

УДК 78.071.1:781.68]:78.072(477)

DOI 10.34064/khnum1-59.09

Каширцев Руслан Геннадійович

композитор, викладач кафедри теорії музики, аспірант кафедри теорії
музики Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського;

e-mail: ruslan.kashyrtsev@gmail.com

ORCID 0000-0001-9335-4446

«ГРА» ЯК ЧАСТИНА ПРОЦЕСУ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

*Проблема ігрової складової в композиторській творчості є актуальною сферою сучасного українського музикознавства. Запропонований погляд, із залученням концепту «Ното Ludens» Й. Гейзинги, покликаний до **вивчення ролі ігрової складової в процесі композиторської інтерпретації**. Для досягнення цієї мети використовуються **аналітичний метод та метод абстрагування й конкретизації**. Вивчення ігрового компоненту в комунікативній системі «композитор – виконавець – слухач» є перспективним, у чому полягає **актуальність** цієї теоретичної розробки. Розгляд відносно рідко досліджуваного феномену композиторської інтерпретації через призму концепту «Ното Ludens» зумовлює **наукову новизну** статті. В ході дослідження було визначено, що описані Й. Гейзингою ознаки «гри» цілком притаманні композиторській творчості. Серед інших рис певне значення має «агональний» («змагальний») компонент, який «зміщується» у бік реалізації творчого «Я» композитора. Написання музики в рамках сучасної музичної системи є процесом продукування та синтезу «матеріалу», залучає художню інтерпретацію як засіб перекладу та оцінювання точності цього перекладу. Оцінювання, у свою чергу, містить у собі ігровий компонент, який є «грою» композитором ролей виконавця та слухача в перспективній проєкції при оцінюванні переконливості майбутнього «звучання» твору. Тому вилучення ігрової складової порушує засади комунікативної системи «композитор – виконавець – слухач», в якій також має значення наявність специфічної атмосфери під час проведення концертної події.*

■ **Ключові слова:** художня інтерпретація, композиція, «*Homo Ludens*», гра, Й. Гейзінга.

Постановка проблеми. Аналіз публікацій за темою. Філософський концепт «*Homo Ludens*» Й. Гейзінги (2011) не випадково користується увагою музикознавців і здатний доповнити сучасну теорію художньої інтерпретації в музиці. Вивчення ігрового компоненту в комунікативній системі «композитор – виконавець – слухач» є перспективним, у чому полягає **актуальність** даної теоретичної розробки. **Наукова новизна** зумовлена тим, що відносно рідко досліджуваний феномен композиторської інтерпретації розглядається через призму концепту «*Homo Ludens*» Й. Гейзінги.

Серед досліджень художньої інтерпретації в музикознавчій **літературі** варто виділити праці Є. Гуренка (1982) та В. Москаленка (2012), проте в цих джерелах в центрі уваги знаходиться, перш за все, виконавська інтерпретація. Феномену композиторської інтерпретації прямо чи опосередковано присвячені роботи О. Котляревської (1996), В. Дейнеги (2001), М. Борисенко (2005), А. Хуторської (2009), І. Коновалової (2011), І. Палій (2012), але праць із таким спрямуванням існує порівняно небагато. Теоретична база таких досліджень певним чином ґрунтується на джерелах, що присвячені аспектам композиторській творчості, наприклад, роботи М. Тица (1976), А. Мухи (1979), А. Шнітке (1982), І. Драч (2002), Л. Шаповалової (2008) та інших. Згадки про ігрову складову в музичній творчості потрапляють до музикознавчого простору (Орлов, 1992), але розгляд інтерпретаційного процесу в композиторській творчості в ракурсі концепту «*Homo Ludens*», виходячи з усього, не проводився.

Метою статті є **вивчення ролі ігрової складової у процесі композиторської інтерпретації**. У якості **методів** залучені:

1) **аналітичний** метод, застосований для виділення та окреслення інтерпретаційного процесу та ігрової складової у композиторській творчості на основі інформації з обраних джерел;

2) **абстрагування та конкретизації**, завдяки якому стає можливим представлення основних рис означених процесів та конкретизування їхньої взаємодії.

Виклад основного матеріалу. Залучення надбань філософії до досліджень творчості композиторів та виконавців є продуктивним напрямком у сучасному музикознавстві. Концепт «*Homo Ludens*» («Людина граюча»), запропонований Й. Гейзингом (2011), природно користується певним попитом, адже його позиції можуть запропонувати нову перспективу розгляду проблематики композиторської інтерпретації. Повна назва дослідження Й. Гейзинга – «*Homo Ludens: досвід визначення ігрового елемента культури*» – відображає те, що йому блискуче вдалося досягти у цій праці, а саме висвітлити наявність ігрової складової у культурі в цілому. За словами філософа «культура, в її початкових фазах, *грається*», але при цьому «вона не виростає із гри, <...> вона розгортається у грі та як гра» (Гейзинга, 2011: 242, перекл. – Р. К.). Не оминаючи увагою й музику, Й. Гейзинга зазначає, що «музикування несе у собі всі формальні ознаки» гри: 1) діяльність у певному просторі; 2) повторюваність (музичні події відбуваються з певною регулярністю); 3) порядок (правила) проведення; 4) виведення слухача з «буденного світу» (Гейзинга, 2011: 76). Також, філософ зазначає й про змагальну, або «агональну» (з гр. «*αγων*» / «*agon*» – «змагання» (Online Etymology, 2021a)) складову, яка також притаманна грі й присутня у музиці також.

Звичайно, що в дослідженні Й. Гейзинга питання наявності ігрового компонента в композиторській творчості не розглядалося окремо. Однак до розуміння цієї проблеми можуть наблизити зауваження філософа щодо образотворчого мистецтва, яке «прив'язане до матерії та обмежено у формотворчості матеріалу» і тому «не може грати також вільно, як поезія та музика». При цьому, «художник <...> працює як ремісник, серйозно й напружено» і «його натхнення, вільне й стрімке у замислі, у роботі повинно підкорятися майстерності рук, що його створюють» (Гейзинга, 2011: 232). Виходячи з того, що автор писав далі, можна констатувати, що Й. Гейзинга, попри деякі сумніви щодо проявів ігрового компонента в образотворчому мистецтві, вважає доказами присутності «гри» наявність «змагальності» та «виклику» (у вигляді постановки складної задачі навіть самому собі – тобто, «випробування»).

Звичайно, у царині образотворчого мистецтва діють свої правила, проте висновки Й. Гейзинги здатні наштовхнути на певні думки щодо «гри» у композиторській творчості, адже: 1) композитор неминуче стикається з різноманітними обмежувальними факторами, наприклад, особливостями складу колективу музикантів та / або творчого завдання (яке складають як власні творчі наміри митця, так і побажання замовника); 2) згенерувавши нову творчу ідею, композитор має, «підкорюючи своє натхнення», втілити абстрактний образ в нотному тексті, який у виконавському прочитанні має нести в собі саме цей образ. Водночас, композиторська творчість має всі риси гри, що Й. Гейзинга наводив як такі, що присутні у музикуванні: 1) певний простір (внутрішній абстрактний інтонаційний вимір митця та зовнішній – робочий кабінет); 2) регулярність ігрової події (винаходження нових творчих ідей та потреба писати); 3) порядок, уособлений у цілому комплексі правил «гри» – *модусів*¹, як теоретичних, так і власноруч винайдених; 4) виведення композитора у вимір його уяви під час роботи над твором.

Аспект змагальності також присутній в композиторській творчості, але, так би мовити, в іншій якійсь площині. При наявності конкуренції у загальному розумінні, для композитора, перш за все, є важливою реалізація саме свого творчого «Я», що розглядалося у працях І. Драч (2002) та Л. Шаповалової (2008). Частиною ігрової складової в композиторському мистецтві, судячи з усього, є саме *рефлексія*, яка визначається Л. Шаповаловою як «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). Сам процес авторської рефлексії є досить

¹ *Modus* – буквально «спосіб, за яким щось зроблено» (від лат. «розмір, ступінь; ритм, пісня; спосіб, стиль»). Сучасне значення «*modus*» та англ. «*mode*» відповідні латинському вислову «*modus operandi*», тобто «режим роботи» (Online Etymology, 2021b). В сучасній віртуально-ігровій індустрії присутній термін «*game mode*» – буквально, «режим гри». Кожний «*game mode*» може бути своєрідним *варіантом* тієї ж гри з уведенням різноманітних змін (найчастіше, зміни стосуються саме правил гри).

складним в творчості композитора, адже готовий твір є, мовби, «перекладом з того [абстрактного – Р. К.] оригіналу, який залишається не-вловимим» (Шнітке, 1982: 105, переклад – Р. К.), і вагому роль у цьому відіграє **композиторська інтерпретація**.

Загальноприйнятий погляд на проблематику композиторської інтерпретації передбачає, передусім, звернення композитора до музичних творів, написаних іншими авторами, й продукування на основі цих «першоджерел» 1) своєї нової композиції (написання твору «на тему»), 2) нової версії існуючого твору в рамках «жанру музичної транскрипції», 3) цитування чужого матеріалу в своєму творі поміж свого тематизму. Цей «зріз» композиторської творчості знаходиться у фокусі музикознавчих досліджень І. Котляревської (1996), В. Дейнеги (2001), М. Борисенко (2005), І. Палій (2012); саме ця сфера роботи митця потрапляє у визначення композиторської інтерпретації В. Москаленка (2012)².

Проте композиторське інтерпретування може залучати до процесу «переробки» не тільки *музичне*, але й, наприклад, *літературне* першоджерело. А. Хуторська фокусує увагу на проблематиці **«міжвидового перекладу**, як перекладу *синхронного*, адже у «продукті» синтезу <...> поезія зберігається та існує паралельно з музикою» (Хуторська, 2009: 7, виділений текст – А. Хуторська). В результаті подібний «комбінований» твір містить у собі змістовні складові як *не музичного*, так і *музичного* походження, причому останній витворюється в уяві композитора, поєднуючись з першим, і записується в нотному тексті в «інтегрованому» вигляді. У випадку, коли художня основа (наприклад, твори образотворчого мистецтва) не стає частиною музичної композиції, в уяві митця відбувається досить «радикальне» перероблення вихідного змісту – фактично переклад зі статичного виду мистецтва до динамічного музичного. Міжвидовий художній переклад з таким «характером взаємовідносин першоджерела та його

² «Творча переробка у новому музичному творі: а) музичного чи будь-якого іншого (наприклад, словесного) матеріалу з іншого твору; б) музично-стильової системи іншого автора, іншого історичного періоду при збереженні знакових відмінностей першоджерела» (Москаленко, 2012: 16, перекл. – Р. К.).

версії» А. Хуторська відносить до групи «дистанційованих синтетичних творів», які стають «віддзеркаленнями» художнього першоджерела у музиці (Хуторська, 2009: 9).

Власна композиторська концепція твору із пріоритетом саме музичної художньої складової залучає різноманітні образи з реального (зовнішнього) та внутрішнього, ментального простору митця. Український композитор А. Муха наголошує на важливості взаємодії 1) комплексу особистості митця (до якої входять музичні здібності, психофізіологічна складова та професіоналізм) та 2) зовнішнього середовища – «сукупності світів», до якої залучені різні аспекти буття цієї особистості, а саме соціуму, природи, мистецтва, культури (Муха, 1979: 37, перекл. – Р. К.). Творча спрямованість композитора та робота ним власних проєктів залежить від того «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). В монографії І. Драч, що присвячена творчості В. Губаренка, серед іншого порушена проблематика існування «*Ego*» композитора – «цілісної сукупності поривань, уявлень, ідей, яка утворює центр його свідомості» і яка може бути об'єктом художнього відображення (Драч, 2002: 108).

Таким чином, процес композиторської інтерпретації виявляється у декількох напрямках роботи митця: 1) перероблення вихідного музичного твору; 2) перевтілення першоджерел з інших видів мистецтва та поєднання первинного образу з музичною частиною твору (результат залежить від природи інтегрованого першоджерела); 3) опрацювання власної абстрактної музично-образної концепції. Композитор «програє» різні варіанти втілення художнього образу інтонаційними, тембровими, фактурними засобами музичної мови³. Процес інтерпретації як один з ключових – «ігрових» – компонентів відповідає за точність та якість «перекладу» (втілення) уявного абстрактного образу у зрозумілому виконавцям тексті, який при виконанні виведе цей

³ М. Бонфельд зазначає, що поняття «музична мова» є метафоричним і воно вживається у музикознавстві як «сукупність засобів музичної виразовості» (Бонфельд, 2006: 20).

«переклад» у тимчасову матеріальну (акустичну) форму й донесе твір слухачеві.

Проте, варто зазначити, що композиторська інтерпретація не є тожодною композиторській творчості. Інтерпретаційний компонент 1) знаходиться, мовби, «всередині» процесу композиторської роботи, під час якої відбуваються *продукування* та *синтез* музичного матеріалу; 2) уможливорює його (матеріалу) *переклад* з уяви в музичний текст і, водночас, є *методом оцінювання* його якості (точності, переконливості) у перспективі виконання та прослуховування. Останнє передбачає живання в роль уявних виконавця та слухача (композитор немов би «грає» ці ролі). Все це вкладається у процес композиторського інтерпретування, який, таким чином, має містити елементи гри, щоб написаний твір міг бути художньо переконливим.

Водночас, сам процес «виготовлення» музичного тексту-«перекладу», придатного для прочитання, є «працею» (необхідністю), у яку інвестується велика частка зусиль. Чим ближчий «випуск» музичного твору, тим менше, власне, творчо-ігрової складової залишається, оскільки вже певним чином складена композиція починає «диктувати» свої умови як об'єкт (як «матеріальне тіло»), що має свої властивості – форму, темброво-фактурний «вигляд» тощо.

Значення ігрової складової також виражене і в аспекті комунікації в музиці. Процес художнього інтерпретування залучений у формуванні «триєдиної» (або «чотириєдиної», виходячи з сучасних реалій) комунікативної системи «композитор – виконавець – звукорежисер – слухач». В музичній практиці існує феномен «мертвого» виконання, за якого «сукупність специфічних операцій <...>, спрямованих на об'єктивацію виконавського задуму» (Гуренко, 1982: 81, перекл. – Р. К.) може бути виконана вірно, проте зміст музичного твору не досягне слухача. Виходячи з філософських надбань Й. Гейзинги, можна констатувати, що правильно виконана технологія не є достатньою для переконання публіки у «правдивості гри» та «виведення з буденного світу» в простір абстрактного музичного виміру. Тому вилучення елементів гри з музичного виконавства унеможливорює інтерпретаційний процес, що призводить до «розриву» музично-комунікаційного ланцюгу.

У композиторській творчості «пригнічення» ігрової складової має дещо інший характер й також може бути зумовлене низкою різних об'єктивних та суб'єктивних факторів (особливістю ситуації та внутрішнім «кліматом» особистості), які впливають на процес написання твору. Виражається це або у формалізованому фіксуванні ідей-образів, або у виникненні формальних ідей, які не задовольняють вимогам самого композитора, замовника, виконавців, публіки тощо. Окрім того, поверхневе прочитання виконавцями (особливо твору, насиченого вишуканими образними нюансами), може унеможливити для слухача його сприйняття.

Ще одним важливим «ігровим» комунікативним компонентом є загальний антураж та сама концепція музичної події, яка повинна «налаштувати» публіку на певний лад. Це вельми актуально, коли мова йде про виконання нової для вітчизняного слухача музики. Концерт як подія заявляє про себе ще з появи афіші, з якої починається його вплив на публіку. Місце проведення, облаштування та світло в залі до, під час, після концерту – все це повинно мати певний «порядок» («правила»). Важливу є роль ведучого концерту, який безпосередньо впливає на слухача й виступає «провідником» для встановлення комунікаційного зв'язку між публікою та музикою, особливо, якщо програма концерту є незвичною та новою. Всі ці чинники залучають слухача до «гри» – виміру музично-акустичної реальності, де панують правила звуку, інтонації, тембру тощо.

Отже, підсумовуючи вищезазначене, можна зробити наступні **висновки**:

1. Описані Й. Гейзингою особливості ігрової природи мистецтва також стосуються музики і, зокрема, композиторської творчості, в якій рисами «гри» є: 1) наявність певного простору, де «відбувається» дія (внутрішній вимір уяви композитора та місце роботи над твором); 2) регулярність написання творів; 3) «правила гри» – теоретичні та практичні (в тому числі – власні); 4) «вихід» з реального світу під час роботи над твором. При цьому, «агональний» аспект «гри» – наявність «змагання» та «виклику» («випробування») – попри своє значення, існує разом з нагальною потребою самовираження творчого «Я» композитора.

2. Композиторська інтерпретація залучена у будь якому виді композиторської роботи: 1) написанні твору на основі музичного першоджерела; 2) опрацюванні та інтеграції образу немuzичного походження в музичний мистецький вимір; 3) винайденні власної художньої концепції. Композиторська творчість передбачає процеси *продукування* та *синтезу*, в той час як інтерпретаційний процес відповідає за *переклад* уявного музичного образу в музичний текст та *оцінювання* якості та точності цього перекладу. На останньому й ґрунтується *ігровий* компонент, адже оцінка переконливості перекладу передбачає «програвання» композитором ролей виконавця та слухача у перспективній проєкції. Також вираженість ігрового компоненту зменшується зі збільшенням «праці» (необхідності) як такої, по мірі набуття твором «матеріального» вигляду в тексті.

3. Вилучення ігрової складової призводить до «пригнічення» музичної комунікації в системі «композитор – виконавець – слухач», в якій важливе значення мають «правдивість гри» (переконливість як виконання, так і концертної події в цілому) та «перенесення» публіки з їхньої реальності у інакший (музичний) вимір, що притаманне грі. У композиторській творчості вилучення «гри» зменшує потенціал інтерпретаційного творчого процесу, а відтак може призвести до формалізованого фіксування ідей або виникнення формальних образів-ідей.

4. Виведення публіки з «реального світу» у вимір концертної події, тобто створення «ігрової» атмосфери концерту зі своїми «правилами», залежить від афіші та антуражу будівлі та концертної зали в ній. Роль ведучого як «провідника» особливо важлива при «налаштуванні» слухача на прослуховування незвичної йому музики.

Таким чином, «гра» як одна зі складових творчих інтенцій митця важлива для процесу художньої інтерпретації в музиці та композиторській творчості. Збереження цілісності системи «композитор – виконавець – слухач» і переконливість самого твору та його виконавського прочитання значною мірою залежить від «ігрового артистизму» музикантів-митців, всіх інших учасників концерту – спільними зусиллями вони виводять публіку з реального світу в «концертну гру» зі своїми правилами, подіями та художньо-звуковими образами.

ЛІТЕРАТУРА

- Бонфельд, М. (2006). *Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства*. Санкт-Петербург.
- Борисенко, М. Ю. (2005). *Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Харьковський гос. ін-т искусств ім. І. П. Котляревського. Харьков.
- Гуренко, Е. (1982). *Проблеми художественної інтерпретації (філософський аналіз)*. Новосибірськ.
- Дейнега, В. (2001). Оркестровка як різновид інтерпретації. *Науковий вісник НМАУ*, 18, 133–142.
- Драч, І. (2002). *Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності*: монографія. Суми.
- Коновалова, І. (2011). Композиторська інтерпретація в ракурсі культурного діалогу «автор – традиція» (на матеріалі хорової творчості А. Кушніренка). *Культура України*, 35, 271–280.
- Котляревська, О. І. (1996). *Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Москаленко, В. (2012). *Лекції по музикальній інтерпретації*: учебное пособие. Киев.
- Муха, А. (1979). *Процес композиторського творчествa (проблеми и пути исследования)*. Киев.
- Орлов, Г. (1992). *Древо музики*. Вашингтон – Санкт-Петербург.
- 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). ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Тіц, М. (1976). Наша творчість і сучасність. *Про сучасні проблеми теорії музики*: збірник статей. Київ, 264–278.
- Хейзинга, Й. (2011). *Человек играющий: опыт определения игрового элемента культуры*. Санкт-Петербург.
- Хуторська, А. Й. (2009). *Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків.

- Шаповалова, Л. В. (2008). *Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної особистості*. (Автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства). НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Шнитке, А. (1982). На пути к воплощению новой идеи. *Проблемы традиций и новаторства в современной музыке*. Москва, 104–107.
- Online Etymology. (2021). Agon. Retrieved from https://www.etymonline.com/word/agon#etymonline_v_52203
- Online Etymology. (2021). Modus. Retrieved from: https://www.etymonline.com/word/modus#etymonline_v_17383

Ruslan Kashyrtsev

Composer, a Lecturer of the Music Theory Department,
Postgraduate Student at the Music Theory Department,
Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts;
e-mail: ruslan.kashyrtsev@gmail.com
ORCID 0000-0001-9335-4446

“THE PLAY” AS A PART OF THE COMPOSER’S INTERPRETATION PROCESS

Involving of philosophic achievements for investigations of the art of composer and performer is a productive practice in modern musicology. The concept of “Homo Ludens” by J. Huizinga (2011) is naturally popular, because its theoretical positions could offer a new approach to the composer’s interpretation consideration.

*This article dedicated to the problem of “playing” component in composer’s art and this is a relevant branch of modern Ukrainian musicology. The offered view, which includes the concept of “Homo Ludens”, is called for **studying of the role of the “playing” component in the process of composer’s interpretation**. To accomplish this **objective**, the **analytical method** and the **method of abstraction and concretization** were used. The research of “the playing” component in the communicative system of “composer – performer – listener” is looking promising and there is **the relevance** of this theoretical work; **the scientific newness** is there because relatively rarely studied phenomenon of composers’ interpretation appears in a new point of view through the prism of “Homo Ludens” concept by J. Huizinga.*

During the investigation the features of “the play” were **determined** as inherent for the composer’s art. They are: 1) the presence of a certain “space” for an “action” (the “inner” universe of composer’s imagination and the “real” place for the working process); 2) “the regular occurrence” of artistic pieces production; 3) “the game rules” – theoretical and practical (including ones, invented by a composer himself); 4) “the withdrawal” from the “real world” during the working process. Additionally, the “agonal” aspect of “the play” (a presence of “the challenge”), despite of its importance, exists together with an urgent necessity for the self-expression by the artistic personality.

The composer’s interpretation is a part of every sort of composer’s art: 1) writing a piece on the base of musical “primary source” (Kotliarevska, 1996; Deineha, 2001; Borisenko, 2005; Moskalenko, 2012; Paliy, 2012); 2) processing and integration an image of non-musical origin to the dimension of music art (Khutorska, 2009); 3) invention of an own artistic concept. The musical piece creation, “the composition” itself, is a process of production and synthesis of “the material” and involves the artistic interpretation as a mean of translation (transcribing) and evaluation of a preciseness of this translation. The last contains the “playing” component within – the composer “plays” roles of a performer and a listener in the perspective “projection”, while evaluating a cogency of piece’s future “sounding”. While a piece of music gains more “material” image in the text written down, the “playing” component rate decreases as the opposing, “labouring” one increases.

Exclusion of “playing” component subverts the base of “composer – performer – listener” communicative system, in which an important role belongs to such features of “the game” as “the genuineness of play” (a cogency of performance and concert event) and “the withdrawal” of an audience from their reality to different world of music. In the composer’s art an exclusion of “the playing” component reduces the potential of interpretation process, which could lead to formal fixation of an artistic idea or invention of formal ideas.

An audience “withdrawal” from the “real world” to domain of concert event (namely, the creating of a “playing” atmosphere of the concert with its own “rules”) also depends on a concert hall entourage. The role of narrator is especially important for the “attuning” of listeners to percept unfamiliar music for them. Thus, “playing” component is necessary for the system of “composer – performer – listener” integrity and is a mark of the musicians’ artistry.

■ **Key words:** artistic interpretation, composition, “Homo Ludens”, play (game), J. Huizinga.

REFERENCES

- Bonfeld, M. (2006). *Muzyka: Yazyk. Rech. Myshlenie. Opyt sistemnogo issledovaniya muzykalnogo iskusstva [Music: The Language. The Speech. The Thinking. The experience of systemic research of musical art]*. St. Petersburg [in Russian].
- Borisenko, M. (2005). *Zhanr transkripsii v sisteme individualnogo kompozitorskogo stilya [Genre of the transcription in the system of composer's individual style]*. (Candidate's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts [in Russian].
- Gurenko, E. (1982). *Problemyi hudozhestvennoy interpretatsii (filosofskiy analiz) [Problems of the artistic interpretation (the philosophical analysis)]*. Novosibirsk, 256 [in Russian].
- Deineha, V. (2001). Orkestrivka yak riznovyd interpretatsii [The orchestration as the sort of interpretation]. *Scientific herald of Tchaikovsky National Academy of Ukraine [Scientific Bulletin of NMAU]*, 18, 133–142 [in Ukrainian].
- Drach, I. (2002). *Kompozytor Vitalii Hubarenko: formula individualnosti [Composer Vitalii Hubarenko: formula of the individuality]*. (Monohrafiia [Monography]). Sumy, 306 [in Ukrainian].
- Konovalova, I. (2011). Kompozytorska interpretatsiia v rakursi kulturnoho dialohu «avtor – tradytsiia» (na materialy khorovoi tvorchosti A. Kushnirenka) [Composer's interpretation in view of the cultural dialogue «author – tradition»]. *Culture of Ukraine [Culture of Ukraine]*, 35, 271–280 [in Ukrainian].
- Kotliarevska, O. (1996). *Variatyvnyi potentsial muzychnoho tvorcu: kulturolohichniy aspekt interpretuvannia [Potential of variability of the musical piece: culturological aspect of interpretation]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kiev [in Ukrainian].
- Moskalenko, V. (2012) *Lektsii po muzykalnoy interpretatsii [Lectures on the musical interpretation]*. (Uchebnoe posobie [tutorial]). Kyiv [in Russian].
- Mukha, A. (1979). *Protsess kompozitorskogo tvorchestva (problemy i puti issledovaniya) [The process of composer's art (problems and ways of investigation)]*. Kiev [in Ukrainian].

- Orlov, G. (1992). *Drevo muzyki [The Tree of Music]*. Washington – Saint-Petersburg [in Russian].
- Paliy, I. (2012). *Transduktsiia yak yavyshche muzychnoi kultury (na prykladi fortepiannoho tsykladu 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 of King Krimson and Pink Floyd)]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts [in Ukrainian].
- Tits, M. (1976). *Nasha tvorchist i suchasnist [Our art and contemporaneity]. About contemporary problems of the music theory: collection of articles*. Kiev, 264–278 [in Ukrainian].
- Huizinga, J. (2011). *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. St. Petersburg [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 (analyzed on the material of chamber-vocal music)]*. (Extended Abstract of Candidate's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts [in Ukrainian].
- Shapovalova, L. (2008). *Muzyka yak analoh osobystosti: do problemy refleksyvnoi osobystosti [Music as an analogue of personality: to the problem of reflective persinality]*. (Extended abstract of Doctor's thesis). National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kiev [in Ukrainian].
- Schnittke, A. (1982). *Na puti k voploshcheniyu novoy idei. [On the way to embodiment of a new idea]. Problemyi traditsiy i novatorstva v sovremennoy muzyke [Problems of traditions and innovations in the contemporary music]*. Moscow, 104–107 [in Russian].
- Online Etymology. (2021). Agon. Retrieved March 1, 2021, from: https://www.etymonline.com/word/agon#etymonline_v_52203 [in English].
- Online Etymology. (2021). Modus. Retrieved March 1, 2021, from: https://www.etymonline.com/word/modus#etymonline_v_17383 [in English]

Стаття надійшла до редакції 12 лютого 2021 року