

МОСКАЛЕНКО В. Г.

<https://orcid.org/0000-0002-4183-7953>

Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського (Київ, Україна);
mosktext@gmail.com

ПРО ІНДИВІДУАЛЬНО-СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ МУЗИЧНОГО АВТОРСТВА

Обґрунтовано музично-інтонаційні механізми індивідуального стилю композитора та музиканта-виконавця, що спричиняють музичне творення. Показано роль музичного мислення у цьому процесі. Виявлено музично-інтонаційну тріаду, що трактується як засада музично-творчих процесів. Висвітлено роль цієї тріади у музичній першо-творчості (діяльність композитора) і вторинній творчості (діяльність виконавця-інтерпретатора). Аргументовано поняття «стиль музичної творчості» і подано його визначення. Проаналізовано роботу цього поняття у творчості композитора і музиканта-виконавця.

Ключові слова: композитор; виконавець; музичний стиль; музичне мислення; автор; співавтор.

Постановка проблеми у загальному вигляді. Індивідуальний стиль музиканта, що спрямований на формування музичного твору, також називають авторським стилем. Є можливим трактування авторського музичного стилю:

- а) в розумінні дієвого фактору творчого процесу музиканта;
- б) в розумінні оцінки творчого результату, що був спричинений індивідуальною стильовою установкою.

В обох випадках мова може йти про музичне авторство. У статті вона йтиметься про перший із названих підходів, тобто про стильові інтонаційні механізми організації музично-творчого процесу. Ці механізми є складовою феномену «стилю музичної творчості».

Після формування розвиненої системи нотного запису композитор апріорі сприймається як першо-автор записаного музичного твору, а музикант-виконавець – творчим союзником композитора, а в окремих випадках навіть його співавтором. І з цим важко не погодитись. Однак і в змісті, і в співвідношенні музичної першо-творчості (композитор) і вторинної музичної творчості (виконавець) залишаються, за аналогією з картиною зоряного неба, ще остаточно не прояснені «туманності».

Замість терміну «автор музичного твору» використовується беззаперечно – «композитор». Однак чи не входить удавана синонімічність цих термінів у протиріччя з творчим внеском виконавця-інтерпретатора. Як приклад, згадаємо яскраву творчу постать канадського піаніста Глена Гульда, «авторські» виконавські опуси якого подекуди спонукають слухача зовсім по-новому сприйняти твори Й. С. Баха.

Якими є стильові механізми проявів музично-творчої індивідуальності автора чи співавтора (виконавця) музичного твору, що спричиняють його оригінальність у системі художньої творчості? Яку роль у цих творчих процесах відіграє інтонаційна природа музики? Як у цьому плані взаємодіють творчі постаті автора твору – композитора і співавтора – музиканта-виконавця його твору?

Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання порушеної проблеми. Вважаємо за необхідне аргументувати певну подібність механізмів творчої дії композитора і виконавця, що спрямовані на побудову художньої цілісності того ж самого музичного твору.

Чимало прикладів спричиненою індивідуальним стилем співтворчості музиканта-виконавця з композитором знаходимо в книзі Є. Лібермана «Творческая работа пианиста с авторским текстом». Вагомі теоретичні підвалини для спостережень у цьому плані знаходимо в музично-інтонаційній концепції Б. Асаф'єва, що презентована у книзі «Музыкальная форма как процесс» [1]. Однак констатуємо, що міркування цього видатного музикознавця безпосередньо не стосуються творчого мислення музиканта-виконавця.

Стрижень, яким скріплюються у певне логічне ціле механізми творчої дії композитора і музиканта-виконавця, знаходимо у понятті індивідуального музичного стилю, що пройшло певну еволюцію. У цьому ракурсі показовими є розуміння поняття «музичний стиль» у працях Є. В. Назайкінського [10], Ю. М. Тюліна [9], К. М. Царьової [13], Л. А. Мазеля [4, 5], а також трактування понять «стиль в музиці» і «музичне мислення» М. К. Михайловим [6, 7]. Для аргументації індивідуально-стильових засад музичного авторства автор цієї статті звертається також до окремих положень своєї книги «Лекции по музыкальной интерпретации» [8].

Мета статті – показати логіку вираження авторського «Я» у музичному творі на підставі музично-інтонаційних ресурсів індивідуального музичного стилю.

Викладення основних результатів дослідження. Слово «автор» походить від латинського слова *auctor*, що перекладається як «засновник», «винуватець». У художній творчості поняття «автор» природним чином корелюється із творчою ініціативою, що призводить до певного результату.

У музичному професійному побуті використовуються типові для цієї теми поняття «автор музики» або «автор музичного твору», а також близькі поняття, що стосуються переважно популярної музики: «автор пісні», «автор-виконавець». При цьому під «автором пісні» мається на увазі поет-музикант, який у своїй пісні створює і слова, і музику, а під «автором-виконавцем» – автор пісні, який, до того ж, самостійно її виконує. В останньому випадку також широко використовується слово «бард», що походить від кельтського *bardos*.

У давнину в Ірландії барди створювали й виконували пісні, у яких прославлялися подвиги героїв, а попутно популяризували своїх повелителів. За радянських часів, у другій половині ХХ століття в Росії та в Україні бардами називали самодіяльних творців так званої «авторської пісні». У протидію до пануючих у той час комуністичних і тоталітарних тенденцій творчість нових бардів набула значення символу демократичних прагнень суспільства.

Стосовно музики також використовуються споріднені з феноменом музичного авторства поняття «авторський текст» і «авторський стиль». Під «авторським текстом», як правило, розуміється нотний запис музичного твору, що зроблений композитором. Цей нотний запис найчастіше береться до уваги у музикознавчих дослідженнях.

Так, Л. Мазель вважає, що в музиці більш традиційної академічної спрямованості, «з тональною системою і певним типом музичної культури (оперний театр, концертний зал, домашнє музикування, до яких в нашому столітті приєдналися грамплатівки і радіопередачі) <...> межі правомірних виконавських та музикознавчих трактувань окреслені порівняно ясно, і твори ці цілком допускають аналіз на підставі нотного тексту» [4, 20–21]¹. Але ж ноти самі по собі не звучать! Будь-який музикант з розвиненим музичним слухом вже при першому знайомстві з твором через ноти відразу ж уявляє звучання і навіть відчуває музично-художні значення нотного запису. Іншими словами, відразу ж залучаються елементи власного відношення до тексту, які ми пов'язуємо з феноменом музичної інтерпретації.

«Стиль в музиці, як і в інших видах мистецтва, є проявом характеру творчої особистості, яка створює музику або інтерпретує її», – зауважує Є. Назайкінський [10, 36]. Один із параграфів його дослідження «Стиль и жанр в музыке» носить назву «Авторський стиль». Однак цього разу мається на увазі виключно індивідуальний стиль композитора. Стиль музиканта-інтерпретатора залишається поза увагою цього дослідника.

Розглянемо це питання з позицій публічного естетичного ефекту музики, тобто у ширшому ракурсі. Хіба, з позицій «стильового внеску», можна не вважати на «додану» художню вартість симфоній Бетховена у виконанні симфонічного оркестру берлінської філармонії під головуванням-диригуванням Г. фон Караяна, або клавірних творів Й. С. Баха у виконанні на сучасному фортепіано Г. Гульдом, А. Шиффом, або творів французьких клавесиністів, начебто просто озвучених на роялі Г. Соколовим?

Книга Є. Я. Лібермана «Творческая работа пианиста с авторским текстом» присвячена виконавському прочитанню композиторського нотного запису твору. У ній розглядається творчий доробок видатних піаністів кінця XIX – першої половини XX століть [3]. Є. Ліберман не зосереджує увагу читача на ролі індивідуального стилю музиканта-виконавця. Втім, в аналізах він спирається на ґрунтовні стильові засади виконавців у прочитанні композиторського нотного запису.

У другому, аналітичному розділі книги Є. Я. Лібермана бачимо посилання і на окремі стильові напрями у фортепіанній творчості, і на персоналізовані характеристики індивідуального музично-виконавського стилю піаніста. Терміни «індивідуальний стиль» або «авторський стиль» при цьому не вживаються, але використовується синонімічний термін «виконавський стиль».

Так, характеризуючи творчість Леопольда Годовського, Теодора Лешетицького і Йосифа Гофмана, автор зазначає, що «...цих піаністів зближує особлива довірливість, інтимність інтонування, завдяки яким вони вміють “вкратися” у серця слухачів. Такий виконавський стиль прийнято називати “салонним”... » [3, 52]. На думку Є. Лібермана, «<...> презентоване Ріхтером, Гілельсом та іншими артистами сучасне музичне виконавство <...> тяжіє до напряму, що визначається як класичний. По суті сучасне виконавство являє собою нову форму виконавського класицизму, неокласицизму» [3, 140].

В характеристиці *індивідуального стилю музиканта* (композиторського чи виконавського) першорядне значення має психологічна структура творчої особистості. «Стиль же – це сама людина» [3, 165]. Цей крилатий вислів французького енциклопедиста Ж. Бюффона вже давно став афоризмом. У цитованій книзі

¹ Тут і надалі переклад з російської мій – В. М.

Є. Лібермана знаходимо чимало прикладів для ілюстрації саме такого підходу до розуміння індивідуального стилю музиканта-виконавця.

Автор пише, що «<...> для розуміння і пояснення феномену Софронницького треба також згадати, що пристрасність його музичної натури була закута у ланцюги власної замкнутості. <...> У цьому головне і, напевно, болісне протиріччя між Софронницьким-музикантом і Софронницьким-людиною» [3, 122]. Ще один приклад: «З ім'ям Шнабеля пов'язане затвердження нового для свого часу виконавського стилю. <...> Його мистецтво вищою мірою інтелектуальне, а його інтелектуалізм емоційний. Стихійний прояв почуттів приборкується розумом, замінюється культурою осмисленого відчуття» [3, 52].

В музиці «найбільш очевидними, що, безумовно належать до стильових феноменів, є історичні й національні стилі, а також стилі жанрові, авторські, стилі напрямів і шкіл», – пише Є. Назайкінський [10, 43]. На сьогодні цей перелік видається досить вичерпним. Чи є сенс надавати окремі визначення кожному із зазначених різновидів? Можливо, без цього можна було б обійтися, якщо б параметри цих різновидів були враховані в «універсальному» визначенні музичного стилю, як такого.

У спробах такого визначення сучасне музикознавство презентує різні підходи. Однак помітно, що в їх основу покладений або критерій відмінних виражальних засобів певним чином окресленого музичного доробку, або специфіка музичного мислення, або взаємодія обох чинників.

У вступі бригадного підручника «Музыкальная форма» (автором цього розділу є Ю. М. Тюлін), зазначено, що «<...> під стилем звичайно розуміється творчий почерк, манера висловлення. Це правильно, але по суті поняття стилю є набагато ширшим: воно означає характерність виражальних засобів (у їх сукупності й окремо), властивих даному твору, композитору, творчому напрямку тощо» [9, 12].

Схожий за родовою відзнакою підхід пропонується у визначенні К. М. Царьової, яка пише: «Стиль музичний – термін у музикознавстві, що характеризує систему засобів виразності, яка слугує втіленню того чи іншого ідейно-образного змісту» [13, 282].

Є. В. Назайкінський вважає, що «музичний стиль – це відмінна якість музичних творінь, що входять в ту чи іншу конкретну генетичну спільність (спадщина композитора, школи, напряму, епохи, народу і т. д.), яка дає змогу безпосередньо відчувати, пізнавати, визначати їх генезис і проявляється в сукупності всіх без винятку властивостей сприйнятої музики, об'єднаних у цілісну систему навколо комплексу відмінних характерних ознак» [10, 20].

У наведених формулюваннях ми оцінюємо стильову визначеність музики начебто зі сторони, як *вже закінчений і остаточно сформований для сприйняття об'єкт*. Наприклад, зіставляємо оцінювану нами узагальнену стильову якість музичної спадщини віденських класиків почергово з музичним доробком Гайдна, Моцарта, або Бетховена і, таким чином, ясніше усвідомлюємо музичний стиль кожного з цих композиторів. Подібний «уточнюючий» ефект досягається і при порівнянні музичного доробку одного віденського класика з іншим. Саме такий підхід найчастіше використовується у так званому музичному аналізі.

Кожне з наведених визначень враховує будь-яку «сходінку» з системи музичних «стильових феноменів» (Є. Назайкінський). Втім помітно, що головний акцент робиться все ж таки не на індивідуальному, тобто на авторському стилі, а на більш узагальнених, колективних стильових явищах.

До іншого типу «універсальних» формулювань віднесемо визначення Л. А. Мазеля, який пише: «Музичний стиль – це виникаюча на певному соціально-історичному ґрунті і пов'язана з певним світоглядом система музичного мислення, ідейно-художніх концепцій, образів і засобів їх втілення – система, що розглядається як неподільне ціле [4, 18]. Поняття «музичне мислення», про яке тут йдеться, часто-густо трактується в узагальнюючому значенні. Наприклад, широко використовуються вирази типу «симфонічне мислення», «музичне мислення віденських класиків» або «музичне мислення романтиків» тощо.

Не випадково, Л. А. Мазель у наведеному визначенні говорить саме про «систему музичного мислення». Подібним чином поступає і знаний фахівець у проблематиці музичного стилю М. Михайлов: «Стиль у музиці є єдністю системно організованих елементів музичної мови», що зумовлена єдністю системи музичного мислення як особливого виду художнього мислення» [6, 117].

Взаємодія феноменів музичної мови і музичного мислення у визначенні М. Михайлова нагадує відому дихотомію Ф. де Соссюра «мова – мовлення». У книзі «Курс общей лингвистики», що написана на підставі матеріалів і спогадів учнів та послідовників швейцарського вченого, ми читаємо: «Мова не діяльність (fonction¹) того, хто говорить. Мова – це готовий продукт, що пасивно реєструється мовцем; вона ніколи не передбачає навмисності і свідомо в ній проводиться лише діяльність з класифікації. <...> Навпаки, мовлення є індивідуальним актом волі і розуму» [11, 21].

Отже, маємо певну подібність ходу думок стосовно вербальної і словесної мов. Однак впадає в око й суттєва різниця. Ф. де Соссюр розуміє вербальну мову як явище, яким узагальнюються, по можливості, всі наявні прояви вербального мовлення. У М. Михайлова термін «мовлення» відсутній, але використана близька до його поняттєвого значення ремарка про роль фактору музичного стилю у взаємодії «системно організованих елементів музичної мови» з «єдністю системи музичного мислення».

Як зазначається у Логічному словнику-довіднику, «мислення – це такий процес, у ході якого людина зіставляє думки <...> з одних думок виводить інші думки, у яких міститься нове знання» [2, 367]. Звідси робимо висновок, що у визначенні М. Михайлова віддзеркалюється ситуація переходу від музичної мови до музичного мовлення. Моделлю для такого підходу може бути спосіб внутрішньо-стильового спілкування музиканта-виконавця з творчим доробком композитора, що презентований у конкретному музичному творі. Сприймаючи на підставі потенціалу власного індивідуального музичного стилю первісно чужий музичний твір, музикант-виконавець намагається водночас мислити токами стильового мислення його автора, що випромінюються цим музичним твором.

Розуміння М. Михайловим феномену музичного мислення знаходимо у менш відомій його статті «О некоторых психологических механизмах музыкального мышления». Музичне мислення визначається автором як «мислення музично-образними уявленнями, які засвоєні пам'яттю шляхом музично-інтонаційного слухового досвіду, що є результатом повторних музичних сприймань» [6, 17].

М. Михайлов враховує найбільш важливу відмінність між вербальною і музичною мовами. Незважаючи на притаманну обом формам спілкування інтонаційну виразність, природним корінням, на якому виростає стовбур мови у вербальній системі, є словесний матеріал, а у музичній системі – інтонаційний матеріал. Слово, як відомо, є понятійним елементом мовлення, інтонація, навпаки, є понятійно неви-

¹ Функція (франц.).

значеною. Звідси впливає й інша, не менш суттєва різниця. Будь яке слово, навіть зафіксоване у словнику, несе в собі й певну граматичну побудову. На відміну від словесної мови, у музичній інтонації інтонаційно-образна і «граматична» сторони поєднуються в єдине ціле, адже будь-яка зміна граматичної сторони в музиці означатиме і явлення нової за семантикою музичної інтонації.

Один з основоположників музично-інтонаційної концепції Б. Асаф'єв зазначає: «Думка, інтонація, форми музики – усе у постійному зв'язку: думка, щоб виразитися у звучанні, стає інтонацією, інтонується» [1, 211]. Однак вчений не прояснює, яким же чином ми можемо у ситуації музичного мислення використати диференційовані термінологічні значення *інтонації* та *інтонування*? Який з цих факторів породжує інший: чи то *музична інтонація* стає базовою засадою для *музичного інтонування*, чи навпаки, *музичне інтонування* стає базовою засадою для *музичної інтонації*?

Одержати відповідь можна, лише розглянувши інтонаційну побудову діяльності музичного мислення у її цілісності. З цією метою ми вводимо нове поняття – *музично-інтонаційна модель*, якому надамо значення вихідного інтонаційного еталону. Цим поняттям характеризуватимуться «музично-образні уявлення, які засвоєні пам'яттю шляхом музично-інтонаційного слухового досвіду», про які йдеться у визначенні музичного мислення М. Михайлова.

Під *музично-інтонаційною моделлю* розуміються закріплені пам'яттю узагальнені слухові та м'язово-рухові уявлення – результат творчого сприйняття та обробки музичного матеріалу, що поєднаний спільними ознаками. На підставі еталонних музичних уявлень відбувається *музичне інтонування* – творчий процес становлення й формоутворюючого розгортання оновленої або нової музичної думки. Результатом музичного інтонування стає *музична інтонація* – нова або оновлена музично-інтонаційна якість, яка виражена музичним звучанням. У підсумку утворюється тріада, що складається з послідовності:

музично-інтонаційна модель ⇒ *інтонування* ⇒ *музична інтонація*.

Наведене визначення стилю в музиці М. Михайлова має універсальний характер. Воно стосується будь-якого рівня в ієрархії музичних стилів: історичного, національного, індивідуального композиторського тощо. Ми ж використовуємо потенціал цього визначення у значенні творчо спрямованого індивідуального (авторського чи спів-авторського) музичного стилю.

Головний акцент (у визначенні музичного мислення М. Михайлова) на оперуванні музично-образними уявленнями набуває в музично-інтонаційній тріаді динамічного статусу. Він деталізується трьома складовими, що послідовно відбивають процес перетворення *моделі* (у значенні закріпленої в музичній пам'яті системи музично-інтонаційних узагальнень) на конкретизований в уявному або реальному музичному звучанні творчий результат – неповторну художню якість, *інтонацію*.

Вихідною умовою творчої діяльності музиканта є наявність закріплених у його пам'яті системи музично-слухових уявлень. «Уявлення виникають не «самі по собі» – пише Б. Теплов. Вони виникають «...в процесі тієї чи іншої діяльності людини, у них відображаються саме ті сторони об'єкту, які мають найбільше значення для цієї діяльності» [12, 185]. На цьому шляху формується чи то індивідуальний, чи то колективний музично-інтонаційний тезаурус (від грецького thesaurus – «скарбниця»).

У діяльності музичного мислення, що націлена на формування музично-творчого продукту, музично-інтонаційний тезаурус (*скарбниця*) відповідає статусу *музичної мови*, тоді як процес інтонування, що призводить до формування статусу

інтонації, відповідатиме статусу *музичного мовлення*. Той факт, що феномен музичної мови представлений не так званими музичними текстами, а слуховими уявленнями, не повинен нас бентежити. У вже згаданій книзі Ф. де Соссюра «Курс общей лингвистики» ми читаємо дещо подібне: «Мова існує в колективі як сукупність відбитків, що є у кожного в голові, подібно словнику, екземпляри якого достатньо тотожні, знаходилися б у використанні багатьох осіб» [11, 36]. Щоправда, в музиці ми не можемо говорити про закріплені у більш-менш статичних формах музично-мовний словник. Утім, саме в цьому й полягає відмінність інтонаційно вираженої музичної мови!

Під стилем музичної творчості, що розглядається у цій статті, розуміється «специфіка світовідчуття і музичного мислення індивіда, яка виражається системою музично-мовленнєвих ресурсів творення, інтерпретування та виконання музичного твору».

Сенс введення допоміжного поняття «система музично-мовленнєвих ресурсів» полягає у його відміні від традиційного «музична мова». Поняття «музична мова» є узагальненням найвищого порядку. Водночас ми можемо говорити про національно визначену музичну мову, про музичну мову віденських класиків і окремо – про музичну кожного з цих класиків. Натомість, поставимо питання іншим чином. Якщо ми переміщуємося із ситуації споглядання у ситуацію творення певного музичного артефакту, ми із наявного у нас музично-мовного тезаурусу відбираємо ту його складову, що стосується передчуття іще не створеного конкретного музичного опусу. Цей, відібраний для твору вихідний психофізичний матеріал буде вже набувати рис відповідності до даного творчого завдання, тобто скоригований нашою творчою установкою. Отже, у понятті «система музично-мовленнєвих ресурсів» йдеться не про музичну мову, а про деяку перехідну стадію, що у музичному мисленні розташовується між «музичною мовою» і «музичним мовленням»¹.

Щойно ми описали ситуацію, яка характеризує творчість композитора. А якою мірою пропоноване визначення стилю музичної творчості характеризує музичне мислення музиканта-виконавця? Адже останній матиме справу із вже створеною авторською моделлю «твору композитора».

Опановуючи твір, виконавець вживається у творчі токи мислення композитора. На підставі обраного музичного матеріалу він відчуває живлячу енергію композиторського мислення (відчуття стилю композитора!), що конкретизована в поданих у тексті твору натяках на фрагменти композиторської системи музично-мовленнєвих ресурсів. Втім наповнює цю систему відповідним до «твору композитора» ресурсом власного музично-інтонаційного тезаурусу. Так утворюється власна виконавська версія «твору композитора» і виконавець стає спів-творцем, а в окремих випадках навіть спів-автором з композитором.

Висновки. Головними учасниками творчого процесу, що скерований на формування «звукового тіла» музичного твору, є його композитор та музикант-виконавець. Існуючі визначення музичного стилю переважно зорієнтовані на характеристику творчості композитора і не враховують специфіку творчості музиканта-виконавця. Вони більшою мірою спираються на феномен «музичної мови» (цей ракурс є ближчим до діяльності композитора), а не на феномен «музичного мовлення» (цей ракурс є ближчим до діяльності музиканта-виконавця). У запропонованому визначенні «стилю музичної творчості» опорною складовою в характеристиці музичного стилю обрана ситуація музичного мовлення, якою поєднується у випадку роботи з конкретним музичним твором специфіка музичного мислення і композитора,

¹ На наш погляд, аналогічні процеси відбуваються і при використанні вербальної мови.

і музиканта-виконавця. Відповідно, в системі авторства музичного твору роль останнього підвищується і набуває більш самостійного статусу.

Перспективи подальших досліджень означеної проблеми вбачаються у вивченні авторського музичного стилю з позицій розуміння оцінки творчого результату, який спричиняється індивідуальною стильовою установкою, та в розробці структурно-функціональних компонентів індивідуального стилю музикантів-виконавців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
2. Кондаков Н. И. Логический словарь-справочник. 2-е изд., испр. и дополн. Москва : Наука, 1975. 717 с.
3. Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. Москва : Музыка, 1988. 234, [6] с.
4. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. 2-е изд., дополн. Москва : Музыка, 1979. 376 с.
5. Мазель Л. Строеие музыкальных произведений. 2-е изд., дополн. и перераб. Москва : Сов. композитор, 1991. 534 с.
6. Михайлов М. О некоторых психологических механизмах музыкального мышления // Этюды о стиле в музыке. Статьи и фрагменты. Ленинград : Музыка, 1981. С. 117–147.
7. Михайлов М. К. Стиль в музыке. Ленинград : Музыка, ленинградское отделение, 1981. 264 с.
8. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособ. Киев : Типография «Клякса», 2012. 272 с.
9. Музыкальная форма / под ред. Ю. Н. Тюлина. 2-е изд. Москва : Музыка, 1974. 359 с.
10. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособ. Москва : Владос, 2003. 248 с.
11. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. URL: <https://ru.bookmate.com/books/Gfiv8ood> (дата обращения: 12.04.2017).
12. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. Москва : Наука, 2003. 378 с.
13. Царева Е. М. Стиль музыкальный // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Т. 5. 1974. С. 281–290.

REFERENCES

1. Asaf'ev, B. V. (1971), *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical form as a process], Muzyka, Leningrad [in Russian].
2. Kondakov, N. I. (1975), *Logicheskii slovar'-spravochnik* [Logical dictionary-reference], Nauka, Moscow [in Russian].
3. Liberman, E. Ya. (1988), *Tvorcheskaya rabota pianista s avtorskim tekstom* [Creative work of the pianist with the author's text], Muzyka, Moscow [in Russian].
4. Mazel', L. (1979), *Voprosy analiza muzyki* [Music analysis issues], 2nd ed., Muzyka, Moscow [in Russian].
5. Mazel', L. (1991), *Stroenie muzykal'nykh proizvedenii* [Structure of musical works], 2 nd ed., Soviet composer, Moscow, Russia.
6. Mikhailov, M. (1981), "On some psychological mechanisms of musical thinking", *Etyudy o stile v muzyke. Stat'i i fragmenti* [Sketches of style in music. Articles and excerpts], 117–147 [in Russian].
7. Mikhailov, M. K. (1981), *Stil' v muzyke* [Style in music], Muzyka, Leningrad [in Russian].
8. Moskalenko, V. G. (2012), *Lektsii po muzykal'noi interpretatsii* [Lectures on musical interpretation], Klyaksa, Kyiv [in Russian].
9. Musical form (1974), Yu. N. Tyulin (ed.), 2 nd ed., Muzyka, Moscow [in Russian].

10. Nazaikinskii, E. V. (2003), *Stil' i zhanr v muzyke* [Style and genre of music], Vlado, Moscow [in Russian].

11. Saussure, F. *Course of General linguistics* (2017), [Online], available at: <https://ru.bookmate.com/books/Gfiv8ood> (Accessed 11 December 2018) [in Russian].

12. Teplov, B. M. (2003), *Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostei* [Psychology of musical abilities], Nauka, Moscow [in Russian].

13. Tsareva, E. M. (1974), "The style of music", *Muzykal'naya entsiklopediya* [Musical encyclopedia], 5, 281–290 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 07.05.2018 р.

МОСКАЛЕНКО В. Г.

<https://orcid.org/0000-0002-4183-7953>

Національна музикальна академія України
імені П. І. Чайковського (Київ, Україна);
mosktext@gmail.com

ПРО ИНДИВИДУАЛЬНО-СТИЛЕВЫЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОГО АВТОРСТВА

Актуальность исследования. Качественная подготовка музыкантов-интерпретаторов к сценической деятельности на современном этапе развития цивилизации требует чёткого понимания индивидуально-стилевых основ музыкального авторства.

Цель исследования. Целью данной статьи является показать механизмы авторского художественного самовыражения композитора и исполнителя на основе ресурсов музыкального стиля.

Методология исследования. Отмечено, что в известных определениях музыкального стиля в качестве ведущего признака используется либо комплекс музыкальных выразительных средств, либо специфика музыкального мышления, либо взаимодействие обоих факторов. В каждом из определений учитываются известные разновидности музыкального стиля: исторический и национальный стили, стили жанровые, авторские, стили творческих направлений и школ. Однако заметно, что акцент в определениях ставится не на индивидуальном (авторском) музыкальном стиле, а на более общих, коллективных стилиевых явлениях.

Определение музыкального стиля М. Михайлова, которое опирается на феномен музыкального мышления, напоминает известную дихотомию Ф. де Соссюра «язык – речь». Правда, М. Михайлов не использует термин «музыкальная речь», однако фактически учитывает речевое продвижение музыкальной мысли, происходящее на основе музыкально-интонационного слухового опыта.

Основные результаты и выводы исследования. В развитие подхода М. Михайлова предлагается понятие «стиль музыкального творчества». Оно определяется как «специфика мироощущения и музыкального мышления индивида, которая выражается системой музыкально-речевых ресурсов творения, интерпретирования и исполнения музыкального произведения». Новизна понятия обеспечивается «системой музыкально-речевых ресурсов». В музыкальном мышлении эта система отражает промежуточную ситуацию между «музыкальным языком» и «музыкальной речью».

Главной составляющей системы музыкально-речевых ресурсов является триада: *интонационная модель* ⇒ *интонирование* ⇒ *интонация*

Первый элемент триады представляет закрепленный в памяти творящего индивида тезаурус музыкально-интонационных представлений. Это сфера общего – музыкального языка. Заключительный элемент триады представляет итоговый результат – музыкальную интонацию в звучании. Это сфера единичного, художественно неповторимого.

В заключении разъясняются отличия работы модели в творчестве композитора и музыканта-исполнителя.

Ключевые слова: композитор; исполнитель; музыкальный стиль; музыкальное мышление; автор; соавтор.

VICTOR MOSKALENKO

<https://orcid.org/0000-0002-4183-7953>

Ukrainian National Tchaikovsky
Academy of Music, (Kyiv, Ukraine);
mosktext@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2018.123.152408>

ABOUT INDIVIDUAL STYLE BASES OF MUSICAL AUTHORSHIP

Relevance of the study. Effective preparation of musicians-interpreters for stage activity at the present stage of civilization's development requires a clear understanding of individual style foundations of musical authorship.

Main objective of the study. The purpose of this article is to show the mechanisms of the author's artistic expression of the composer and performer based on the musical style resources.

Methodology of the study. One can notice that in well-known definitions of musical style a complex of musical expressive means, or the specificity of musical thinking; or the interaction of both factors is used as a core feature. Each definition takes into consideration popular varieties of musical style: historical and national styles, author's style, styles of different schools of music and music trends. Yet, one can observe that the emphasis in the definitions is not on the individual (author's) musical style, but on more general, collective stylistic phenomena.

M. Mikhailov's definition of musical style, which relies on the phenomenon of musical thinking, resembles F. de Saussure's well-known 'language – speech' dichotomy. To be honest, M. Mikhailov does not use the term 'musical speech', but in fact takes into account speech advancement of musical thought, which occurs based on musical and intonation listening experience.

Results and conclusions. Within development of M. Mikhailov's approach, the concept of 'style of musical creativity' is proposed. It is defined as 'the specificity of the world perception and musical thinking of the individual, which is expressed by the system of musical and speech resources of the musical piece, interpretation and performance of a musical work.' The novelty of the concept is provided by the 'system of musical and speech resources.'

In musical thinking, this system reflects the intermediate situation between the 'musical language' and the 'musical speech.'

The main component of the system of musical and speech resources is the triad:

Intonation model ⇒ *intoning* ⇒ *intonation*

The first element of the triad is a thesaurus of musical and intonation representations fixed in the memory of the individual that creates something. This is a sphere of common – musical language. The last element of the triad is the final result – musical intonation in sounding. This is the realm of something single, artistically unique.

In the end we explain how differently the model operates in composer's and performing musician's work.

Key words: composer; performer; musical style; musical thinking; author; co-author.