

Дмитрий Малый

**КОНЦЕРТИНО ДЛЯ ГИТАРЫ С ОРКЕСТРОМ:
КОМПОЗИТОРСКИЙ АВТОКОММЕНТАРИЙ**



Дмитрий Николаевич Малый – композитор, лауреат международного конкурса композиторов; участник всеукраинских и международных фестивалей в Харькове, Киеве, Львове, Одессе. В 2012 году окончил Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского по классу фортепиано (класс Народного артиста Украины, профессора В. М. Птушкина) и композиции (класс Заслуженного деятеля искусств Украины, профессора В. С. Мужчиля). Защитил магистерскую работу по теме «Специфика композиторского мышления Г. Уствольской». Ныне – аспирант кафедры интерпретологии (класс доктора искусствоведения, профессора Л. В. Шаповаловой). Принимал участие в научной конференции «Лики музыки» посвященный годовщинам со дня рождения Г. Уствольской и Б. Тищенко (Санкт-Петербург, 2014).

Сфера научных интересов – проблемы музыкального мышления, композиторские техники письма, духовные жанры.

Музыка рождается из мышления и опыта

Понятие «мышление» многогранно, и путь к дефиниции музыкального мышления многие исследователи видят в последовательном определении сущности мышления в целом¹, затем в выявлении особенностей художественного мышления и на его основе – уточнении специфики музыкального мышления. Мышление – сложный психологический процесс. Чтобы в искусстве создать что-то действительно стоящее или, по крайней мере, профессиональное, нужно приложить немалое количество усилий (знаний и опыта). Приобретаемые знания

¹ «Мышление (философ.) – вид деятельности. Процесс получения новой информации посредством сопоставления информации известной и новыми эмпирическими знаниями» [3].

и опыт прямо пропорциональны требованиям к себе и к своим последующим работам.

Политическое, экономическое или математическое мышление – подобные словосочетания отражают веру в могущество интеллекта, помноженного на специфику сферы деятельности. В различных областях деятельности человек стремится выявить «интеллектуальную» составляющую и усовершенствовать мыслительные процессы, которые лежат в её основе, способствуя эффективности результата. В области музыкального искусства и музыкальной психологии – это мышление *музыкальное*.

Цель статьи – обобщить личный художественный опыт, представив его в виде разработки метода самоанализа творческого процесса создания музыки. **Предмет исследования** – музыкальное мышление в зеркале современных композиционных процессов и жанрово-исполнительских традиций.

Материалом статьи послужит Концертино для гитары и симфонического оркестром Д. Малого².

Словосочетанием «музыкальное мышление» музыканты пользовались давно, хотя терминологического статуса вплоть до последних десятилетий оно не имело. В нём отражалось интуитивно верное убеждение в том, что музыка есть особый вид интеллектуальной деятельности, в чём-то очень близкий мышлению. Длительное непризнание терминологического статуса за данным понятием было обусловлено несовместимостью взглядов на природу музыкального искусства и специфику музыкального мышления.

Музыка как искусство эмоциональное может только пострадать от рационально-логического вмешательства – таково было мнение целого ряда крупных музыкантов-теоретиков XIX века. Сейчас метод пушкинского Сальери – *алгеброй гармонию поверить* – уже не считается преступлением перед искусством. Убедительное тому доказательство

² Концертино для гитары и симфонического оркестра написано в 2012–2013 гг. Исполнение состоялось в рамках фестиваля гитарной музыки к юбилею Заслуженного артиста Украины, профессора класса гитары В. Доценко (по предложению которого произведение было создано). Произведение исполнил венгерский гитарист Ференц Бернат и Молодежный симфонический оркестр «Слобожанский» (под руководством Юрия Яковенко).

приводит М. Арановский: «Композитору постоянно приходится решать много задач, требующих от него не порывов вдохновения, а точного расчёта и знания своего ремесла: структура тем, фактурное развитие, голосоведение, инструментовка и многое другое...» [1, с. 58].

Исполнительское и слушательское мышление предстает в органичном синтезе эмоционального и рационального начал. Известный дирижёр Л. Стоковский пишет об этом так: «Понимание внутренней природы музыки – органичного единства и сложного, но безупречного порядка её математических основ – нисколько не уменьшит нашего эмоционального восприятия красоты и поэзии музыки» [4, с. 34].

Под музыкальным мышлением следует понимать «... реализуемый в интонировании процесс моделирования системы отношений субъекта к реальной действительности», по определению Л. Дыса [2]. В его развитие сформулируем свою дефиницию на основе выявления отношения человека-творца к результату его творчества.

Музыкальное мышление – это выраженный в интонируемом звуке процесс моделирования отношений композитора к окружающему миру ценностей (культуры, веры, искусства, традиций и обычаев его народа или нации) для обозначения идеального художественного содержания творчества. Выражаясь в звуках, представленная модель вбирает в себя некую часть действительности – **акустическую реальность** (звуковая материя, или звуковой образ мира). Для выявления некоторых принципов композиторского мышления обратимся к анализу опыта создания Концертино для гитары с оркестром.

Известен ряд классических концертов для гитары с оркестром, созданных в XX в. : это «Аранхуэсский концерт» (1939), «Фантазия для джентльмена» для гитары с оркестром (1954) и «Андалузский концерт для четырех гитар с оркестром (1967) композитора Х. Родриго; это и Третий («Элегический») концерт для гитары с оркестром Л. Брауэра; и Концерты для гитары с оркестром итальянского композитора М. Джульяни. В силу яркой индивидуальной одаренности композиторов, каждое из перечисленных произведений имеет свой яркий колорит. Настоящие образцы гитарного мышления!

Тем не менее, проанализировав большое количество концертов для гитары с оркестром, а также произведений для гитары-соло, я не ставил себе целью выбрать жанровую модель для собственного

сочинения. Напротив, изначально была мысль пойти по *иному* пути! Прежде чем перейти к анализу произведения, отметим несколько фаз композиционного процесса: первая фаза – «донотная»: возникновение идеи, замысла произведения, создание концепции, определение техники письма; вторая фаза – создание клавира: построение композиционной формы, драматургии; наконец, третья, заключительная фаза – оркестровка (выбор состава оркестра, определение вида оркестровки – функциональная или колористическая).

Первая фаза – самая сложная с психологической точки зрения. Произведение создается уже тогда, когда ты еще не знаешь, что ты его напишешь. Об этом интересно пишет русско-британский музыковед Д. Смирнов-Садовский: «Сочинение музыки начинается с зарождения и формирования музыкальной идеи. Идея часто приходит неосознанно, и часто “получаешь” её в готовом виде в результате так называемого “вдохновения” как счастливую находку, как неожиданное озарение. Однако она может сформироваться и вполне осознанно во время серьезного обдумывания, самоуглубленного размышления как результат намеренного выбора или предпочтения, решения выразить музыкой то или иное впечатление, чувство или воплотить какую-то мысль: конструктивную, математическую, символическую и т. п.» [4]. В данном случае идея возникла неожиданно, однако сформировалась во время осознанного обдумывания.

Интонационное зерно Концертино для гитары с оркестром («корень корня») берет свое начало в пьесе для препарированного фортепиано Д. Кейджа «Holokost». Что-то до бесконечности близкое моему внутреннему чутью я услышал в нескольких тактах, в основе которых лежит интервал малой децимы через две октавы:

Д. Кейдж «Holokost» (тт. 13–14)



В первом разделе этой пьесы за счет специального препарирования фортепиано приобретает «металлическое» звучание. Эмоционально воспринимая это произведение, создавалось такое ощущение, что все горести мира собраны в авторской идее, музыкально выраженной в ходах на малую дециму, в движениях терциями, в имитации колокола... Вместе с тем, данное движение децимы – не что иное, как вопросы философского порядка: «что вечно, а что бренно?»; «где Бог, тогда почему он молчит?».

Итак, запечатленный сознанием «говорящий», семантически-воспринимаемый интервал, определенное время созрел во мне, пока не вылился в качестве начала главной темы Концертино для гитары и симфонического оркестром. Ладо-ритмическая природа этого мотива восходит еще к ранее написанным мною «Пассакалии» для гитарного квартета (2010), второй части Квартета для флейты, скрипки, альты и виолончели (2011). Д. Смирнов-Садовский отмечает: «Зачастую идея сама как бы “диктует” своё развитие – её судьба уже “заложена” в ней как генетический код, который композитор может и должен “прочитать” или “расшифровать” путём напряжённой сознательной, а также подсознательной работы мысли» [4].

«Металлическое» звучание темы в пьесе «Holokost» Д. Кейджа создаёт выбор инструмента, а именно – гитара как имитация колокола. Всегда стремясь к тому, чтобы музыкальный материал развивался самым естественным образом, я услышал из синкопированного хода на «малую дециму» восходящий мотив шестнадцатыми, как естественное заполнение малой терции. В силу специфики инструмента (гитары), а также исходя из акустических законов обертоновой шкалы звука – для полноценности и благозвучности звучания – данный мотив должен сопровождаться интервалами, в данном случае терциями (для удобства исполнения в некоторых местах звучит один звук).

Создавая произведение, в основе которого положен тематизм, по музыкальному языку достаточно традиционный, присутствует ощущение, что ты находишься на «лезвии ножа»: с одной стороны, между своей индивидуальностью и простотой (в хорошем смысле этого слова), а с другой – опасением вступить в болото пошлости и вторичности.

В ходе процесса сочинения бывает, что вся построенная композиция, «сюжетная линия» вдруг коренным образом меняется. Му-

зыкальный материал начинает довлеть над первоначальной концепцией произведения. Хуже всего, когда в музыке больше голой «концепции», нежели самой музыки (пример тому – высказывание А. Шнитке о своем сочинении, как о таком, в котором нет музыки, но есть только концепция). Об этом же в письме от 23 января 1997 года писал Олег Прокофьев: «Я не уверен в необходимости «равных пропорций» («бессознательного творчества и осознанного целенаправленного труда») ведь это зависит от характера, темперамента творца – у кого как! Бывает и бессознательная рациональность, и осознанная произвольность (то, что французские рационалисты классики называли необходимым беспорядком или хаосом среди общего порядка). И пропорции бывают разные» [4]. Виктор Степанович Мужчиль, профессор, заслуженный деятель искусств Украины утверждает, что произведение будет по-настоящему художественным тогда, когда замысел подкреплен соответствующим ему музыкальным материалом, творчески осмысленным и пропущенным через сердце. Безусловно, имея четко созданную концепцию, ошибки быть не должно.

Вторая фаза: Создание клавира. Построение формы-драматургии произведения.

М. Глинка считал, что «...форма – это красота». Действительно, в процессе восприятия музыки форма содержит в себе колоссальную силу. В концерте для оркестра с солирующим инструментом форма особая – она подразумевает теснейшую связь с тембровой драматургией сочинения. Кратко остановимся на третьей фазе композиционного процесса – *оркестровке*.

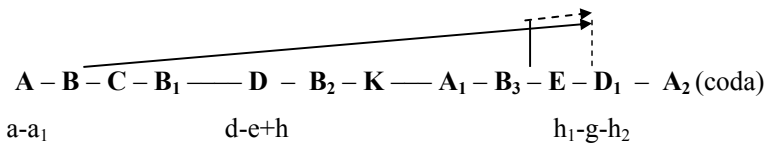
Прежде всего, важно учитывать специфику солирующего инструмента – гитары. Отсюда выбор малого состава оркестра. Используемый метод оркестровки (функциональный, отчасти, колористический) продиктован тематизмом произведения. Оркестровку произведения можно разбить на этапы: 1. Построение драматургической линии инструментов оркестра. «Би-функциональность тембра»: помимо его локального значения, тембр влияет на формообразование, выполняя формообразующую функцию.

2. Распределение функций между инструментами (функциональность – главное правило при оркестровке произведения).

При создании Концертино для гитары и оркестра проявился синкретизм, обусловленный органичной связью *второй* и *третьей фаз* творческого процесса.

Дальнейший анализ будет сделан уже на примере партитуры, как конечного результата процесса сочинения, поскольку оркестровка коренным образом повлияла на форму произведения.

Для удобства дальнейшего анализа, отразим композиционную форму Концертино для гитары и симфонического оркестра на схеме:



С самого начала произведение задумывалось как одночастное, в котором выражена основная драматургическая идея сонатно-симфонического цикла. Экспозиция Концертино содержит три основных, контрастирующих между собой темы, соответствующие трем *модусам человеческого сознания*: Мысль, Вопрошание (поиск Истины) и Воля.

Первая тема (раздел **A** – Мысль) – лирическая, созерцательного характера, выражающая образ «человека внутреннего», его размышления о проблемах бытия, о вечном. Вторая тема (раздел **B** – Вопрошание) является связующим звеном в произведении, явлена в контрастирующей по отношению к первой теме фактуре, в основе которой лежит остинато. Этот образно-тематический сегмент можно условно определить как «глас Божий». Именно он является началом и следствием всего (Альфа и Омега).

Третья тема (раздел **D** – Воля) – совершенно иной природы, как по жанровой семантике, так и по стилистике (ладогармония, метроритм, фактура). Это своего рода *perpetuum mobile*, которое нужно рассматривать с философской точки зрения как продукт существования материи, в основе которого лежит объективно заложенное движение энергии (в отличие от понимания ее в качестве носителя виртуозности – атрибутивного свойства всякого концерта).

Рассмотрим драматургию сочинения по функциям (согласно концепции В. Бобровского).

Первые два такта вступления – соло гитары – должны настроить слушателя на созерцательное сосредоточение, после чего звучит главная тема Концертино – *quasi*-риторическая фигура, используемая композиторами разных эпох³.

Пример 1

Д. Малый. Концертино для гитары с оркестром (тт. 1–5)



Первый раздел *A* (экспозиция) состоит из двух классических периодов квадратного строения (по 16 тактов). В основе строения второго периода положен принцип диалога между партией гитары и оркестром. В последних тактах раздела звучит «местная» кульминация, после чего неожиданно вступает контрастный раздел *B*, основанный на остинатном движении исходной темы.

Пример 2



Отличительной чертой раздела *C* является фактура сонорного типа. В партии гитары звучат два чередующихся приёма звукоизвлечения – обычное и флажолеты (отдельные звуки и пассажи) на фоне

³ Например, И. С. Бах. Прелюдия b-moll (ХТК, I т.) (1722), Хоральная прелюдия Es-dur, И. Брамс. Сарабанда h-moll (1855), Т. Альбинони. Адажио для органа (если не считать доказанным, что авторство произведения полностью принадлежит Ремо Джадзотто), Г. Уствольская Соната № 3 для фортепиано (1952), Х. Родригес. Андалузский концерт для гитары с оркестром, 2 ч. (1967).

тянущихся флажолетов у струнных, триольного движения у арфы и педальных звуков в партии деревянных духовых инструментов.

Раздел *C*, созданный как тематический контраст к предыдущим образам произведения, выполняет функцию перехода к новому настроению (*Intermezzo*): здесь преобладает состояние «эфира», вне времени-действия.

Пример 3

Musical score for Example 3. It consists of three staves: Tr-lo (Trumpet), Ar. (Arpeggiated harp), and Chit.-solo (Solo harp). The Tr-lo part has a whole rest followed by a half note with a *p* dynamic. The Ar. part has a vocal line with lyrics: "Doi Rei Mit Fai Soli Lak Sit". The harp parts feature a continuous triplet accompaniment. Dynamics include *p* and *pp*.

Следующая тема, к которой приводит раздел *B₁*, – это развивающийся раздел *D*. В его основе – мелодика токкатного типа на фоне непрерывного движения шестнадцатыми длительностями.

Пример 4

Musical score for Example 4. It features five staves: 2 Cl. (Two Clarinets), Chit.-solo (Solo harp), V-lo (Violoncello), V-c (Violoncello), and C-b (Contrabasso). The 2 Cl. part starts with a *pp* dynamic and includes a first ending bracket. The Chit.-solo part has a continuous sixteenth-note accompaniment with a *pp* dynamic. The V-lo, V-c, and C-b parts have a similar accompaniment with *p* dynamics and include *pizz* (pizzicato) markings. The tempo is marked *Vivo* with a metronome marking of 120. Dynamics include *pp*, *p*, and *mp*.

Развивающий раздел состоит из двух, тематически-сходных построений: первое основано на трехкратном варьировании двух мотивов: $d - e$ ($d_1 - e_1 - d_2 - e_3$), где e – это видоизмененный тематизм раздела **B**; см.: пример 2). Мотив d – тематическая линия в партии струнных – выводится из непрерывного движения шестнадцатыми длительностями в партии гитары; точнее, эта линия представляет собой подчеркивание некоторых опорных точек тематизма гитары. Музыкальный материал этого подраздела развивается путем фактурно-тембрового накопления: с каждой новой волной добавляются новые инструментальные линии – подголоски, педальные звуки, обогащая вертикаль; отсюда – сгущение фактуры.

Второе построение развивающего раздела **D** строится на вариантном развертывании нового музыкального материала h ($h_1 - h_2 - h_3 - h_4$):

Пример 5



Помимо принципа фактурно-вариационного накопления, развитие достигается путем перестановки тематической линии и непрерывного движения шестнадцатыми длительностями. Таким образом, образное развитие в разделе **D** – это ни что иное, как выражение самой сущности жизни, ее движения. Как результат, звучит раздел **B**₂, напоминая слушателю, что на самом деле за всем этим стоит.

Гитарная каденция создана на материале раздела **C** (пример 3):

Пример 6



Здесь применен принцип диалога солиста с первыми, вторыми скрипками и альтами. В партии струнных звучат тематически схожие мотивы из раздела *A*, как выражение ипостаси *Человека внутреннего* (созерцающего философа, размышляющего поэта). Именно в каденции образы ЧЕЛОВЕКА (вопросающие мотивы в партии струнных) и объективной реальности звучащего МИРА (пассажи у гитары) показаны в комплементарном сопряжении.

После каденции звучит переход к динамической репризе *A*₁ (4 такта). Мелодия, звучавшая в экспозиции у гитары, передана первым скрипкам. Динамичность развития проявлена в более «густой» фактуре: тридцатьвторые длительности у гитары, контрапункт у деревянных и арфы, подголоски в партии трубы, в кульминации – тремоло литавр.

Реприза прерывается ударами литавр (раздел *B*₃) – начинается кульминационная зона драматургии Концертино. И как реакция на него, звучит новый тематический материал – раздел *E*:

Пример 7

203 22 Largo ♩ = 48 43

Chit.-solo

V-ni I

V-ni II

V-la

V-c

C-b

Исток этой темы содержится в разделе *A* (пример 1), но в ином качестве – откровения. Это уже не просьба, а внутренний стон, после которого может быть только два выхода – смерть либо её преодоление (катарсис). Восходящее движение шестнадцатыми (вопрос),

звучавшее в основном разделе, здесь превращается в нисходящую интонацию-*lamento* в партии струнных (ответ). В противовес основной тональности произведения (ми-минор), в кульминации торжествует Ми-мажорный аккорд.

В качестве нового витка драматургического развития следует раздел D_1 (на тематическом материале его второго подраздела h_1 (пример 5) со сквозным развитием), заканчивающийся мощной кульминацией – *tutti* оркестра. Однако интонационный «сюжет» Концертино заканчивается не этим. Как вопрос, оставшийся без ответа, в партии гитары звучит отрывок мелодии первой темы произведения, с последующим ее укорачиванием. Каждый новый мотив прерывает удар треугольника, после чего мощное, крещендирующее тремоло литавр приводит к октаве на звуке *e* в партии первых скрипок – их затуханию, и последнему тянущемуся флажолету *e* у гитары.

Вместо выводов. В процессе композиции есть нечто необъяснимое, некая тайна, а скорее всего, множество загадок и вопросов, на которые практически невозможно найти ответы. Как тут быть? Любой предмет может показаться таинственным, пока мы не начинаем рассуждать о нём, всё глубже проникая в его суть. Постепенно выясняется, что мы знаем о нём не так уж мало, но и в самом конце рассуждения многое оказывается непознанным – *Тайна* остаётся. Однако между первой «тайной» и последней всё же имеется существенное различие. Тем не менее, тема эта слишком интересна, чтобы её можно было полностью игнорировать. Размышляя хотя бы о некоторых из этих тайн, связанных с композиционным воплощением концепционной идеи-замысла, хотелось хотя бы *чуть-чуть* приоткрыть густую «туманную завесу» над тайной творческого процесса – рождения музыки.

Желание собрать имеющиеся сведения воедино, поделиться опытом осмысления своего собственного процесса сочинения и, тем самым, отнять у Тайны то, что можно (не претендуя на невозможное) – вот подлинная задача любого исследования.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арановский М. Г. Сознательное и бессознательное в творческом процессе композитора / М. Г. Арановский // Вопросы музыкального стиля : сб. статей. — Л., 1978. — С. 140–156.

2. Дыс Л. Музыкальное мышление как объект исследования / Л. Дыс // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования : сб. статей [сост. Л. И. Дыс]. — К. : Муз. Украина, 1989. — С. 35–47.

3. Психологический словарь [под ред. В. П. Зинченко, Б. Г. Мецержякова]. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Педагогика-Пресс, 1999. — 440 с.

4. Смирнов-Садовский Д. Музыкальная идея [Электронный ресурс] // Д. Смирнов-Садовский. — Режим доступа : [http://wikilivres.ru/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D1%8F_II_\(%D0%A1%D0%BС%D0%B8%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%B2\)](http://wikilivres.ru/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D1%8F_II_(%D0%A1%D0%BС%D0%B8%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%B2)).

5. Стоковский Л. Музыка для всех нас / Л. Стоковский. — М. : Сов. композитор, 1963. — 378 с.

МАЛЫЙ Д. КОНЦЕРТИНО ДЛЯ ГИТАРЫ С ОРКЕСТРОМ: КОМПОЗИТОРСКИЙ АВТОКОММЕНТАРИЙ. В статье обобщается творческий опыт, представленный в виде разработки метода композиторского самоанализа творческого процесса. На примере автокомментария к созданию Концертино для гитары с оркестром (2013) изложен анализ трех фаз творческого процесса, согласно драматургическим этапам.

Ключевые слова: драматургия, жанр, идея, композиция, концепция, мышление, самоанализ, сознание, стиль, творческий процесс

МАЛИЙ Д. КОНЦЕРТИНО ДЛЯ ГИТАРИ З ОРКЕСТРОМ: КОМПОЗИТОРСЬКИЙ АВТОКОМЕНТАР. У статті узагальнюється творчий досвід, представлений у вигляді розробки методу композиторського самоаналізу творчого процесу. На прикладі автокоментарія до створення Концертино для гітари з оркестром (2013) викладено аналіз трьох фаз творчого процесу, згідно драматургічним етапам.

Ключові слова: драматургія, жанр, ідея, композиція, мислення, самоаналіз, свідомість, стиль, творчий процес.

MALİY DMITRIY. CONCERTINO FOR GUITAR AND ORCHESTRA: COMPOSER'S SELF-COMMENTARY. The article summarizes the creative experience, in the form of developing of composer's self-examination method of the creative process. On an example of self-commentary of Concertino for guitar and orchestra (2013) sets out an analysis of the three phases of the creative process, according to dramaturgical stages.

Key words: composition, concept, consciousness, creative process, drama, genre, idea, self-awareness, style, thinking.

УДК : 78.071.2 : 786.2.082.2 (470)

Дмитро Онищенко

**ВОСЬМА ФОРТЕПІАННА СОНАТА С. ПРОКОФ'ЄВА:
ВИКОНАВСЬКИЙ АВТОКОМЕНТАР**



Онищенко Дмитрий – кандидат искусствоведения, концертирующий пианист; старший преподаватель кафедры специального фортепиано Львовской национальной музыкальной академии им. Н. Лысенко, лауреат II международных конкурсов, в том числе: победитель V конкурса юных пианистов В. Крайнева (Харьков, 2000), IV конкурса им. В. Горовица (Киев, 2001), XII конкурса им. П. Чайковского (Москва, 2002, V премия), победитель III конкурса молодых музыкантов в Энсхеде (Нидерланды, 2004), фортепианной академии в г. Хамамацу (Япония, 2005, II премия), конкурса «Vianna da Motta» (Лиссабон, Португалия, 2007, II премия), конкурса им. Н. Лысенко (Киев, 2007), лауреат III премии Сиднейского конкурса пианистов (Австралия, 2012).

У процесі пошуку власного шляху в інтерпретації, найбільш відповідної як духовному світові композитора, так і художньо-інтелектуальній моделі потреб і запитів слухачів саме у даній сфері, роль «посередника» – більш чи менш доцільного – концентрується у виконавській манері інструменталіста (чи співака), який здатний перенести різні смислові відтінки, закладені в авторському тексті, чутливо враховуючи їх співвіднесеність з очікуваннями тієї аудиторії, на яку спрямована його інтерпретаційна творчість. Цей процес доволі тривалий і складний, велика вага припадає на підготовчий період осмислення, вивчення традицій виконання твору, відбору тих з них, які найбільше відповідають сучасному культурному оточенню і особистості виконавця, на основі існуючих версій – створення свого влас-