

УДК 78.01:787.6

Т. Яницький

МУЗИЧНЕ МИСЛЕННЯ В СИСТЕМІ ПЕРЕКЛАДЕННЯ-ТРАНСКРИПЦІЇ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ ДЛЯ БАНДУРИ

У статті розглядаються особливості музичного мислення, котрі ґрунтуються на інтонаційній природі відображення внутрішніх слухових уявлень та їх зв'язку з проблемою перекладення-транскрипції, і визначаються інтонаційно-образною властивістю музики.

Ключові слова: музичні слухові уявлення, музичне мислення, музичний еталон [тезаурус], семіотика, інтонаційно-слухова модель, симультанні уявлення.

Категорія мислення в загальному розумінні є «найвища міра пізнання, процесу відображення об'єктивної дійсності» [20, с. 848]. Що стосується музичного мислення, то його «можна визначити, як мислення музично-образними уявленнями, засвоєними пам'ятю за допомогою музично-інтонаційного слухового досвіду, результату повторних сприйнять». «Опора на цей фонд, а тим самим і на інтонаційний словник епохи та узагальнює втілення його типових рис у творчості, визначає доступність розуміння музики для слухачів даного суспільства» [1, с. 554]. Отже, музичне мислення базується на оперуванні слуховими уявленнями при здійсненні певного творчого завдання.

Пов'язуючи музичне мислення із стилем, М. Михайлов зазначає, що «першочерговий етап нагромадження слухового досвіду, як необхідної умови для розвитку музичного мислення [через музично-інтонаційні уявлення], обов'язково означає засвоєння закономірностей будь-якої конкретної системи» [10, с. 57]. А це стиль, що набирає яскраво-своєрідного характеру для творчості самобутнього композитора. Формування стійких музично-слухових уявлень, що надовго закріплюються в пам'яті, є необхідною умовою музичного мислення. Виясненню цього процесу допомагає розуміння того, що собою являє інтонаційний запас, тезаурус або фонд, чи, за Б. Асаф'євим, «інтонаційний словник епохи»

В кожному епоху суспільством накопичуються певні інтонації, що побутують як у сфері музичного фольклору, так і в музиці академічної традиції, утворюючи інтонаційний словник епохи, що тісно

пов'язаний з побутуванням у дану епоху жанрів — її жанрового фонду. За словами Б. Асаф'єва, «в музиці нічого не існує поза слуховими уявленнями, котрі базуються на побутових інтонаціях епохи, що їх породила. Всі великі і менш великі музичні твори містять у собі ці інтонації і тому витримали випробування часом» [1, с. 198].

Слухові уявлення можна поділити на особистісно-індивідуальні та колективні. Колективні слухові уявлення є узагальненням індивідуальних, при цьому індивідуальні слухові уявлення є первинними, а колективні — вторинними. Процес формування інтонаційних уявлень може бути як підсумок сприйняття якого-небудь одного музичного твору, а також як підсумок сприйняття багатьох творів. В обох зазначених випадках відбувається узагальнення сприйняття.

За Б. Тепловим, «одним із компонентів музичного слуху є здатність до слухового уявлення музичного матеріалу» [20, с. 8]. Ця здатність в музично-педагогічній літературі, зазвичай, пов'язується із поняттям так званого внутрішнього слуху. М. Римський-Корсаков називав внутрішнім слухом «здатність до уявлення подумки музичних тонів та їх відношень без допомоги інструмента або голосу» [16, с. 176]. Разом з тим «внутрішній слух ми повинні визначити не просто як «здатність уявляти музичні звуки», а як здатність довільно оперувати музичними слуховими уявленнями» [10, с. 181].

За В. Москаленком, музичне мислення базується на послідовності трьох елементів — інтонаційний словник [він же музичний еталон] — інтонування — інтонація. Музичне інтонування як формотворче становлення і розгортання музичної думки відбувається на основі еталонних уявлень. Внутрішнє інтонування, як найважливіша первинна форма музичного інтонування, реалізується подумки в передбачуване музичне звучання, яке можна умовно назвати композиторським, хоча воно може бути властиве у творчій діяльності будь-якого музиканта-професіонала — чи то педагога, дослідника, виконавця, перекладача і слухача. Для композиторського музичного мислення найважливішим є інтонаційно-естетичний тезаурус [музичний інтонаційний словник], як результат певного відбору його елементів, що служать основою запасу, котрий уможливорює потенціал внутрішнього розвитку, збагачення новими елементами та більші чи менші зміни. В якості смислової основи, внутрішнє інтонування і характерне реалізацією музичної думки звучанням. Цю форму виконавського мовлення визначимо як виконавське інтонування.

Для перекладення-транскрипції є дуже важливим визначення категорії музичного мислення як процесу інтонаційних (слухових) уявлень, котрі належать до їх вільного оперування. Власне процес інтонаційного моделювання є ключовим при вирішенні технології перекладення-транскрипції. Адже в процесі перекладення важливо не тільки вміти технічно застосовувати прийоми перекладення як-то: розрідження і згущення фактури, ампліфікація, редукція, переосмислення штрихів, але і послуговуючись музично-інтонаційними уявленнями виношувати у своїй свідомості різні варіанти перекладення та способи їх втілення. Інтонаційність пов'язує музику із закономірностями вербальної мови. Оскільки вербальна мова є основним засобом людського спілкування, то цей зв'язок вельми суттєвий. За словами Б. Асаф'єва, «думка, інтонація, форми музики — все в постійному зв'язку: думка, щоб стати звуково-висловленою стає інтонацією» [1, с. 211], або ж — «інтонація перш за все якість осмисленої мови» [1, с. 259].

Інтонація в перекладі з латинської — *intono* — голосно вимовляючи. За міркуванням відомого оперного режисера Б. Покровського, коли людина говорить підвищеним тоном, неприпустимим тоном, значить проявляє емоцію — сердиться. Але є і «розважливий тон» розмова на «понижених тонах», коли людина говорить переривчасто, тоді змінюється ритм. «Підвищення і пониження тону, зміна ритму багато говорять про зміну стану людини у зв'язку із загадним самопочуттям або відношенням до предмета. Далі виникає і запитальність, і стверджувальність і невпевненість тону, або скажемо тепер інтонації» [13, с. 2].

Музична інтонація має подібну властивість, за якою ми відчуваємо стан людини, характер її темпераменту, відношення до факту, предмета.

«Інтонація організовує, оформлює фразу, надає їй смислу. Динаміка, мелодика, темпоритм, зупинки [паузи], гучність, тембр, гармонія — все впливає на інтонацію, все живить її, це засіб її виразності» [1, 63–64]. Розширюючи розуміння інтонації, дізнаємося у Словнику-довіднику лінгвістичних термінів, що за словом інтонація закріплюються певні функції музичного вираження:

комунікативна — бо слова є засобом спілкування та інформації;

номінативна — коли слова служать найменуванням предмета;

естетична — коли слова служать засобом художньої виразності»

[17, с. 517].

Осмисленість вимови треба розуміти як синкретичну властивість виконавського втілення музичної думки, що синтезує і творення інтонації і її реалізацію, як це відбувається в музичній імпровізації.

Існує ще один аспект розуміння синкретичної інтонації за «словником з естетики»: «Інтонація — це специфічний засіб художнього спілкування, висловлення і передачі емоційно-насиченої думки за допомогою просторово-часового руху у його звучній (людський голос і голоси музичних інструментів) формі» [22, с. 114]. Не ототожнюючи поняття «інтонування» та «інтонація» зазначимо, що під «інтонуванням» розуміється осмислена дія, художня якість відтворення музичної думки. Отже інтонування — це психологічний процес самого здійснення музичної думки.

У такому розумінні «інтонування» являє собою ту сутність музичного співтворчого процесу, властивого як композиторській, так і виконавській інтерпретації. Сама ж інтонація є результатом творчого процесу як руху від довершених слухових (інтонаційних) уявлень, пошуків, становлень до музичної цілісності, що створилася у вигляді конкретної музичної форми.

«Якщо окрема інтонація, або інтонаційний тип, призначені для їх перетворень у другий, третій і т. д., раз — вони перетворюються в інтонаційний проект або «інтонаційну модель». В результаті операційна послідовність у музично-розумовій діяльності, до котрої ми відносимо і творчу діяльність інтерпретації (додамо і транскрипцію-перекладення¹) музики, буде виглядати наступним чином:

Інтонаційна модель → інтонування → інтонація» [5, 16].

Дана концепція аналогічна формулі Б. Асаф'єва — «i» (initium — початок), «m» (movege — рухати) і «t» (terminus — кінець, межа). [1, с. 84].

Ці дві аналогічні формули В. Москаленка і Б. Асаф'єва досить великою мірою споріднені тотожністю розуміння відображення процесу динаміки музичного розвитку, що відчутне в інтонаційному сприйнятті, як ознаки формотворення. Отже музика як мова почуттів ґрунтується на якісній розмаїтості людських переживань. Її змістом є почуття, емоції, настрої. «Зміст музики — це перш за все емоційна сторона психічних переживань. Через вираження емоцій музика приходить до можливості відобразити зміст значно більший, ніж тільки

¹ «Перекладення — різновид творчої інтерпретації інструментальними засобами» (Давидов М. А. Теоретичні основи формування майстерності баяніста: Дис. ... д-ра мистецтвознавства. — К., 1990. — С. 153).

емоції» [20, с. 14]. Людські почуття, висловлені музичними засобами, значно глибші, повніші, аніж позначені словами. «Визначаючи музику «мовою почуттів», ми перш за все виходимо із факту багатогранності людських емоційних переживань» [21, с. 9].

Як прояв музичної думки, емоції є основним змістом музики. А. Рубінштейн зазначає: «Я переконаний, що всякий творець пише не тільки в якому-небудь тоні, в якому-небудь розмірі, в якому-небудь ритмі ноти, але вкладає певний душевний настрій, тобто програму у свій твір з упевненістю, що виконавець і слухач зуміють її відгадати» [18, с. 17].

Стиль в музиці — це специфічна художньо-творча форма музичного мислення. За Б. Асаф'євим, — стиль, це «властивість [характер, або основні риси] за якими можна відрізнити твір одного композитора від іншого, або твір одного історичного періоду і наслідування часу від іншого» [2, с. 76–77].

Розкриваючи сутність стилю, зазначимо, що його властивістю є спільність ознак, що об'єднує ряд художніх явищ. В історичному аспекті «стиль є виразником історичного розвитку музичного мислення» [12, с. 119]. Стиль є як система музичного мислення. Поглиблюючи розуміння стилю та його сторін, багато музикознавців, сходяться на визначенні стилю як творчого почерку, манери висловлювання, додають, що «розуміння стилю значно ширше: якість і характерність виражальних засобів [в їх сукупності і в окремішності], властивих даному твору, композитору, творчому напрямку і т. д.» [22, с. 12].

Визначення стилю як знакової системи — семіотики (з грецької *semeion* — знак, ознака) ґрунтується на тому, що «художній стиль — семіотичний об'єкт, що виникає на основі творів, об'єднаних цілісністю світосприйняття, що стало визначальним стилем, нероздільно пов'язане з його визначаючим — системою виражальних засобів» [11, с. 21].

Кожному музичному твору властивий свій стиль, без якого не може існувати будь-який твір, незалежного від його художньої вартості. Якщо говорити про зв'язок музичного стилю і музичного сприйняття, то він залежить від слухових навичок, що базуються на засвоєнні музичного матеріалу певної стильової системи епохи. Розуміння музичного стилю сприяє професійній, якісній інтерпретації музичного твору, як у вигляді перекладення-транскрипції, так і виконавській та слухацькій. Музична інтерпретація визначається інтелектуально організованою діяльністю музичного мислення; інтелект від

лат. — *intellectus* — пізнання, розуміння, розум — здатність мислення, раціонального пізнання [20, с. 495].

Виразові можливості твору, його художній потенціал розкриваються музичною інтерпретацією. У філософсько-енциклопедичному словнику «інтерпретація — роз'яснення, тлумачення — в широкому сенсі — фундаментальна операція мислення, надання сенсу будь-яким проявам духовної діяльності людини, об'єктивним в знаковій або чуттєво-наочній формі. Інтерпретація — основа будь-якого процесу комунікації, в ході котрого доводиться тлумачити наміри, дії людини, її слова і жести, твори художньої літератури, музики, мистецтва, знакові системи» [24, с. 281].

В музичному мистецтві інтерпретація у повному розумінні цього слова служить для розкриття виразового потенціалу музичного твору, естетичному його оновленню, розкриттю нових виражальних можливостей, пристосуванню до нових життєвих потреб і можливостей у створенні нового музичного твору на базі уже існуючого. Особливості музичного інтерпретування визначаються тим, хто є інтерпретатором і яка ставиться при цьому мета. Коло інтерпретаторів [музично-професійних] доволі широке — це не тільки музиканти-виконавці, але і музикознавці-історики, теоретики, критики музики, викладачі музики, музичні письменники, слухачі та інші, чия професійна діяльність пов'язана з осягненням виразово-сміслового потенціалу музики, розкриттям найрізноманітніших проявів сутності музичної думки та її розвитку.

В коло музичних інтерпретаторів правомірно внести перекладачів з одних інструментів на інші, адже, за висловом Ф. Бузоні, «виконання твору — теж транскрипція». Жанри транскрипції-перекладення різноманітні: парафрази, фантазії на теми з інших творів, обробки і перекладення, так звані авторські редакції власних творів, авторське перекладення і т. д.

Розглядаючи кожний вид інтерпретації, зазначимо, що результатом слухачької інтерпретації є слухові уявлення, в редакторській інтерпретації варіант нотного тексту музичного твору є адаптований до нових виконавських вимог; виконавській інтерпретації — відтворення в музичному звучанні нових версій прочитання твору, для композиторської інтерпретації характерна музична переробка художнього матеріалу іншого твору чи його фрагменту, а для перекладацької інтерпретації — адаптація до нових темброво-інтонаційних умов.

Опис музики засобами вербальної або якої-небудь іншої немусичної мови властивий музикознавчій інтерпретації. Для інтерпретації при перекладанні характерне пристосування музичного твору до нових тембрових умов, тембрового оточення, метою якого є адекватне відтворення художнього змісту. Всі вищезазначені різновиди інтерпретації взаємодоповнюються, що є важливим для методики музичного інтерпретування. Музичний твір, являючись об'єктивною слуховою моделлю в структурі музичного мислення інтерпретатора, втілює властивості власне даного твору та його інваріантності. Ця слухова модель, віддзеркалюючи процесуальність музичного мислення, наче рухається, хоча це не завжди помітно відразу. Інтерпретаторська діяльність музичного мислення є рушійною силою цієї моделі і проявляється не тільки в особисто відокремленій формі, але і в масштабі суспільно-колективного відношення-сприйняття. Такий суспільний характер музично-інтонаційної практики зумовлює об'єктивність в інтерпретації музичного твору. Суть такої інтерпретації полягає в заглибленні в образну природу твору та врахуванні здійснених інтерпретацій. Гіпотетично можливі майбутні інтерпретаторські версії, що також можуть враховуватись. Як одна із форм роботи музиканта-виконавця над твором у професійному аспекті є проникнення у внутрішній світ твору не тільки через особистісні але і різні інтерпретації. Багато видатних музикантів, кожен по-своєму, виконує певний твір, так би мовити, в особистісному стилі. І разом з тим сприйняття широкою публікою різноманітних інтерпретацій свідчать про високий рівень їх комунікативності. «Слід визнати, що кожне із таких виконавсько-концепційних рішень переконує по-своєму, і нас, слухачів, приваблює власне різність інтерпретації одного і того ж музичного матеріалу» [11, с. 24].

В. Москаленко зазначає, що у музичному інтерпретуванні важливо відшукати відповідний ключ, користуючись котрим ми дістаємо можливість «увійти у внутрішній світ музичного твору». Розглянувши інтерпретаційну варіантність трактування «Місячної сонати» Л. Бетховена, котра приведена нижче, зазначимо, що таким ключем може служити досвід тлумачення головної теми першої частини «Сонати» багатьма виконавцями — що перекладена для бандури С. Баштаном. Наскрізна образно-психологічна «домінанта» твору відчутна вже у звучанні теми — почуття особливої піднесеності людського духу, що властиве людині у виняткових, небуденних життєвих ситуаціях. За

характеристикою В. Москаленка, виконання А. Фішера відповідає в найбільшій мірі образній назві «Місячна». Споглядальності, деякій відстороненості від активного переживання сприяє підкреслено уповільнений темп (б. 48 хв. звучить перша частина). Стан печалі і безвиході панує. Інтонування здійснюється м'яким та об'ємним звуком, що забезпечує ліричність. При цьому особливу роль відіграють басы, зверху над котрими в тихому просторі відгомоном звучать тріольні фігурації. Асоціації з акустичними умовами нічної природи сприяє таке звучання. Неначе розчиняється в загальному хвилеподібному фактурному малюнку верхній голос головної теми, втрачаючи свою ініціативну роль у русі. Тріолям середнього плану фактури підкоряється загальна виразність.

А. Шнабель, знавець бетховенської стилістики, інтерпретуючи першу частину «Місячної», створює романтичний образ в межах гармонічного стилю — в його виконанні темп звучання значно рухливіший, ніж у А. Фішера (звучання першої частини сонати 4.58 хв.). Створення значних фаз мелодичного дихання забезпечує такий, більш рухливий темп. За висловом І. Слєпньова, «в трактовці А. Шнабеля превалює тремтливе моління і покірنا безнадійність» [19, с. 4]. В манері інтонування цього твору — благородна стриманість, почуття душевної піднесеності, величавості одночасно з глибокою самотністю та численні інші нюанси, що не передаються словами.

В. Г. Москаленко виділяє два можливих вектори осягнення внутрішнього світу музичного твору, котрі, взаємодіючи, забезпечують саму можливість якісної інтерпретації: інтонаційно-репродуктивний та інтонаційно-продуктивний. У практиці професійних музикантів різних категорій ці два шляхи взаємопов'язані, хоча міра участі і послідовність їх використання різні. За В. Москаленком, рух пізнавальної музичної думки від одиничного (окремі виконавські версії або вербальні описання музики) до загального (сміслове ядро твору, його об'єктивна модель) характеризують інтонаційно-репродуктивний шлях. З просуванням від загального, рухливо-інваріантного, що стає певною основою, до одиничного, конкретного даного варіанта трактовки пов'язаний інтонаційно-продуктивний шлях, що є суттєвим для виконавської інтерпретації. Важливість значення цього вектора у музичній творчості підтвердімо словами С. Раппопорта: «Головні риси того життєвого змісту, котрий осмислений автором твору і накреслений ним в нотному запису — закарбований тут стрій, характер, скерування ідейно-емоційного впливу, повинні складати те загальне,

що об'єднує численність виконань даного твору, наскільки швидко воно залишається даним» [15, с. 45].

Слухова модель твору в уяві виконавця повинна спиратися на суспільне сприйняття. У випадку, якщо твір новий і його суспільний еталон ще не сформований, подумки можна змоделювати можливі властивості такого колективного слухового еталону, хоча виконавська інтерпретація професійної музики не завжди може бути орієнтована на попередні інтерпретаторські втілення. Виконавець, маючи у своєму розпорядженні нотний текст, може створити власну інтерпретацію, відштовхуючись від даного тексту музичного твору. Періодичне звернення виконавця до нотного тексту характерне кожен раз все більшим і більшим вслуховуванням і вясненням авторського задуму. І заключний етап — виконавський процес втілення, що являє собою комплекс дій, скерованих на створення твору у звучанні. Скерованість слуху, в нашому випадку на струни бандури, контролює якість звучання і як фактор творчо-активний, формує кінцевий результат.

Таким чином, така якісна чутність музики для виконавця є основою творчої праці, будучи продуктом музичного мислення. У процесі інтерпретації дуже важливим є властивість подумки охопити ціле, що визначається одномоментністю уявлення (симультанних уявлень). Видатний композитор сучасності П. Хіндеміт відзначає: «Якщо ми не в змозі вмить проблизку побачити композицію в її абсолютній цілісності, з усіма деталями, що стоять на притаманних їм місцях, ми несправжні творці» [25, с. 471].

І ще одна цитата, що підтверджує важливість симультанних уявлень: «Сприйняти цей загальний огляд як виявлення волі до форми — перше завдання виконавця, вищий закон виконавського мистецтва. Ще до взяття першого звука живе цей загальний огляд в уявленні музиканта-виконавця. Ще до взяття першого звука він відчуває всю першу частину сонати, як цілісний комплекс, таким же є перед ним єдність всіх частин. Цей ясно-видимий загальний огляд, що досягається при справді творчому сприйнятті в більшій мірі високого рівня свідомості, з самого початку визначає звукове забарвлення, інтенсивність лінії, ритм і, перш за все, темп виконання» [7, с. 34]. Подібний сенс значення симультанної уяви відмічає Є. Назайкінський: «Слід відрізнити загальний образ, що виникає у виконавців в момент, що, безпосередньо, передує виконанню» [13, с. 166].

Музичне мислення, яке включає в себе створення, виконання, сприйняття та в даному разі транскрипцію-перекладення, зокрема,

базується на інтонаційній природі слухових уявлень. Розуміння цих засад мислення, як певного комплексу у перекладенні, сприятиме його художній вартості.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.
2. Асафьев Б. В. Путьодитель по концертам / Б. В. Асафьев. — М. : Советский композитор, 1978. — 200 с.
3. Давидов М. А. Теоретичні основи формування майстерності баяніста / М. А. Давидов: Дис. ... доктора мистецтвознав. — К., 1990. — 153 с.
4. Дыс Л. И. Музыкальное мышление как объект исследования / Л. И. Дыс // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. — К. : Музична Україна, 1999. — С. 35–44.
5. Кондаков Н. И. Логический словарь-справочник / Н. И. Кондаков. — М. : Наука, 1972. — 720 с.
6. Малинковская А. В. Фортепианное исполнительское интонирование / А. В. Малинковская. — М. : Музыка, 1990. — 191 с.
7. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / К. А. Мартинсен. — М. : Музыка, 1996. — 220 с.
8. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект. Текст. / В. В. Медушевский // Советская музыка. — 1979. — № 3. — С. 29–37.
9. Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке / М. К. Михайлов. — Л. : Музгиз, 1990. — 283 с.
10. Михайлов М. К. Стиль в музыке / М. К. Михайлов. — М. — Л. : Музыка, 1981. — 264 с.
11. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации / В. Г. Москаленко. — К. : Издательство Киевской государственной консерватории, 1994. — 157 с.
12. Музыкальная энциклопедия / Составитель Ю. В. Келдыш. — М.: Советская энциклопедия, 1974. — Т. 2. — 959 с.
13. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1972. — 384 с.
14. Покровский Б. А. Размышление об опере / Б. А. Покровский. — М. : Советский композитор, 1979. — 279 с.
15. Раппопорт С. Х. О вариантной множественности исполнительства / С. Х. Раппопорт // Музыкальное исполнительство. — М. : Музыка, 1972. — Вып. 7. — С. 3–46.
16. Римский Корсаков Н. А. Музыкальные статьи и заметки / Н. А. Римский-Корсаков. — СПб., 1911. — 224 с.
17. Розенталь Д. Э. Словарь-справочник лингвистических терминов / Д. Э. Розенталь, М. А. Теленкова — М. : Просвещение, 1976. — 543 с.

18. Рубинштейн А. Г. Музыка и ее представители / А. Г. Рубинштейн. — М. : Союз художников, 2005. — 158 с.
19. Слепнев И. А. Сравните интерпретации / Слепнев И. А. // Аннотация к пластинке Л. ван. Бетховена соната № 14 «Лунная». — Фирма «Мелодия». — 1989.
20. Советская энциклопедия / Главный редактор О. Ю. Шмидт. — М. : Советская энциклопедия, 1983.
21. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. — М. — Л. : Издательство Академии педагогических наук РСФСР, 1947. — 335 с.
22. Музыкальная форма / Общая редакция Ю. Н. Тюлина. — М. : Музыка, 1974. — 359 с.
23. Эстетика. Словарь / Общая редакция А. А. Беляева. — М. : Политиздат, 1989. — 447 с.
24. Філософський енциклопедичний словник / Голова редколегії В. І. Шинкарук. — К. : Абрис, 2002. — 742 с.
25. Хиндемит П. Мир композитора / П. Хиндемит // Дирижерское исполнительство: практика, история, эстетика. — М. — Л. : Музыка, 1975. — С. 467–474.

Яницкий Т. Музыкальное мышление в системе переложения-транскрипции музыкальных произведений на бандуру. В статье рассматриваются особенности музыкального мышления, которые основываются на интонационной природе отражения внутренних слуховых представлений и их связи с проблемой переложения-транскрипции, и определяются интонационно-образными свойствами музыки.

Ключевые слова: музыкальные слуховые представления, музыкальное мышление, музыкальный эталон [тезаурус], семиотика, интонационно-слуховая модель, симультативные представления.

Janicki T. musical thinking in the system arrangements and transcription pieces of music on the bandura. According to the article there is specialty of musician thinking which is based on the nature of intonation reflecting interior hearing imaginations and their connection with passing-transcription's problem and define with intonation-extents characteristics of music.

Key words: Musical auditory perception, musical thinking, musical standard [thesaurus], semiotics, intonation- auditory model, simultaneous perception.

