вчені-дослідники вживають один із цих виразів. Часом вони вживаються як синоніми в одному літературному контексті. Інколи вони протиставляються один одному або заперечуються як невдалі, суперечливі, оманливі. Така ситуація свідчить про наявність невирішених теоретичних проблем у теорії музичного виконавства. На нашу думку, наведені вирази та дискусії навколо них окреслюють не просто тенденцію у виконавській практиці, але також і більш масштабну проблему музичного мистецтва. Маємо на увазі складну стародавню проблему взаємовідношення між музичним твором і його виконавською інтерпретацією.

Аналіз актуальних досліджень. По-перше, феномен інтерпретації музики досліджується у своєму найбільш загальному вигляді, зокрема в ракурсах форм екзистенції музичного твору, природи і суті виконавського мистецтва (праці Т. Адорно, М. Аркадьєва, Н. Герасимової-Персидської, Є. Гуренка, Г. Данузєра, Н. Корихалової, О. Котляревської, Р. Інгардена, З. Лісси, Є. Моревої, В. Москаленка, Ю. Ніколаєвської, О. Самойленко, О. Сокола, М. Харлапа, О. Чеботаренко, Л. Шаповалової, І. Юдкіна й інших). До другого напрямку відносять дослідження фізіології, психології, технології музично-виконавської діяльності (В. Білоус, В. Белікова, S. Dunkel, J. Dunsby, K. Мартинсен, E. Margulis, N. Wallin та інші). Також зазначена проблема розглядається в типологічному аспекті, зокрема в контексті вивчення стильових течій, національних традицій, мистецьких шкіл (О. Грабовська, Н. Гуральник, Ю. Зільберман, Т. Зінська, О. Катрич, Н. Кашкадамова, Л. Кияновська, І. Коханник, Т. Медведнікова, І. Сухленко, І. Шатова й інші).

Поряд із цими напрямками сучасної музичної інтерпретології (так визначили цю галузь музикоз-

навства вчені харківської школи) ще на початку ХХ ст. сформувався русло досліджень феномену музично-виконавської інтерпретації старовинної музики, де центральним стало питання автентичності. Ідеться про зазначені вище праці А. Швейцера, А. Дольмеча, А. Шерінга, Б. Яворського і таких відомих музикознавців минулого сторіччя, як Е. Феранд, Ф. Доріан, Н.-Р. Шмітц, Н. Келлер, Д.Д. Грout, Р. Тарускін, Р. Донінгтон, Г. Фротшер, Л. Дрейфус, Н. Намонкорт, Н. Хаскелл, Н. Кенйон, Р. Ківу. На початку ХХІ ст. число праць, присвячених проблемам виконання старовинної музики, виросло багатократно. Пошлемося на публікації Н. Вілсон, Л. Гоєр, К. Лавсон & Р. Стowell, А. Пауелл, Ф. Пієр, К. Рубінофф, Д. Фабіан, Р. Філіп, В. Хаунес, М. Хантер та інших. Даний напрям інтерпретології розвивають і українські вчені: О. Величко, О. Жукова, І. Коденко, Є. Лазаревич, Ю. Ніколаєвська, Н. Сікорська, Н. Фоменко, П. Хмара, О. Шадріна-Лічак, С. Шебалтіна, О. Шевчук та інші.

Чимала кількість наукових розвідок, присвячених означеному предмету, свідчать про те, що він досі є актуальним і не досить вивченим. На нашу думку, суттєві уточнення щодо проблеми автентичності музичної інтерпретації можуть бути зроблені з позицій семіотики і на шляху осмислення інтенцій музиканта-виконавця.

Мета статті полягає у виявленні суті явища *історично інформованого виконання* (далі – НІВ), яке розглядається в контексті загальної проблеми *інтерпретації музичного твору*.

Методологія дослідження. Методологічною базою дослідження є феноменологічний, типологічний і семіотичний підходи до музично-виконавського мистецтва, зокрема: теоретичне уявлення про інваріантну екзистенцію музичного опусу, трактування музичного твору як явища знакової природи, підхід до музично-виконавських дій як до інтенціонального феномену.

Результати та їх обговорення. Досягнення поставленої мети стає можливим з урахуванням декількох хрестоматійних положень. Почнемо з такого тривіального положення: *музично-виконавське мистецтво*, або *музично-виконавська практика*, є особливим видом музично-творчої діяльності. Він реалізується лише за умови, що музичний артефакт, який існує в уявленні та розумінні людей, не є тим самим, що його конкретна звукова реалізація. Інакше кажучи, музичне виконання набуває якості суспільно значущої діяльності й особливого виду мистецтва, тільки якщо в колективній свідомості існують більш-менш однакові *образи індивідуалізованих формально цілісних музично-звукових композицій*. Означені образи власне і є *творами* – ідеальними предметами, відокремленими від своїх потенціальних чи актуальних фізично-звукових утілень. Будь-

які засоби матеріальної фіксації таких композицій (нотогографічні, механіко-акустичні, електронні) істотно сприяють їх усвідомленню і визнанню, однак вони не становлять обов'язкової умови для їх віртуального існування. У тих культурних умовах, де різниця між ідеальним і фізично реальним існуванням композиції не визнається суттєвою і ледь усвідомлюється, виконавського мистецтва як такого не існує. Так само, як і композиторського мистецтва. Цих видів мистецтва немає, наприклад, в обрядовому фольклорі народів світу.

Для всіх культур простежується така закономірність: чим більш чітко усвідомлюється оригінальність відомої людям музичної композиції та її приналежність творчості конкретного автора, тим яскравіше вирізняються особливості конкретних актів виконання твору, і тим більш важливу роль у музичній практиці набувають майстри-виконавці.

Як відомо, західноєвропейська музична культура, починаючи з доби Середньовіччя, зокрема від часів діяльності провансальських трубадурів і майстрів ранньої поліфонії, розвивалася в напрямі створення музикантами все більш індивідуалізованих композицій. Цей процес супроводжувався розробкою засобів графічної фіксації музично-звукової форми. Функція письмових артефактів поступово змінювалася. На початку цього процесу нотний запис відігравав роль мнемонічного засобу, який нагадував музикантам відому композицію, давав основу для створення різних версій.

Наприкінці доби Відродження нотний артефакт набув характеру відносно «жорсткої» інструкції щодо звукового втілення скомпонованої окремих композитором віртуально-звукової форми. Суворість такої інструкції варіювалася залежно від жанру композиції, конкретної ситуації музичування, можливостей музикантів-виконавців тощо. Протягом ХVІІ–ХІХ ст. у європейській музичній культурі посилювалися дві взаємопов'язані тенденції: перша – до створення композиторами унікальних музичних форм (проектів, моделей), друга – до все більш деталізованої їх фіксації за допомогою графічних засобів. Відповідно, усе більш чітко диференціювалися два взаємозалежні вектори музичної практики: а) композиторська діяльність, тобто створення і, можливо, графічна фіксація унікальної «інтонаційної концепції» (Москаленко, с. 54) звукового проекту; б) звукове втілення композиторського твору (музично-виконавська діяльність).

Хоча революція, що відбулася в минулому сторіччі в техніці електромагнітного запису і цифрової кодифікації звуку, дала змогу композиторам фіксувати свої твори в остаточній одиничній формі, це надбання не дуже вплинуло на устрій європейської музичної культури загалом. І досі в сучасній глобалізованій культурі чітко виявляються вищезначені два русла музично-творчої практики. До того

ж кожне русло має свої традиції, школи, напрями, інституції, економічні джерела тощо.

Ескізно окреслені взаємини між композиторським і виконавським мистецтвом були і є складними, напруженими, навіть інколи конфліктними. Ми не ставимо за мету охопити всі сторони і нюанси цих відношень. У даній розмові нас цікавить по суті лише одне, хоча й дуже важливе питання теорії музично-виконавського мистецтва, а саме – питання щодо якості взаємовідношень між музичним твором композитора і його звуковим відтворенням (твором музиканта-виконавця). Таке питання нерідко обговорюється у філософській, мистецтвознавчій, музично-публіцистичній літературі. Відповідь на нього є також справою музичних критиків, їхніх суджень про акти виконання музичних творів. Дане питання постійно ставиться й обговорюється також у звичайній академічній практиці підготовки музикантів-виконавців у закладах освіти.

Стандартна відповідь на питання щодо відношення між твором і його звуковим утіленням зазвичай має оцінний, рідше – аналітичний характер. У будь-якому разі вона опирається на судження щодо *адекватності виконання*. Це поняття є найбільш загальним і принципово важливим у кожному судженні про музично-виконавську дію.

Що таке адекватність? Латинське дієслово *ad-aequo* має своїм головним значенням дію порівняння, зіставлення чогось із чимось іншим. У сучасному загальному європейському вжитку *адекватність (adequacy)* – це якість чогось або когось бути достатнім, належним, прийнятним щодо конкретної потреби, або вимоги, або умови (Merriam-Webster, 2024). Отже, адекватність якогось явища – це не тотожність іншому явищу. Тут ідеться про *рівність* або *подібність, узгодженість різних явищ у певному відношенні*, що встановлюється шляхом їх зіставлення. Тобто адекватність – це не феноменологічна якість предмета. Це – судження, яке виноситься людиною в результаті гностичних операцій, насамперед – порівняльного аналізу.

Отже, під *адекватністю виконання музичного твору маємо розуміти відповідність між звуковим «продуктом», який створив виконавець, і художнім твором, який створив композитор*. У більш точному формулюванні, *адекватність виконання музичного твору* – це чиєсь *судження про відповідність між сприйнятою звуковою формою й образом художнього твору, що існує у свідомості суб'єкта, який виносить дане судження про адекватність*.

Зауважимо, що суб'єктом у даному контексті може виступати індивід, або будь-яка група індивідів – викладачі музичної школи, професори кафедри, спілка критиків, освічене коло музикантів-аматорів, масовий споживач музичного мистецтва тощо. Серед тих, хто може виносити судження

про адекватність, часто опиняється і композитор, автор твору. Може здатися, що саме він спроможний надати точну оцінку ступеню відповідності чи невідповідності між сприйнятим конкретним звуковим феноменом, який створив музикант-виконавець, і тим образом, який автор згенерував і втілює у предметно-знаковій формі нотного тексту. Однак і композитор, і музикант-виконавець, і будь-який слухач, і будь-яка група, і суспільство загалом стикаються під час винесення такого судження із проблемою *критеріїв оцінки адекватності*. Тут ми наштовхуємось на дуже складне питання: *чи існують об'єктивні критерії для обґрунтованого судження щодо адекватності виконання твору?*

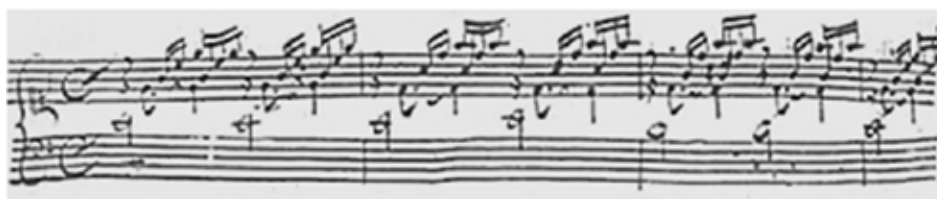
На перший погляд оцінне судження щодо адекватності відтворення конкретної композиції не може бути об'єктивно обґрунтованим. Причина цього є в тому, що судження щодо будь-якого художнього явища не бувають вільними від уявлень, емоцій, переживань, асоціацій, думок, тобто від тих психічних процесів і продуктів, які є індивідуально неповторними атрибутами художнього мислення, виконання, сприйняття мистецького твору. Якщо вдовольнитися цією думкою, то поставлене вище питання вирішується просто: судження щодо адекватності виконавської версії твору – це «продукт» цілком суб'єктивного чуттєвого і когнітивного акту. У такому разі нема чого шукати якихось інших критеріїв оцінки адекватності, окрім суб'єктивних переживань, думок, уявлень, уподобань тощо.

Однак із таким становищем не погодяться насамперед виконавці, а композитори, викладачі та критики і погові. Безмежний суб'єктивізм узагалі суперечить практиці мистецтва. Тому ми спробуємо далі довести, що судження щодо адекватності конкретного виконавського звукового втілення композиторського твору все ж таки мають об'єктивні підстави. Причому міра об'єктивності судження щодо адекватності виконання окремого зафіксованого нотами музичного опусу залежить від низки конкретних чинників, а саме від того: а) наскільки точно музикант-виконавець розкодував графічний текст твору; б) наскільки точно розкодований текст був утілений музикантом-виконавцем у звуковій формі; в) наскільки добре музикант-інтерпретатор зрозумів художньо-образний смисл твору; г) наскільки вдало зрозумілий музиканту художньо-образний смисл твору йому вдалося втілити у створеній звуковій формі.

Для прояснення зазначених чинників розглянемо їх з позицій семіотики – науки про знаки та знакові системи. Здається, що перший із зазначених чинників є найбільш «безпроблемним». Але це тільки на перший погляд. Музично-графічні засоби, або *нотне письмо*, – це досить складна, розумно влаштована, варіативна, гнучко пристосована до потреб кожної конкретної музичної культури *семіотична система*. Нотний запис, або

нотний текст (від лат. *textum* – тканина, зв'язок, будова, склад), – це закономірне поєднання різних графічних елементів, яким притаманні всі загальні властивості знака.

Згідно з головним постулатом семіотики, будь-який виокремлений із навколишнього світу предмет (або акт) стає носієм знака (*sign vehicle*) тільки за умови, що деякий суб'єкт встановлює віртуальний зв'язок між цим носієм і деяким смислом. Чарльз Пірс, один із «батьків» семіотики, позначив цього суб'єкта словом *interpretor* (*інтерпретатор*). Таким чином, у свідомості суб'єкта-інтерпретатора народжується розуміння знака, або, за Ч. Пірсом, *interpretation* (*інтерпретація*).



Коли музикант-виконавець розглядає цей графічний предмет, він зв'язує його деталі (окремі знаки) з абстрактними поняттями, які відбивають різні властивості музично-звукової форми, а саме – поняття про звукову висоту, тривалість тонів і пауз. Також цей графічний текст містить підказку щодо синтаксичної структури звуко-інтонаційного процесу (пов'язані ребрами шістнадцяті ноти натякають на характер фразування). Водночас з абстрактними поняттями в уявленні музиканта виникають *звукові образи*, що відповідають елементам нотного тексту різних структурних рівнів, або (в ідеалі) – усьому тексту, що охоплений актом зорового сприйняття. З погляду семіотики обидва види «відгуку» свідомості музиканта на візуально сприйнятий нотний текст є його інтерпретацією.

Ця реакція музиканта на першу фазу (або рівень) процесу інтерпретації музичного твору. Якщо музикант-виконавець ознайомлений із принципом лінійного запису тонів, з нотними ключами «фа» і «до», він має можливість адекватно «прочитати» і відтворити у слуховій уяві послідовність тонів: *до-ми-соль-до-ми-соль-до-ми* тощо. Він зможе правильно зрозуміти й уявити тривалість першого тону *до* (половинна), наступного тону *мі* (1,75 чверті) тощо. Описана смислова реакція, у якій правильне понятійне розуміння поєднується з правильним чуттєвим звуковим уявленням, є *адекватною інтерпретацією даних знаків*, тобто встановленням їхніх *правильних значень* (під значенням тут розуміється загальноприйнята інтерпретація знаків нотного письма). Але інтерпретації другої за порядком ноти як тону «соль», третьої – як тону «сі» будуть неадекватними.

Зауважимо, що відгук свідомості музиканта-виконавця на наведений чи будь-якій іншій ното-

Коли ми розглядаємо музику в семіотичному аспекті, то знаковим носієм (*sign vehicle*) слугують звукові процеси (тони, ритмічні форми, звуковисотні модуляції, акорди, мотиви тощо), а смислом є складний психічний відгук інтерпретатора (чуттєві образи, емоції, психічні стани, абстрактні уявлення тощо). Якщо крізь призму семіотики розглядається музичне письмо, то предметами-носіями (*sign vehicle*) виступають графічні знаки нотного тексту, а їхнім смислом (*interpretation*) – поняття та типові звукові уявлення.

Розглянемо такий приклад: початкові такти першої прелюдії (до-мажор) з 1-го тому "Das Wohltemperierte Klavier" Й.С. Баха.

графічний текст не приречений бути обмеженим тільки обговореними вище розуміннями й уявленнями. У процесі сприйняття тексту можуть виникати іншого роду інтерпретації. Так, скажімо, «відгуком» свідомості музиканта на графічні знаки можуть стати емоційні реакції, естетичні оцінки, асоціативні образи: музиканту може не сподобатися колір паперу, нечіткість знаків чи їх надто щільне розташування на сторінці. Або, навпаки, у виконавця може виникнути естетичне ставлення, почуття пошани до старовинного рукописного тексту, асоціації з художнім орнаментом тощо. Усі такі реакції є смисловими (або, за О. Леонтьєвим, – «особистісно-смисловими»). Вони можуть бути добре усвідомленими та суб'єктивно важливими для особистості виконавця. Однак вони *не є адекватними щодо завдання звукового відтворення форми твору*.

Уявимо тепер, що нотний текст факсимільного видання прелюдії Й.С. Баха потрапив до рук учня-початківця. Той правильно інтерпретував графічні знаки і має намір їх перетворити на звучання. Але виникає нове завдання: потрібно аранжувати (від французького *arranger* – упорядковувати, влаштувати) інструмент і виконавський апарат до вимог заданої звукової форми. Припустимо, що в розпорядженні музиканта є старовинне фортепіано марки «Україна». Як і кожний клавішний струнний інструмент, він потребує настроювання. Це зовсім не тривіальне діло, особливо якщо йдеться про музику барокової доби. Але припустимо, що досвідчений майстер-настроювач надав виконавцеві придатний інструмент, який пристосований до відтворення занотованих Й.С. Бахом висотних відношень. Далі потрібно ще аранжувати виконавський апарат, принаймні треба встановити – якими руками і пальцями натискати клавіші. Від цього

залежать можливості досягнення того чи іншого уявного звукового результату. Зазвичай у вирішенні даного завдання молодосвідченим музикантам допомагають учителі-наставники або редактори. Вони доповнюють текст, зафіксований композитором, знаками мануальної й аплікатурної адаптації. А якщо планується виконання клавірного твору на інструменті якогось іншого класу чи виду (наприклад, на баяні чи бандурі), аранжуванню може бути підданий не тільки виконавський апарат, але й композиторський текст.

Після завершення дій з інтерпретації нотного тексту, а також аранжування інструмента та технічного апарату перед музикантом-виконавцем постає найбільш складне завдання. Потрібно визначити як мінімум: а) рівень гучності для кожного звукового елемента (тону, акорду, мелодичного звороту); б) середню швидкість руху (орієнтиром для визначення якої в даному прикладі є пульсація чвертей); в) моменти відхилення від даної швидкості; г) характер артикуляції кожного звукового елемента; г) структуру і характер фразування музично-мовленнєвого тексту.

Ось тут і починається найбільш тяжкий і найбільш творчий етап професійних дій музиканта-виконавця. З погляду семіотики суть цього етапу полягає в інтерпретації музично-звукового тексту твору. Ця інтерпретація (позначимо її як

In-2) якісно відрізняється від розглянутих вище дій зі встановлення значень нотографічних знаків (In-1). У даному разі знаковим предметом, який «звертається» до свідомості музиканта-виконавця, є вже не графічна, а саме звукова, або, якщо завгодно, інтонаційна форма твору.

Музика, як би хто не ставився до цього виду мистецтва, являє собою звуковий предмет чи процес, функція якого далеко не вичерпується здатністю викликати в людини психофізичний відгук. Є достатні підстави розглядати звукові форми музики як надзвичайно різноманітні, складні, тонко диференційовані знаки, смислом яких є абстраговані образи природних феноменів і явищ психологічного світу людини. Якщо придумана композитором звукова форма має функцію знакового предмета (тексту), то обов'язковим завданням музиканта-виконавця є усвідомлення його художньо-образного смислу.

Інтерпретація звукової форми (In-2) – діло дуже складне. Не кожний музикант має належний досвід чи талант для вирішення такого завдання. Тут знову на допомогу можуть прийти досвідчені фахівці – колеги-виконавці, викладачі, редактори нотних видань. Наприклад, наведений вище текст Й.С. Баха, представлений у редакції Бруно Муджеліні, має такий вигляд:



Що зробив редактор? Він не просто привів нотний запис до більш сучасного вигляду. Він вирішив проблему пристосування технічного апарату виконавця до вимог звукової форми (вказівки щодо розподілу рук і аплікатури). Окрім цього, він дав досить чіткі підказки щодо швидкості пульсації чверток, загального характеру руху (*Andante con moto*), динаміки (*P*), фразування та педалізації. Це чудово. Але чому виконавець має довіряти Б. Муджеліні? Він хто такий? Звідки він узяв, що саме так потрібно розуміти і виконувати даний текст? Точно – він дізнався про це не від автора (згадану роботу редактора і твір композитора розділяють майже два сторіччя). Імовірно, у наведеній редакційній версії відбилися власні естетичні вподобання редактора, його враження від конкретних зразків виконання даного твору видатними артистами тієї пори, уявлення сучасників про характер

музики Й.С. Баха тощо. Тобто редакція твору, запропонована Б. Муджеліні, – це його власна виконавська інтерпретація звукової форми даного твору (In-2), зафіксована графічними засобами. Оскільки Б. Муджеліні був талановитим піаністом і вдумливим дослідником, його інтерпретація заслуговує на велику довіру і може бути прийнята менш досвідченими музикантами.

Але наявність старанно відредагованих нотних текстів не вирішує всіх проблем, що стоять перед виконавцем. По-перше, нотографічна фіксація виконавської інтерпретації є дуже приблизною. Насправді: як розуміти зазначений у нотах динамічний відтінок «*piano*»? Яким «мірилом гучності» можна скористуватися, щоб досягти необхідного динамічного рівня? Чи всі звуки потрібно грати однаково тихо? Урешті-решт, кожний виконавець вимушений сам визначитися з рівнем

динаміки та його змінами протягом усього твору. Те ж саме стосується особливостей артикуляції тонів, коливань темпу (агогіки) і характером фразування. По-друге, існує багато інших редакцій тексту прелюдій і фуг ВТК, виконаних видатними і поважними спеціалістами, серед яких Б. Барток, Г. Бішоф, Ф. Бузоні, Ф. Кролль, К. Таузіг, К. Черні та інші. Кому можна довіритися більше?

Так ми підходимо до загального і принципового питання: на яких засадах створюються конкретні редакції музичного твору, на яких підставах формуються конкретні інтерпретації художньо-образного смислу музичного твору?

Розглянемо далі можливі варіанти відповіді на це питання музичної інтерпретології. Запропонована далі типологія засад інтерпретації музичного твору не претендує на статус доведеної класифікації. Вона має виконати функцію робочої моделі, що наочно відбиває «простір» музичних інтерпретацій і дозволяє встановити в цьому просторі місце автентичного підходу (HIP) до виконання музичних творів.

У розв'язанні цього питання ми звернулися до уявлення св. Томи Аквінського щодо спрямованості людських дій, які, на відміну від дій тварин, завжди виявляють розумну волю. У вольовому акті теософ розрізняв цільову спрямованість (*intentio*) та вибір засобів досягнення цілі (*electio*). Ця проста модель добре характеризує дії музиканта-виконавця, які завжди спрямовані на ціль (створення звукової форми), яка зумовлює пошук належних засобів. Уважаємо, що поняття *інтенції* є органічним для теорії музичної інтерпретації. У буквальному значенні латинське слово *intentio* – це: *прагнення, старанність, намір, задум* (Дворецький, 1986, с. 541).

Як і кожний психічний феномен, інтенція музиканта-виконавця має безліч якісних нюансів і є індивідуально неповторним явищем. Проте в найбільш загальному плані можна розрізнити дві провідні музично-виконавські інтенції: *інтровертивну* й *екстравертивну*. Коли вживаємо ці поняття, поширені у сфері психологічних знань, ми не маємо наміру слідувати концепціям особистості К. Юнга, Г. Айзенка, К. Леонгарда чи інших учених. Дані вирази будемо розуміти майже буквально. *Інтровертивна* (від латинських *intro* – усередину + *verto* – повертати, спрямовувати) *інтенція* музичної інтерпретації в даному контексті означає, що дії музиканта-виконавця спрямовані на втілення у звуковій формі власних чуттєвих образів, переживань, думок, які народжує в його внутрішньому психічному світі звукова форма, створена і зафіксована композитором.

Подібне прагнення визначає характер *electio*. У пошуку засобів виразності музикант-виконавець схильний до ігнорування зовнішніх впливів: рекомендацій фахівців, загально схвалених зразків

відтворення музичного тексту, очікувань слухачів, а іноді навіть вказівок авторів композицій. Інтровертивна орієнтація виконання творів має різні психологічні підґрунтя. Дуже грубо можна розрізнити: а) раціонально «розраховані» інтерпретації, які пов'язані з ретельним аналізом власних когнітивно-психологічних рефлексій; б) стихійні, спонтанні, інтуїтивні трактування, що спираються переважно на емоційні оцінки та чуттєві реакції. Слідування інтровертивним цільовим курсом приводить геніального музиканта до створення унікальних шедеврів виконавського мистецтва. Мало обдарованого і неосвіченого індивіда та ж сама інтенція веде до примітивних, потворних, кумедних, абсурдних звукових акцій, які не мають академічної та культурної цінності.

Екстравертивна (від *extra* – назовні) *інтенція* музичної інтерпретації – вираз, що характеризує інше цілеспрямовання. Ідеться про ситуацію, коли музикант-виконавець прагне репрезентувати не власне розуміння якоїсь звукової форми, а ті художні відчуття, уявлення, переживання, ідеї, що втілені композитором у звуковій формі музичного твору. Іманентна суперечливість такого цілеспрямовання полягає в тому, що своєї власної інтерпретації виконавець жодним чином не може позбутися. Як було вже з'ясовано, «прочитання» нотного запису твору передбачає інтерпретацію графічних знаків, а подальше виконання твору передбачає багатогранну інтерпретацію його звукової форми. Таким чином, екстравертивну інтенцію можна пояснити як свідоме прийняття музикантом-виконавцем зразків, норм, рекомендацій, які обмежують простір власної інтерпретації.

Екстравертивна інтенція зумовлює характер пошуку музикантом-виконавцем засобів виразності. У прагненні встановити незалежний від власного внутрішнього світу художньо-образний смисл музичного твору інтерпретатор звертається до різних зовнішніх орієнтирів. Регламентувальними чинниками виконання твору можуть стати: а) конкретні зразки інтерпретації даного твору, які виконавець прагне наслідувати; б) деякі типи інтерпретації музичних творів.

Перший інтерпретаційний підхід можна назвати *еталонним* (від французького *etalon* – зразок). Він часто має місце в академічній практиці, коли учень намагається точно відтворити зразок виконання твору вчителем або авторитетним майстром виконавського мистецтва. Еталонним підходом до виконання ефективно творів європейської класики нерідко користуються представники азійських культур. У них такий підхід вважається цілком придатним; він відповідає давнім культурним традиціям Сходу.

Може постати запитання: чи є підстави вважати точне відтворення чиеїсь інтерпретації музичного твору інтерпретацією? Такі підстави існують. Музи-

кант усе ж таки – не папуга, який відтворює звукові форми людської комунікації, зовсім не розуміючи їхнього сенсу та призначення (вибачаюся перед папугами, якщо недооцінив їхні інтелектуальні здібності). Навіть найскромніший за своїми здібностями музикант має деяке розуміння хай навіть найскладнішого музичного твору. Коли такий музикант, озброєний достатньою для такої дії виконавською технікою, відтворює конкретний звуковий зразок інтерпретації твору, він так чи інакше індивідуально осмислює цю «привласнену» художню інтерпретацію. Іншим питанням є цінність еталонних інтерпретацій. Їхня значущість для індивіда, особливо на початку учнівства і творчої кар'єри музиканта, може бути досить високою, хоча їхня об'єктивна культурна цінність у принципі є мізерно малою.

Другий варіант екстравертивної інтерпретації можна назвати *нормативним*. Його особливістю є орієнтація музиканта не на конкретний зразок виконання твору, а на *тип* осмислення та втілення звукової форми. Для більш диференційованого описання цього інтерпретаційного підходу доречно звернутися до поняття *музично-виконавського стилю*. Дане поняття визначимо як *комплекс індивідуально-типових виконавських засобів виразності (темпоритму, динаміки, артикуляції, фразування), зумовлений типовим художньо-образним завданням*.

Причиною виникнення і розвитку музично-виконавських стилів є індивідуально неповторні та водночас типові якості особистості митця, етнічної культури, жанру або соціального організму на визначеному етапі його історичного буття. Відповідно до цих підстав, дослідники виділяють стилі персональні, національні, жанрові й історичні. Ми не бачимо перешкод для аналогічного визначення основ музично-виконавських стилів.

Індивідуальний стиль музичного виконавства рідко проявляє себе настільки яскраво, наскільки проявляють себе індивідуальні композиторські стилі. Це й зрозуміло, бо навіть найбільш нестримана екстравертивна інтенція музиканта-виконавця суттєво обмежена завданням виявлення стильових особливостей, притаманних музичного твору. Проте інтерпретації деяких видатних митців виявляють стійкі особливості, що відрізняють їх від інтерпретацій інших музикантів і можуть бути впізнаними досвідченими слухачами. Індивідуальні виконавські стилі зумовлюються соматичними, психологічними та духовними індивідуально-типовими властивостями музикантів. Виразними персональними стилями відзначено, наприклад, мистецтво С. Рахманінова, Ф. Бузоні, А. Рубінштейна, В. Горовиця, Я. Хейфеца, Д. Ойстраха, А. Тосканіні, В. Фуртвенглера й інших. Звичайно, персональні стилі Ф. Шаляпіна, С. Крушельницької, Б. Гмірі, М. Кабал'є, Е. Піаф, Ш. Азнавура, Л. Паваротті, Е. Фіцджеральд, Л. Армстронга й інших видатних

вокалістів яскраво вирізняються завдяки неповторним тембрам їхніх голосів і манері музичного інтонування вербального тексту.

Екстравертивна інтенція може виявити себе у зверненні інтерпретатора до якогось *національного виконавського стилю*. Такі стилі малопомітні в інтерпретаціях творів класичного мистецтва. Проте досвідчені фахівці помічають тонкі відмінності італійської та французької манер вокалу або французької та німецької шкіл гри на духових інструментах. Зазначимо, що під школою тут мається на увазі не стільки принципи, підходи та методи навчання, скільки стильові особливості інтерпретацій, що можуть слугувати орієнтирами для академічної підготовки музикантів-виконавців. Зрозуміло, що національний виконавський стиль набагато краще виявляє себе у виконанні зразків фольклору або творів академічного репертуару, що пов'язані з художніми традиціями етнічних культур. Наприклад, Тереза Берганса, яка чудово володіла класичним оперним стилем співу, в інтерпретації вокальної партії музики до балету «Любов-чарівниця» Мануеля де Фальї орієнтується на іспанський фольклорний стиль інтонування, на *канте хондо* (підкреслені глісандо, гіпертрофоване вібрато, брутальна атака тонів, яскраве тембральне нюансування звуків низького регістру тощо).

Екстравертивно мотивований музикант-виконавець може взяти за орієнтир інтерпретації твору окремих *жанровий стиль*. Ідеться про жанри саме виконавського мистецтва. Вони не є такими ж очевидними, складними і розгалуженими комплексами родів мистецтва, якими є жанрові системи традиційної музики народів світу або церковної практики, або академічної музичної культури. Проте в річищі європейського виконавського мистецтва можна виділити види практики, що розрізняються з погляду обставин і функцій музикування. Ідеться, скажімо, про кількість учасників музичної дії (сольне, камерно-ансамблеве чи оркестрове музикування), про якість синергетичної взаємодії музикантів (ансамблеве інтонування або акомпанування), про художньо-естетичну функцію виконавських дій (репрезентація музичного твору, демонстрація технічної віртуозності, демонстрація мистецтва імпровізаційного створення музичного тексту). На цих підставах можна виділити, наприклад, інтерпретації, які слідуєть стильовим нормам камерного або концертного музикування, ретельного відтворення недоторканого зразка або імпровізаційних дій.

Орієнтиром для екстравертивної інтерпретації може бути також *історичний стиль*. Під цим виразом розуміється система індивідуально-типових засобів художньої виразності та смислів, яка утворилася зусиллями окремих соціальних груп у визначений історичний період розвитку

конкретної культури. Такими, наприклад, є стилі романського, готичного, ренесансного, барокового, романтичного мистецтва, які сформувалися як наднаціональні стилі на просторі європейської культури. Виконавські стилі, як і композиторські стилі, історично змінюються, конкурують і замінюють один одного. Проте вони є відносно незалежними від стилів композиторських.

Наприклад, клавірні твори Й.С. Баха можуть бути виконані в романтичному фортепіанному стилі, тобто у стилі інтерпретації, що сформувався в історичний період розквіту романтизму як загального європейського мистецького напрямку на основі практики виконання творів Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, Ф. Шопена й інших майстрів-романтиків. Такого роду інтерпретації можуть комусь подобатися, а комусь вони можуть здаватися неприпустимими. Проте така виконавська інтенція існує.

Потрібно взяти до уваги, що інтерпретація історично-стильової спрямованості завжди нашоується на відому проблему. Якщо композиторські стилі минулих століть добре себе виявляють завдяки музичним творам, що збереглися за допомогою музичного письма, то історичні виконавські стилі, що склалися до винаходження технічних засобів звукозапису, можна уявити хіба що в загальних рисах. Для їх віртуальної реставрації використовуються скісні свідчення: передмови композиторів до нотних текстів; дидактичні інструкції, теоретичні трактати; зображення інструментів і музикантів, які співають чи грають; інформація щодо технології виготовлення, настроювання, ремонту музичних інструментів; художньо-літературні джерела тощо.

Дослідники історичних музично-виконавських стилів виходять із того, що характер виконання, притаманного якомусь соціальному середовищу в окремі історичні часи, залежав від багатьох обставин і чинників культурного життя. Не даремно Болеслав Яворський, видатний музикознавець першої половини минулого сторіччя, у прагненні уявити собі якомога краще характер автентичного звучання клавірних танцювальних сюїт Й.С. Баха вивчав історію та характер старовинних танців, їхній зв'язок із ритуалами та церемоніями, їх етикет і символіку, етимологію їх найменувань, обставини виникнення та розвитку танцювальних жанрів, роль історичних персон у цьому процесі, навіть одяг і взуття танцівників. Щоб якомога точніше відтворити у своїх інтерпретаціях визначений історичний стиль, музиканти напряму НІР розшукують, ремонтують, відбудовують за описами старі інструменти, створюють їхні аналоги, виступають в інтер'єрах старовинних приміщень (церков, фортець, палаців), одягаються в історичні костюми, використовують старовинні ноти, стільці, пюпітри. Такі заходи можуть

здатися надмірними, однак вони мають своє психологічне підґрунтя.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Виконання музичного твору, що є зафіксованим нотним текстом, становить складний процес, що розпочинається із чуттєвого знайомства музиканта з нотним текстом, а завершується процесом створення звукової форми. Атрибутивним компонентом означеного процесу є інтерпретація (у семіотичному сенсі слова). Доцільно розрізнати 2 рівні музично-виконавської інтерпретації. Перший рівень (Ін-1) – це встановлення значень, тобто загальноприйнятого смислу графічних знаків, якими зафіксовано форму музичного твору. Ця інтерпретація є адекватною, якщо інтерпретатору відомі всі прийняті в даній культурній практиці значення вжитих графічних знаків. Або вона є неадекватною, якщо поняття та звукові уявлення інтерпретатора не відповідають загальноприйнятому смислу нотних знаків.

Сутністю другого рівня інтерпретації музичного твору (Ін-2) є встановлення художньо-образного смислу уявної звукової форми як цілісного знака, а також смислу окремих елементів і властивостей цієї форми. Художньо-образний смисл музичного знака є складною когнітивно-психологічною і духовною реакцією особистості на звукову форму, що містить: а) чуттєву й емоційно-оцінну реакцію (естетичний відгук); б) розуміння загальноприйнятих значень типових елементів; в) унікальні чуттєві уявлення, переживання, думки індивіда (*особистий смисл*).

Вирішуючи головне завдання музично-виконавського мистецтва – проблему відтворення запроєктованої та схематично зафіксованої композитором звукової форми, музикант може проявити дві взаємно протилежні, але на практиці взаємно комплементарні інтенції.

Перша з них (інтровертивна) є, спрощено кажучи, утіленням у звуковій формі такого розуміння музикантом-виконавцем композиторського тексту, що спирається на суб'єктивні відчуття, емоції, переживання та поняття. Водночас відбір виконавських засобів виразності може здійснюватися цілком раціонально, на основі послідовної рефлексії, аналізу й узагальнення виконавцем власних психологічних реакцій, або ірраціонально, спонтанно, інтуїтивно. Вона часто керується суб'єктивним критерієм краси звучання або прагненням емоційної експресивності. Такі інтерпретації завжди є автентичними. Однак ніхто не може об'єктивно судити про художньо-смыслову адекватність такої інтерпретації.

Друга (екстравертивна) музично-виконавська інтенція полягає в пошуку можливостей об'єктивної інтерпретації твору. Вона може спиратися або на конкретний зразок (еталон) звукового втілення твору або на норматив інтерпретації. Про адекват-

ність таких інтерпретацій можна судити об'єктивно, аналізуючи міру відповідності між обраним еталоном чи виконавським нормативом (стилем) і створеною інтерпретатором звуковою формою.

Нормативними орієнтирами екстравертивної інтерпретації можуть стати: а) персональний стиль, притаманний мистецтву конкретного музиканта; б) етнічний виконавський стиль, притаманний окремій народності, нації, національній школі; в) жанровий стиль, що зумовлений потребою в реалізації окремих функцій виконавської практики у визначених культурних умовах музикування; г) історичний виконавський стиль, що виник у конкретних соціальних верствах культури на визначеному історичному етапі.

Саме до останнього різновиду музично-виконавської інтенції належить явище, позначене як historical informed performance (HIP). У своєму граничному вираженні ця інтенція виражається у прагненні досягти автентичності виконання, коли інтерпретація твору відповідає всім нормам історичного виконавського стилю. Досягненню ефекту автентичності виконання твору у практиці HIP сприяє ретельне вивчення графічних знаків музичного письма; відшукування інформації щодо характеру звукової форми; відродження старовинних технік гри та співу; використання історичних інструментів; створення особливих умов і антуражу репрезентації.

Обраний у статті підхід до вивчення феномену музичної інтерпретації, специфікою якого є виявлення семіотичних засад і стильового розмаїття музично-виконавського мистецтва, має привабливі теоретичні та дидактичні перспективи. Зокрема,

він відкриває нові можливості для типологічного дослідження музично-виконавської діяльності, уточнення категорій адекватності й автентичності інтерпретацій, встановлення особливостей персональних, етнічних жанрових та історичних виконавських стилів, розроблення обґрунтованих критеріїв оцінювання результатів академічної практики інтерпретації музичних творів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дворецький І. Х. (1986). Латинсько-російський словник. Москва, 840 с.
2. Москаленко В. Г. (1985). Поняття «музичний твір» в аспекті методики аналізу, *Історичні аспекти теоретичних проблем в музикознавстві*, Київ, с. 50–64.
3. Thomas Aquinas (2006). *The Summa Theologica. Translated by Fathers of the English Dominican Province*. Question 12. Of Intention; L. 12, P. 5. https://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1225-1274,_Thomas_Aquinas,_Summa_Theologiae_%5B1%5D,_EN.pdf.
4. Dolmetsch Arnold (1915). *The interpretation of the music of the XVIIth and XVIIIth centuries revealed by comtemporany evidence*. London. Novello and Company.
5. Schering Arnold (1975). *Aufführungspraxis alter Musik*, Leipzig 1931, Nachdruck mit einem Geleitwort und einem Corrigenda-Verzeichnis von Siegfried Goslich, Wilhelmshaven.
6. Schweitzer Albert (1979). *Johann Sebastian Bach*. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1908; Nachdruck Breitkopf und Härtel, Wiesbaden, ISBN 3-7651-0034-X.
7. Merriam-Webster (2024). *Adequate*. In *Merriam-Webster.com dictionary*. Retrieved April 27, 2024, from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/adequate>.

The Historically informed musical work interpretation (HIP) in a semiotic aspect

Sergiy Vasylovych Shyp

Doctor of Arts, Professor,
Professor of the Department of Musical Art
and Choreography
The State Institution "South Ukrainian
National Pedagogical University
named after K. D. Ushynsky"

The main task of this article is to reveal the essence of the phenomenon of historically informed performance (HIP), which is considered in the context of the general problem of musical interpreting. The methodological basis of the study is the phenomenological, typological and semiotic approaches to music interpreting. The performance of a musical piece recorded by score is a complex process that begins with the musician's sensual acquaintance with the musical text and ends with the process of creating a sound form. The attributive component of this process is interpretation (in the semiotic sense of the word).

It is necessary to distinguish between two levels (or phases) of musical work interpretation. The first level (In-1) is the establishment of the generally accepted meaning of the graphic signs of the score. This interpretation is adequate if the interpreter knows all the meanings of the graphic signs accepted in this cultural practice. Or it is inadequate if the interpreter's concepts and sound representations do not correspond to the generally accepted meaning of musical notation. The essence of the second level of a musical work interpretation (In-2) is to establish the artistic sense of an imaginary sound form as a complete sign, as well as the meaning of individual elements and properties of this form. The artistic sense of a musical sign is a complex cognitive-psychological reaction of an individual to a sound form, which includes: a) sensory and emotional-evaluative reaction (aesthetic response); b) understanding of generally accepted meanings and values of typical elements; c) unique sensory representations, experiences, thoughts of an individual. Solving the main task of the musical performance art – the task of reproducing the sound form designed and schematically fixed by the composer – the musician can realize two opposite, but in practice complementary intentions. The first of them (introvertive intention) is the desire to embody in sound form subjective feelings, ideas, emotions, concepts that are awakened by the composer's sound project. The selection of performing means can be carried out rationally, based on reflection of the musician's own psychological reactions, or irrationally, spontaneously, intuitively. The selection of performing means is often guided by the subjective criterion of beauty or expressive power of the sound. Such interpretations are always authentic. However, no one can objectively assess the adequacy of such an interpretation. Another (extrovertive) intention is the desire for an objective interpretation of the composer's project. It can be based on a specific sample (standard) of performance or on a certain norm (manner, style) of interpretation. The adequacy of such interpretations can be judged objectively by analyzing the degree of compliance of the sound form created by the musician with a specific standard or performing style. The normative guidelines for extrovertive interpretation can be: a) personal style, which is inherent to the art of some musician-performer; b) ethnic style of music performance, inherent to a certain nationality, national school; c) genre style, determined by the functions of performing practice in certain cultural conditions of music-making; d) historical performing style, which appeared in a certain social environment at a certain historical stage. The phenomenon designated as historically informed performance (HIP) belongs to the last type of extrovertive intention of the performing musician. In its extreme (ultimate) expression, this intention is expressed in the desire to achieve authenticity of performance, when the interpretation of the work is adequate to all the norms of the historical performing style. Achieving the effect of authenticity is facilitated by diligent study of musical writing means, the extraction of any information regarding the nature of the sound form, the revival of the ancient techniques of singing and playing, the use of ancient instruments, the creation of special conditions and surroundings for representation.

Key words: art of musical performance, musical text, authentic interpretation, adequacy interpretation, musical-performing style, HIP, music performer's education.