

*Юлия Николаевская*

**НОМО INTERPRETATORENS В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ  
XXI ВЕКА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**



*Юлія Вікторівна Ніколаєвська* — кандидат мистецтвознавства, доцент (2011), докторант (2010–2013), редактор офіційного сайту ХДУМ, упорядник та редактор буклетів ХНУМ (2010–2014), ініціатор створення та редактор випусків університетського часопису *Dominanta* (31 випуск), засновник університетської серії «Золотий аудіофонд ХНУМ імені І. П. Котляревського» (12 CD).

Є автором та укладачем основних курсів з дисциплін кафедри інтерпретології та аналізу музики: «Основи наукових досліджень», «Музична інтерпретація», «Науково-дослідницька майстерність», «Аналіз музичних творів». Керує бакалаврськими, магістерськими дослідженнями (випускниками її наукового класу є більше 70 студентів різних виконавських спеціалізацій), кандидатськими дисертаціями (2 захищені – Н. М. Михайловою і І. О. Палій). Є автором більше 30 наукових статей у фахових виданнях ВАК України. Активний учасник наукових конференцій (Київ, Луганськ, Ялта, Харків, Одеса, Санкт-Петербург, Москва).

Педагогічну та наукову діяльність поєднує з просвітницькою: є ведучою концертних програм, членом Благодійного фонду «Харківські асамблеї», одним з організаторів проектів «Дитяча філармонія», «Музичні династії Харкова» тощо.

Коло наукових інтересів – виконавська інтерпретація, сучасна музична культура та філософія.

Интерпретация берет начало в бытие в мире.  
Вначале мы имеем бытие в мире, затем мы понимаем его,  
затем интерпретируем и уже затем говорим о нем.

*П. Рикер. Конфликт интерпретаций*

Мы уже не часть драмы отчуждения,  
мы живем в экстазе коммуникации.

*Ж. Бодрийяр. Экстаз коммуникации*

Ми не вмiсмо читати те, що було написано 100 рокiв тому.  
Ми не чуємо один одного.

*М. Попович. Открытая лекция*

*«Услышать Шевченко». Харьков, июнь 2014*

Уже более полувека прошло с тех пор, как современная культура была обозначена Ж. Бодрийяром как культура «экстаза коммуникации». Особенно явственно этот тезис проявляется по отношению к искусству, называемому Новейшей музыкой, а также искусству не-академическому (в котором стираются грани между композиторской и не-композиторской музыкой) – условно называемому искусством *post*. В его пространстве одной из ключевых проблем изучения становится проблема *интерпретации*. Действительно, если в начале XX века именно **текст** был определяющим для творчества, то к концу столетия внимание направлено на его **восприятие**.

В XXI веке коммуникативные процессы, связанные с восприятием искусства, с творческим самовыражением трансформируются, появляются новые формы<sup>1</sup>. И хотя у любого текста остается потенциальная возможность быть интерпретированным, акцент зачастую смещается с текста в сторону реципиента. А если сам текст представляется лишь «оболочкой» для интерпретаций? Если сам автор – лишь интерпретатор? Насколько важной оказывается связь «произведение-ин-

---

<sup>1</sup>Так, М. Найдорф считает, что особенностью современного коммуникативного процесса является не просто наличие, наряду с устоявшимися четырьмя типами музыкально-коммуникативных систем (фольклорной, импровизационной, дилетантской, концертной), еще одной – массмедийной [12]), но их активнейшее взаимодействие. Принцип *репрезентации* заменяется принципом *презентации*.

терпретация»? Что влекут за собой эти концептуальные перемены? Такая музыкальная практика XXI века во многом изменила парадигму научного описания современной культуры, актуализируя в сегодняшней концепции музыковедения не просто обновления категориального аппарата, отражающего поиск новых смыслов и теорий, но и поиски подходов, отражающих новые коммуникативные ситуации.

В ответе на вопрос: «Каков субъект новых коммуникативных процессов?» – заключается основная **цель** данной статьи.

Мы связываем всю новизну происходящего с Homo musicus с тезисом о главенстве интерпретации как *форме бытия художественного сознания*. Важность осознания этого явления для современного научного познания подтверждается существованием теории интерпретации с весьма разветвленной понятийной системой. Актуальными остаются такие понятия, как «интерпретация»<sup>2</sup>, «гиперинтерпретация»<sup>3</sup>, «реинтерпретация»<sup>4</sup>, «интерпретирующие стили»<sup>5</sup>, «интерпретирующее сознание».

Интерпретология (теория интерпретации) находится на пересечении двух встречных тенденций, отражающих сложность современной когнитивной ситуации: 1) интерпретация невозможна и излишня; 2) без интерпретации невозможно. Осознание этого «когнитивного диссонанса» позволяет сформировать круп оппонентов и пропо-

---

<sup>2</sup> Интерпретация – вторичная художественная деятельность, в процессе осуществления которой «продукт первичной художественной деятельности обязательно воспроизводится как система» (Е. Гуренко).

<sup>3</sup> Буквально – «чрезмерная интерпретация». А. Усманова отмечает, что популярность данного термина во многом объясняется спецификой современной ситуации в гуманитарных науках, которая сегодня нередко характеризуется как эпоха «конца интерпретации» [14].

<sup>4</sup> Реинтерпретацией считается уточнение и изменение смысла и значения первоначально интерпретируемой информации. П. Волкова пишет: «Опыт реинтерпретации манифестирует собой переосмысление традиции, выступая в качестве формирующего заново понятие истины творческого акта, вследствие чего опыт реинтерпретации квалифицируется с позиции оригинального, самостоятельного художественного целого, которое требует от реципиента последующего осмысления» [2].

<sup>5</sup> Введено в научный обиход В. Медушевским, обозначает преобладание *рефлексирующего* начала в творчестве (по отношению к первичной модели) в отличие от *автономных* стилей.

нентов. К первым отнесем Ю. Хабермаса и У. Гумбрехта [3], призывающих отказаться от присвоения значений (семиотики) в пользу вчувствования и ощущения. Авторы подобных концепций не хотят мириться с мыслью о том, что мир – это место, где нет больше фактов, а есть одни интерпретации (У. Гумбрехт). Здесь нельзя не вспомнить В. Мартынова, который сетовал на замену в процессе исторической эволюции музыкального искусства «пребывания» «переживанием»: «Композитор выражает свои переживания в форме произведения, слушатель переживает выраженное композитором в процессе прослушивания произведения; таким образом, музыка становится полем деятельности человека переживающего, пришедшего на смену человеку пребывающему» [6, с. 13]. Анализируя новое сакральное пространство, он пишет о четырех стадиях музыкального искусства. И если периоды **cantus planus** (буквально – «простое пение») музыка **res facta** («заранее сделанная») непосредственно связаны с сакральным пространством, то **opus-музыка** («композиторская музыка») ставит в центр искусства «опус» как самодостаточную ценность. При этом появляется интерпретатор, чему противостоит *opus post-музыка*, для которой ключевым понятием становится не «опус», а «проект», а ключевой фигурой – инициатор проекта (не обязательно это композитор), а не интерпретатор. В целом понимая тезисы вышеназванных авторов, мы не можем полностью принять их по той причине, что для нас нет сомнения в том, что уже век XX-й стал веком «искусства интерпретации»<sup>6</sup>, и эту традицию продолжил век XXI-й.

Пропонентами нашей позиции мы избрали несколько авторов. Первым назовем И. Земцовского, который, переакцентировав проблемы музыкальной коммуникации с концепта «музыкального языка» на статус «Человека музицирующего», поставил вопрос о «реальной

---

<sup>6</sup> Именно такое название – «Искусство XX века как искусство интерпретации» – имеет сборник статей, изданный по материалам международной научной конференции (Нижний Новгород, 2005). Ключевые исследования, на наш взгляд, определены знаковыми названиями таких статей: М. Бонфельд. «Интерпретация как творчество в музыке XX века», А. Вермайер. «Современная интерпретация – конец музыкального текста», Н. Поспелова. «Постмодернизм как метаинтерпретация», а также разработкой таких понятий как «грани интерпретации» (Л. Климентова), «интерпретирующие стили» (Т. Левая) и др.

бытийности» музыкального искусства [5]. Музицирование – особый вид коммуникации, отличный от речевой», – пишет исследователь. В его авторской концепции присутствует единство трех ипостасей субъекта музыки: «Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий».

Человека музицирующего исследователь поставил в центр системы музыкального искусства. За этой терминологической аббревиатурой скрывается не просто музицирование как игра, пение и т. д., но прежде всего музицирующий субъект – создающий, продуцирующий, воспринимающий музыку<sup>7</sup>. Человек интонирующий – тот, кто способен мыслить музыкально, т. е. обладающий особым, невербальным типом мышления, способностью озвучить «невидимую» часть музыки. Интонирование всегда содержательно, а содержание всегда конкретно.

Наконец, Человек артикулирующий (по И. Земцовскому) реализует все формы интонирования в процессе музицирования.

Артикуляция – категория не только производительная, но и поведенческая (артикуляция выступает как явление данного интонирования в контексте данного музицирования, его художественно-конкретной реализацией). Таким образом, музицирование (как творчество и исполнение), интонирование (как мышление и семантика) и артикулирование как структурная и поведенческая реализация музицирования и интонирования и представляют диалектическое единство в универсуме *Homo musicus*. Тем не менее, приведенная триада кажется неполной.

Проблема коренится в том, что способы воссоздания музыкального произведения не всегда адекватно прочитываются как исполнителями, так и слушателями. И дело даже не столько в этом, сколько в преображении традиционной коммуникативной ситуации, в сломе иерархии «композитор-исполнитель-слушатель», стереотипных представлений о произведении и формах его бытования. Удивительным фактом остается то, что произведение уходит от «преподносимости», вновь становясь «обиходным», включаясь в новые мобиль-

---

<sup>7</sup> Опираясь на позицию И. Земцовского, Т. Самсонова [13] предлагает модель феномена человека в музыкальной культуре.

ные связи и контексты<sup>8</sup>. Таким образом, на наш взгляд, реализуется одна из основных идей всей музыки *post* – идея открытого произведения<sup>9</sup>.

Именно на изучение таких форм композиторских и исполнительских поисков в музыкальном искусстве XX века направлена концепция контонации<sup>10</sup> И. Мациевского, которая, по его словам, является «одним из важнейших *порождающих* (выделено автором) механизмов музыкального структурирования» [8, с. 7]. Отличаясь от интонации, она продуцирует иные по своему формированию и структуре формообразовательные универсалии. В их числе – сонористические созвучия, контонация пластов, открытые формы, политембровые партитуры и т. д.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Многие композиции (например, сонорные, электронные композиции, конкретная, репетитивная музыка, урбанистические эксперименты и т. д.) сознательно противопоставляют себя сложившейся академической традиции и системе концертно-филармонической форм бытования. В этом явно постулируется принципиальная открытость, разомкнутость как ее главное условие. Иногда нагрузка на визуальный канал восприятия информации так велика, что в результате мы не «слушаем» музыку, а «смотрим».

<sup>9</sup> Не будем останавливаться на этом подробно, так как проблема достаточно изучена. Ингарден одним из ярусов литературного текста указывал обусловленность литературного текста воспринимающим сознанием. У. Эко (см. «открытое произведение») открытостью считал обращенность художественного произведения к реципиенту, способность художественного текста осуществляться во всей полноте благодаря вовлеченности воспринимающего сознания, только с помощью которого реализуется потенциальная многозначность этого текста. Открытость (по У. Эко) – залог неограниченности возможностей интерпретации, произведение – особый каркас, который наполняется восприятием данного произведения реципиентом (сотворческая функция рецепции). По Гадамеру, произведение искусства живет только в потоке сменяющих друг друга интерпретаций (причем произведение искусства и интерпретация равнозначны). Тем не менее, открытость вовсе не обязательно означает бесконечность интерпретаций. Гадамер формулирует интерпретацию традиции как «открытие и создание смысла *заново*».

<sup>10</sup> «Контонанция – созерцание, “сослушивание” и осознание объективно существующего (большого или меньшего) конгломерата звуков, со-звучания, со-размерности тонов (лат. *son* – с, со) и их сочетаний – в широком смысле этого слова, и формирование на этой основе самых разнообразных музыкальных творений» [7, с. 3].

<sup>11</sup> Сравнительная характеристика таких универсалий по отношению к интонации-контонанции представлена автором в цитируемом исследовании на с. 16–17.

Исследователь отмечает: «Все более значимым в структурной иерархии становится тембр, сосуществование, со-звучание, со-слушание, контонация, а не движение (интонация) как отдельных звуков, тонов, ступеней, так и сонорных звуковых комплексов и пластов линейаризма; усиливается роль пространственных факторов, медитации, созерцания вопреки пульсу, потоку, нерву, психозу, экспрессии» [7, с. 36]. Возможности интонационного и контонационного осознания звуковых образов на психоакустическом уровне равновероятны, – считает И. Мациевский (человеческий интеллект готов к многомерному постижению мира, восприятие звуков как минимум трехмерно, также объективно обусловлена и многомерность тембра и восприятие тембра). Отсюда важный момент многих новаций современной музыки и соответственно ее понимания/интерпретации – новое **пространство** коммуникации<sup>12</sup>.

Вывод напрашивается сам собой: современному художнику нужен не наблюдатель (даже «переживающий»), а соавтор. Именно так, в частности, У. Эко стремился определить особый статус новаторства культуры XX века: максимально взять зрителя в соавторы, создать такие условия, при которых стать сторонним наблюдателем уже невозможно<sup>13</sup>. В этом шаге навстречу воспринимающему сознанию коренится появление еще одного *измерения* в отмеченной выше системе В. Земцовского – Человека Интерпретирующего (*Homo Interpretatoris*):

---

<sup>12</sup> Приведем пример, может быть парадоксальный: «Тишина. Лекции и статьи» Дж. Кейджа является обоснованием образа «коммуникативного вакуума» – то, что Дж. Кейдж реализовывал в коммуникативной ситуации «4' 33'» для фортепиано.

<sup>13</sup> Как пишет Ю. Холопов, в музыкальном искусстве «познание объекта не есть процесс отражения его свойств и закономерностей, а процесс «вбирания» в себя свойств и закономерностей объекта постижения» [15, с. 110]. Неслучайно исследователь ищет особенный термин, который отразил бы сущность «познания музыкального бытия-творчества», познания не как передачи системной информации об объекте, а как двухстороннего творческого действия, познания в особом модусе, где на первом месте – не рациональный момент, а дорефлексивный, чувственный. И он находит его – принципиально недискурсивный термин «*ятие*», который освобождает от привязанности к комплексу смыслов (это инфинитив, слово, родственное «приятно»).



Данной концепции нашлось неожиданное подтверждение.

Композитор В.Сильвестров, известный далеко за пределами Украины откликнулся на события на Майдане (февраль 2014 г.) собственным вариантом мелодии, созданной на текст гимна Украины и молитвы «Отче наш»<sup>14</sup>. Совершенно уникальный пример: композитор одновременно и *Человек музицирующий* (то есть сочиняющий новое произведение), *Человек интонирующий* (он сам поет свои произведения), *контонирующий* (оба произведения написаны в медленном темпе, в нюансе пианиссимо, с «зависаниями» на отдельных тонах мелодии), со-звучны голосу душ, *артикулирующий* (сопровождение обеих вокальных композиций осуществляется также В. Сильвестровым) и *интерпретирующий* (обе вокальные композиции – авторские интерпретации известных произведений – гимна и молитвы).

В. Сильвестров в данном примере – воплощение современного художника в качестве homo apertus. Его интерпретация (в диптихе «Гимн-Отче наш») обращена к Другому и базируется на выходе к Нему и потому обречена на бесконечность смысловых интенций.

**Выводы.** Системный анализ Человека Интерпретирующего как субъекта музыки Новейшего времени предполагает выработку следующих критериев в отношении каждого участника коммуникативной триады «композитор-исполнитель-слушатель».

*Композиция как интерпретация*<sup>15</sup> основана на стратегии созидания. Перед автором стоит неимоверно трудная задача – создать ожи-

<sup>14</sup> Услышать диптих можно по ссылке: <http://ru.duh-i-litera.com/novyiy-diptih-valentina-silvestrova/>

<sup>15</sup> Композиторская интерпретация – довольно исследованный концепт – понимается как процесс воплощения («перевода») композиторского замысла в музыкальный текст; как деятельность, приводящая к системной организации интерпретируемого



даемый стереотип художественного произведения (в определенном жанре) и в то же время сделать его новым, не повторяющим прежние варианты. Рассчитывая на стереотипную реакцию, он должен использовать новые стимулы; иначе коммуникация не состоится<sup>16</sup>.

*Интерпретация как исполнение* (исполнительская интерпретация)<sup>17</sup> – стратегия действия, организация и выявления фонической (звуковой), модальной по своей природе (по Л. Березовчук) формы произведения.

*Интерпретация как толкование* – стратегия усилия к расшифровке текста, выявление содержания. Научная интерпретация<sup>18</sup> определила два вида коммуникативных стратегий: лингвистический и семиотический (Л. Березовчук)<sup>19</sup>.

---

текста (процесс создания музыкального произведения); в некоторых случаях (с вербальным первоисточником) – как переакцентировка смысловой структуры интерпретируемого (исходного) текста в творческом процессе композитора.

<sup>16</sup> Парадоксальный пример – известно, что структуру своего струнного квартета С. Губайдулина графически представляла в виде расходящихся от круга векторов – схемы, призванной продемонстрировать максимальное «отчуждение», «дизинтеграцию» как голосов квартета, так и его участников друг от друга. Сходный посыл применен К. Штокхаузеном в «Вертолетно-струнном квартете» (Helikopter-Streichquartett для струнного квартета, четырех вертолетов с пилотами и четырьмя звукотехниками (1992–1993)). Физическое отчуждение участников квартета (исполнители выходят из зала и садятся на площади перед театром в вертолеты), усиленное тем, что они находятся на разных вертолетах.

<sup>17</sup> Исполнительская интерпретация (по В. Москаленко) выражается «в творческом прочтении музыкального произведения и его озвучиванием без нарушения внутренней структуры и замены задуманного композитором инструментария» [11, с. 15]. Е. Гуренко под художественной интерпретацией понимает «исполнительскую трактовку продукта первичной художественной деятельности» [4, с. 59]. А. Алексеев пишет, что ключевая идея исполнительской интерпретации является «воспроизведение процесса становления образного строя сочинения» [1, с. 7]. Также может пониматься как актуализация исходного (композиторского) текста в новых смысловых вариантах.

<sup>18</sup> Музыкаведческая интерпретация – такой вид интерпретации, «в которой версия музыкального произведения выражается на вербальном языке» [11, с. 16].

<sup>19</sup> Интересный пример связан с квази-произведением «Самая некрасивая музыка в мире» (Ссылка на аудиоресурс: <http://www.youtube.com/watch?v=RENk9PK06AQ>), искусственно созданным математиком Скоттом Ричардом и нацеленном на принципиальную неповторимость того, что уже прозвучало. Фактурный образ этого «произведения» связан с техникой пуантилизма, специфической «разорванностью» фактуры

Интерпретационный процесс (У. Эко), или стратегия в слушательской коммуникации (восприятие музыки) основаны на механизмах интуитивного обнаружения в себе событий, звучащих в тексте, механизме *опыта*<sup>20</sup>. Сделаем вывод: *Ното Interpretatores* – не только субъект исполнительства, но и знаковый образ человека культуры Новейшего времени и, соответственно, модус ее познания. Если в XIX веке (по концепции В. Дильтея), смысл понимался как объективно заложенный в текст (и интерпретация означала понимать то, что уже существует), то в современной культуре сущность интерпретации – в наполнении текста смыслом.

Осознание доминирования образа Человека интерпретирующего способно представить культуру XXI века не культурой *post*-, а культурой *proto*- (не завершением, а началом нового). Он становится детерминантом коммуникативных процессов в искусстве Новейшего времени. Обнаруживает свой потенциал и теория контонации И. Мациевского. И если роль исполнителя в этом процессе *со*-слушивания, контонации – создавать перспективу звучания того или иного произведения, то роль слушателя в большинстве случаев становится все более значительной и активной (неслучайно акцент в развитии коммуникативной теории В. Медушевского [9] ставился именно на восприятии).

---

с мгновенными и мимолетными переборками из октавы в октаву и ее принципиальной не-иерархичностью. Это позволяет сделать вывод, что, с точки зрения коммуникативных решений, подобное произведение парадоксальным образом становится в один ряд с фрагментарно-коллажными композициями, подтверждающая мысль об общей де-централизации в искусстве Новейшего времени. Как в рамках глобализации исчезает периферия на планете, такое же стремление к исчезновению периферии, условно говоря, наблюдается и в фактуре. И лишь детальный анализ позволит выявить все же иерархию фактурных образований.

<sup>20</sup> Следующий пример демонстрирует изменение такой коммуникативной ситуации. Речь идет о французском минималисте Ш. Палестине, использующем в своих произведениях (на органе, фортепиано, колоколах) обертоновый ряд. Композитор заявляет о том, что событийность перемещается в пространство инструмента: «Иногда люди говорят, что слышат очень мало в музыке, другие люди говорят, что слышат очень много в моей музыке. Важно другое: вы думаете, что слышите *кого-то* (выделено нами – Ю. Н.), играющего невероятные мелодии, гармонии и ритмы на органе, но это не так! Это – орган, который играет как бы сам себя! Одновременно и я оказываюсь внутри звучащего пространства. Я и оно – едины» [16].

Это связано с общей установкой пост-постмодернизма, в котором, по словам исследователей, «...коммуникационный вектор смещает акцент с текстологической реальности на реальность коммуникативную» [10]. В связи с этим можно говорить о существовании (внутри системы «композитор-исполнитель-слушатель»), наряду с традиционной («Я–Другой») и автокоммуникативной («Я–Я»), третьей коммуникативной ситуации – *интерактивной* (например, в перформансе). Данный тезис связан с усилением *диалогического характера* в современном искусстве, что дает возможность слушателю возрастать от рецепции – к реакции, от восприятия – к сотворчеству, общению, предполагающему обоюдную активность партнеров действия<sup>21</sup>. И как результат, позволяет выявить в отношении произведений Новейшей музыки вектор движения от коммуникативной – к *когнитивной теории*.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Алексеев А. *Интерпретация музыкальных произведений (на основе анализа искусства выдающихся пианистов XX века)* / А. Алексеев : уч. пособие. — М., 1984. — 91 с.
2. Волкова П. *Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века) : автореф. ... доктора иск-я : 17.00.09* / Волкова П. — Краснодар, 2009. — 34 с.
3. Гумбрехт Х. У. *Производство присутствия: чего не может передать значение* / Х. У. Гумбрехт. — Москва : Новое литературное обозрение, 2006. — 179 с.
4. Гуренко Е. Г. *Проблемы художественной интерпретации (философский анализ)* / Е. Гуренко. — Новосибирск : Наука, 1982. — 256 с.
5. Земцовский И. И. *Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий // Музыкальная коммуникация : сб. научных трудов. Серия «Проблемы музыкознания», вып. 8.* — СПб., 1996. — С. 97–103.
6. Мартынов В. *Зона opus posht или рождение новой реальности* / В. Мартынов. — М. : Классика XXI. — 286 с.
7. Мацневский И. *Контонация и формообразование (в музыке европейской и внеевропейской, традиционной и современной)* / И. Мацневский. *В пространстве музыки.* — СПб. : РИИИ, 2011. — Т. 1. — С. 3–33.

---

<sup>21</sup> О когнитивном модуле параметров звучания писала Л. Березовчук.

8. Мациевский И. Эко-психологические факторы контонационно-го восприятия и структурирования музыки / И. Мациевский // *Контонация: перспективы музыкального искусства и науки о музыке* : [материалы Международного инструментоведческого конгресса (Санкт-Петербург, 5–7 декабря 2011 г.) / Российский институт истории искусств ; гл. ред. А. А. Тимошенко]. — СПб : Астерион, 2011. — С. 7–14.

9. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. / Медушевский В. В. — М. : Музыка, 1976. — 254 с.

10. Можейко М. Post-postmodernism [эл. ресурс] / М. Можейко // *Философский словарь*. — Режим доступа : <http://glossword.info/index.php/term/6ea3ac6f59585bb0955c54a95e9aa65d6f5954a45b689a53536c5c9ba06fa1a2ae935caf69b09b9270556aa160a6b15abe54549a60.xhtml>.

11. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учебное пособие / В. Москаленко. — К. : 2012. — 272 с.

12. Найдорф М. Об особенностях музыкальной культуры массового media-пространства [электронный ресурс] / М. Найдорф. — Режим доступа : [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Article/naid\\_osob.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/naid_osob.php).

13. Самсонова Т. Феномен человека в отечественной музыкальной культуре : автореф. дис. ...доктора филос. наук / Т. Самсонова. — СПб, 2008. — 45 с.

14. Усманова А. Гиперинтерпретация [эл. ресурс] / А. Усманова. — Режим доступа : <http://www.top-actions.info/postmodern/645-g/35669-giperinterpretatsiya.html>.

15. Холопов Ю. Н. О формах постижения музыкального бытия / Ю. Н. Холопов // *Вопросы философии*. — М. : Наука. / ин-т философии РАН. — 1993. — № 4. — С. 106–114.

16. Charlemagne Palestine. Sensual, physical and visceral music transe : interview by D. Varela (June 2002) [эл. ресурс] / режим доступа : <http://www.furious.com/perfect/charlemagnepalestine.html>.

**НИКОЛАЕВСКАЯ Ю. НОМО INTERPRETATORENS В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ XXI ВЕКА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ.** Рассматриваются основные положения теории интерпретации в музыкальной культуре второй половины XX – начала XXI веков, в том числе – обосновывается появление модуса Человека интерпретирующего (в развитие концепции И. Земцовского). Корректируются взаимоотношения внутри триады

«композитор-исполнитель-слушатель», исходя из концепции контонации И. Мациевского. Предлагаются собственные дефиниции через позиции «стратегии». Вводится понятие интерактивной коммуникативной ситуации. Как результат, обнаружен вектор когнитивной теории музыки.

**Ключевые слова:** музыкальная коммуникация, теория интерпретации, контонация, интерактивная коммуникативная ситуация.

**НИКОЛАЄВСЬКА Ю. НОМО ІНТЕРПРЕТАТОРЕНС В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ХХІ СТОРІЧЧЯ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ.** Розглядаються основні положення теорії інтерпретації в музичній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ сторіч, в тому числі – обґрунтовується поява модусу Людини Інтерпретуючої (у розвиток концепції І. Земцовського). Корегуються взаємовідносини в тріаді «композитор-виконавець-слухач», згідно концепції контонації І. Мациєвського. Пропонуються власні дефініції через позиції «стратегії». Вводиться поняття інтеактивної комунікативної ситуації. В результаті – виявлено вектор когнітивної теорії музики.

**Ключові слова:** музична комунікація, теорія інтерпретації, контонація, інтерактивна комунікативна ситуація.

**NIKOLAYEVSKAYA Y. HOMO INTERPRETATE IN THE MUSICAL CULTURE OF THE XXI CENTURY: THEORETICAL ASPECT.** Basic tenets of the theory of interpretation in the musical culture of the second half of XX – the beginning of the XXI century are considered. Also the emergence of the Homo Interpreting modus is substantiated (in the development of V. Zemtsovskoy's conception). On the assumption of I. Matsiyevskyy's contonation concept the relationship within the triad "composer-performer-listener" is corrected. Our own definitions were proposed through positions «strategies». There are proposed our own definitions through the positions of «strategy». The notion of interactive communicative situation is introduced and as a result the vector of cognitive musical theory is detected.

**Key words:** musical communication, theory of interpretation, contonation, interactive communicative situation.