



*Розділ 2*

**ДИАЛОГ КОМПОЗИТОРА ТА ВИКОНАВЦЯ:  
СУЧАСНІ ВИМІРИ ДОСЛІДЖЕННЯ**

*Раздел 2*

**ДИАЛОГ КОМПОЗИТОРА И ИСПОЛНИТЕЛЯ:  
СОВРЕМЕННЫЕ УРОВНИ ИССЛЕДОВАНИЯ**

*Part 2*

**DIALOGUE BETWEEN COMPOSER AND  
PERFORMER: MODERN LEVELS OF RESEARCH**

УДК 7.013

ORCID: 0000-0002-0734-0804

**Яков Тарароев**

*Национальный технический университет  
«Харьковский политехнический институт»*

**Татьяна Нецвитай**

*Детская музыкальная школа №5  
имени Н. А. Римского-Корсакова (Харьков)*

**ТИПОЛОГИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО  
МЫШЛЕНИЯ М. Г. АРАНОВСКОГО И СИММЕТРИЯ**

**Тарароев Я. В., Нецвитай Т. В. Типологизация музыкального мышления М. Г. Арановского и симметрия.** В работе анализируется авторский подход известного теоретика и философа музыки М. Г. Арановского к комплексной проблеме музыкального мышления. Указывается, что музыкальное мышление содержит в себе ряд последовательных элементов: идея-мысль, логика и язык музыки; также значительную роль в его функционировании играют бессознательные процессы. Исходным пунктом музыкального мышления является звук как физическое колебание в пространстве и времени. Исходя из этого, мы можем говорить,

что музыкальное мышление функционирует в двух пространствах, «вложенных» друг в друга: физическом пространстве и семантическом пространстве смыслов. В обоих этих пространствах музыка разворачивается во времени, представляя собой некую последовательность и временную структуру. Эта структура может иметь различные типы упорядочивания, но все они подчинены логическим нормам и правилам, в основе которых лежит принцип симметрии. Процесс «разворачивания» музыки осуществляется по схеме: «темпоральный процесс→музыкальная логика→музыкальное мышление», а развитие музыкального континуума представляет собой триаду «автоморфизм → изоморфизм → метаморфизм», где каждый переход есть нарушение симметрии по определённым принципам.

**Ключевые слова:** музыкальное мышление, симметрия, логика, структура, темпоральность.

**Тараров Я. В., Нецвітай Т. В. Типологізація музичного мислення М. Г. Арановського і симетрія.** В роботі аналізується авторський підхід відомого теоретика і філософа музики М. Г. Арановського до комплексної проблеми музичного мислення. Вказується, що музичне мислення містить в собі ряд послідовних елементів: ідея-думка, логіка і мова музики; так само значну роль в його функціонуванні відіграють несвідомі процеси. Вихідним пунктом музичного мислення є звук як фізичне коливання в просторі і часі. Виходячи з цього, ми можемо говорити, що музичне мислення функціонує в двох просторах, «вкладених» одне в одного: фізичному просторі і семантичному просторі смислів. В обох цих просторах музика розгортається в часі, являючи собою якусь послідовність і тимчасову структуру. Ця структура може мати різні типи впорядкування, але всі вони підпорядковані логічним нормам і правилам, в основі яких лежить принцип симетрії. Процес «розгортання» музики здійснюється за схемою: «темпоральний процес → музична логіка → музичне мислення», а розвиток музичного континууму є триадою «автоморфізм → ізоморфізм → метаморфізм», де кожен перехід є порушенням симетрії за певними принципами.

**Ключові слова:** музичне мислення, симетрія, логіка, структура, темпоральність.

**Tararoev Y. V., Netsvitay T. V. Typology of M. G. Aranovsky musical thinking and symmetry.**

**Background.** Goals In recent years, there is a growing interest in musical thinking, which is a key element of musicology and music philosophy, since music is a conscious, mental activity of a person and understanding the mechanisms of this activity, we can significantly expand and deepen our understanding of music.

The purpose of this study is to define and supplement and clarify the concept of M. G. Aranovsky musical thinking our author's approach, concretizing and clarifying the methodological and heuristic function of symmetry in musical thinking and its anthropological content. The work uses methods of comparison, analysis and synthesis.

Musical thinking manifests itself in three forms of basic musical activity - composing, performing, listening, to which we also add theoretical (research) and pedagogical.

They are based on the processes of musical thinking and the fulfillment of certain goals: the creation of an artifact, interpretation, reproduction, perception, analysis and theoretical understanding. The three spheres of realization of musical thinking are emotional-sensual, rational-logical and textual, semantic. These forms are closely intertwined and function on the basis of musical language, which is the foundation of any musical creative activity.

The direct interaction of music and rationality is displayed in terms of “musical logic” and “architectonic musical ear”. Logic is the science of the most common laws of thought. These laws of thinking are expressed in the most abstract forms, patterns, rules that can be interpreted as conformity of something to specific norms, patterns. With regard to music, logic implies following certain standards and rules. Since the rational principle in music is closely associated with the irrational unconscious, the common logical norms that have been formed in a certain historical epoch within the framework of the dominant system of musical language are refracted through the individual stylistic features of the composer. A specific type of thinking - musical - generates the corresponding type of logic. Therefore, it is possible to express musical thinking by the sum of concepts - musical logic, musical speech and semantics of musical speech. M. G. Aranovsky identifies four layers of musical logic: combinatorial, linguistic, contextual and artistic, i.e. those aspects (levels, edges) of the creative activity of a musician, in which there is logic. The lowest and at the same time fundamental level of musical logic is combinatorial, it is the sphere of primary elementary logical combinations of the simplest elements. However, the logic of this level extends to all scales of structures, from small motive links to sections of a one-part form. M. G. Aranovsky proposes to distinguish three types of logical combinations:

1. Identical - based on a constant repetition of structural units, where the formed elements are identical with each other (for example, AAAAAA). In terms of symmetry, this is a transformation of a simple movement along the time axis. It can again be noted as the simplest type of isomorphism, where only one characteristic changes - temporary. If we exclude it from consideration, then we can say that this is a “degenerate case” of isomorphism, which is an automorphism.

2. Equivalent - based on the modified version of the repetition, in which there are both similarities and differences, i.e. incomplete identity is formed (for example, A1A2A3A4). From the point of view of symmetry, this combination of sequences represents the “unity” of the operation of symmetry, movement and violation of symmetry as such, i.e. in this sequence, some properties are repeated, while others change. This temporal process can be represented as isomorphism in the proper sense of the word, when some elements remain identical, while others change, and in general the objects are different, but similar.

3. Alternative - a combination of sequences of different units with complete exclusion of formal or obvious similarity (for example, ABC). Through symmetric transformations, this kind of logical combinations of primary elements can be described as an even greater symmetry violation, which preserves only the general “sequence of elements”, i.e. a small number of common properties, while these elements themselves are signifi-

cantly different from each other. In this case, one can speak of a deep “transformation” of isomorphism, which can be called “metamorphism” (gr. *Metamorphoómai* - transformation of form). The basis of this transformation is a violation of the original symmetry in such a way that much more properties change than in the case of isomorphism. It can be schematically represented as  $A1 \rightarrow B, A2 \rightarrow C$ , etc. Thus, metamorphism can be considered both as a similarity, which has undergone a rather strong transformation, and as a symmetry violation, leading to a significant complication of the structure.

Thus, the **result** of this study is the position that, from the point of view of M. G. Aronovsky, the temporal process is the basis of musical thinking. The built-up chain “temporal process  $\rightarrow$  musical logic  $\rightarrow$  musical thinking” is the anthropological specificity of human thought (in the musical sphere) associated with temporal processes in which a person is “immersed” and from which he cannot “exit” under any circumstances. Findings. we conclude that this chain can be called the “temporal-anthropological triad”. It represents the sequence “automorphism  $\rightarrow$  isomorphism  $\rightarrow$  metamorphism”. Each of its stages is different from the previous increase in the level of complexity. Of particular interest is the transition from isomorphism to metamorphism, since it is associated with the process of symmetry breaking. The mechanisms and principles of this disorder need further investigation.

**Keywords:** musical thinking, symmetry, logic, structure, temporality.

**Постановка проблемы.** Музыкальное мышление есть ключевой элемент музыковедения и философии музыки, поскольку музыка есть сознательная, мыслительная деятельность человека и, понимая механизмы этой деятельности, мы можем существенно расширить и углубить наши представления о музыке.

**Анализ последних достижений и публикаций.** Одним из наиболее глубоких русскоязычных исследователей проблемы музыкального мышления являлся М. Г. Арановский [1, 2, 4]. **Постановка задач.** Его исследование и концептуальный подход к данной проблеме могут быть развиты, дополнены и уточнены нашим авторским подходом, конкретизирующим и уточняющим методологическую и эвристическую функцию симметрии в музыкальном мышлении, её антропологическое содержание.

Отношения между музыкой и человеком в самом широком смысле можно рассматривать в нескольких аспектах, условно назовем их активными и пассивными формами. Активные – это те формы, которые приводят к появлению реальных музыкальных артефактов (в качестве нотных знаков или звуков), т.е. все виды творческой музыкальной деятельности: создание музыки и её исполнение, педагогическая

практика. В большинстве случаев эти формы требуют от человека профессиональной подготовки. К пассивным видам можно отнести все виды «потребления» музыки и различные косвенные формы взаимодействия, которые не приводят к появлению новых артефактов, а лишь осуществляются с уже созданными и каким-то образом зафиксированными. Сюда можно отнести слушание музыки, коллекционирование, всевозможные технические манипуляции (запись на цифровые носители, компьютерная обработка и пр.), а также ее теоретическое изучение, анализ и философскую рефлексию. Важнейшим признаком активной формы является участие в процессе особого компонента – музыкального мышления. Исходя из тезиса «мышление – это интеллект в действии» [2:11], следует, что музыкальное мышление – это музыкальный интеллект или «мыслительные действия над музыкальными феноменами» [2:12]. Проще говоря, существование человека в музыкальной среде осуществляется двумя качественно различными способами – с участием музыкального мышления и без участия такового. Музыкальное мышление, как любое другое мышление, функционирует на основе музыкальной логики и предполагает наличие музыкальной мысли или музыкальной идеи, а также использует свой специфический музыкальный язык. Таким образом, вырисовывается ряд понятий – компонентов, участников процесса музыкального мышления – идея-мысль, логика и язык. Кроме того, значительное место в музыкальном творчестве музыкальных процессов занимают бессознательные процессы. И как неизбежный результат любой музыкальной мыслительной деятельности – появление особого пространственно-временного музыкального континуума, в котором существует объект музыкального мышления. Далее рассмотрим особенности музыкального мышления подробнее.

«Музыкальное мышление – это выраженный в интонируемом звуке процесс моделирования отношений человека к действительности» [2:12]. Исходный пункт музыкального мышления – звук. Человек в музыкальной деятельности использует звук в качестве звукового операнда с использованием аудиального (слухового) канала связи. Интеллектуальная деятельность человека настолько многообразна, что позволяет производить мыслительные операции над любыми понятиями, образами, предметами. Однако речь идет не об абстрактном звуке пусть даже с фиксированной высотой, а о музыкальном звуке, который встроен в особую систему коммуникации – систему музыкаль-

ного языка, особенности которого были подробно рассмотрены в работе «Сравнительный анализ языка музыки и языка науки» [8]. Особенность звука в музыке состоит в том, что он есть нечто больше, чем акустическое явление, это уже особый звуковой мыслеобраз, наделённый специальными функциями и свойствами. Это звук, полученный в результате музыкальной деятельности, пропущенный сквозь призму рассудка и чувственности; он качественно меняет свое значение – становится единицей системы музыкального языка, элементом структуры (формы), носителем определенного смысла, и, в конечном счете, – частью общечеловеческой культуры. Музыкальные звуки являются носителями музыкального образа – сложного феномена, представляющего собой метафорическое воплощение или отображение реальной действительности (фрагмента) в звуковой материи. Музыкальный образ автоматически порождает пространственно-временной континуум музыки, в котором он существует. Сам процесс музыкального мышления основывается на определенных логических конструкциях и на интуитивных творческих процессах.

Музыкальное мышление проявляет себя в трех основных формах музыкальной деятельности – композиторской, исполнительской, слушательской, к которым добавим еще теоретическую (исследовательскую) и педагогическую. В их основе – процессы музыкального мышления и выполнение определенных целей: создание артефакта, интерпретация, воспроизведение, восприятие, анализ и теоретическое осмысление. Три сферы реализации музыкального мышления – эмоционально-чувственная, рационально-логическая и текстовая, семантическая. Эти формы тесно переплетены между собой и функционируют на основе музыкального языка, который является фундаментом любой музыкальной творческой деятельности. «Все формы музыкального мышления осуществляются на базе музыкального языка, представляющего собой систему устойчивых типов звукосочетаний вместе с правилами (нормами) их употребления» [7: 62-63]. Таким образом, музыкальное мышление это мышление с помощью музыкального языка, это особое языковое мышление на базе специфических звуковых операндов. Музыкант транслирует или воспринимает художественный образ артефакта, его сюжетную линию, различные семантические составляющие посредством упорядоченных музыкальных звуков и метроритмических структур. Любая фаза так называемой «музы-

кальной материализации» происходит с помощью музыкальных операндов. «Музыкальные операнды представляют собой единство звучащей материи и соответствующих ей слуховых представлений. Они организованы, упорядочены и предстают в виде многоярусной системы музыкального языка» [2: 24]. По аналогии с вербальной речью и ее структурными единицами музыкальная речь имеет свою собственную систему. Назовём её пространственно-временной системой музыкальных операндов и отдельно выделим в ней временную и пространственную группы. Каждая группа основана на своих специфических параметрах, которые формируют свой структурный уровень музыкальной ткани в темпоральном или спатиальном измерении. Временные операнды – по терминологии, предложенной М. Г. Арановским – «грамматики» [2: 24], структурирующие горизонтальный вектор музыки и формирующие её процессуальность или развёртывание. Пространственные операнды – грамматики, формирующие звуковысотную и фактурную организацию и структурирующие вертикальное измерение музыки. Итак, «грамматики» операндов, управляющие временной составляющей – метр, ритм, темп и синтаксическая система мелодического развертывания (мотивы, фразы, предложения, периоды); по пространственной шкале – тональность, лад, гармония. Важно отметить особенность бытийствования музыкального языка. По аналогии с вербальной речью, музыкальная речь существует в двух ипостасях: как реально звучащее звуковое явление и как слуховое представление в воображении. Проще говоря, как музыка, звучащая в физическом пространстве-времени и музыка, звучащая в голове музыканта.

Любая форма упорядочивания музыкальных звуков предполагает наличие определенных отношений между этими звуками. Важно то, что не сами звуки в своей организованной последовательности, а именно межзвуковые отношения, то, что происходит между звуками – особые «энергетические натяжения» – порождают музыкальную мысль и являются истоками музыкальной речи. В музыке не существует «универсальной речевой единицы» [5: 93] наподобие слова в вербальном языке, однако музыкальный и вербальный язык объединяет интонация – отражение высотного соотношения между звуками, которая является основой музыкального мышления. «Музыка – искусство интонируемого смысла» [3: 344], именно интонация порождает мелодию, которая несет в себе основной семантический контекст. Корни интонаци-

онной природы музыки лежат в речевой, и даже точнее – в доречевой голосовой интонации. Известно, что еще до появления словесной коммуникации человек выражал свое отношение к окружающему миру посредством мимики, жестов, телесной пластики, но наиболее экспрессивно эмоциональная реакция озвучивалась с помощью различных интонационных носителей – стонов, криков, всевозможных междометий. В современном мире такая интонационная практика предшествует появлению речи у ребёнка. Не имея какого-либо предметного содержания, интонация сама по себе самым совершенным образом раскрывает эмоциональную и оценочную составляющую человеческой коммуникации. Более того, интонация вербальной речи, выражаемая спонтанно, неосознанно (в неконтролируемых случаях), непосредственно передает психофизиологическое состояние и особенности душевной организации говорящего. Образно говоря, интонационный словарь человечества представляет собой «особого рода коммуникативный код» [5: 107], встроенный в подсознание человека, и используется интуитивно, бессознательно. Музыка, благодаря широчайшему спектру средств выразительности, предоставляет интонации огромные возможности выражения мельчайших оттенков эмоций и настроений, а также процесс логического развития музыкальной мысли. Множество интонаций, структурно организованных в различные мелодические образования (мотивы, фразы и т.д.), передает музыкальную мысль с помощью аналогий, ассоциативных связей, метафор, которые подвергаются кодировке (переводу с музыкального языка на словесный и обратно). Собственно музыкальная мысль – это есть аналогия «вербальной» мысли, выраженной интонационно посредством музыкального языка.

Отдельно следует разъяснить роль бессознательных процессов в музыкальном мышлении. Известно, что любые творческие акты происходят с участием двух слоев психики – сознательного и бессознательного. Сознательные процессы опираются на анализ посредством дифференциации и дискретности оперируемых ими объектов, а бессознательные – на изначально целостное восприятие объектов и такое же понимание. Музыка отличается от других видов искусств тем, что так же как бессознательное, она максимально целостно воспринимает и охватывает любые проявления окружающей действительности. Участие бессознательного в музыкальном творчестве гораздо значительнее, чем в других видах искусства, поскольку «звук же изначально по-

гружен в сферу бессознательного» [2: 42]. Музыкальное мышление – это многогранный сложный процесс, в котором интеллект тесно взаимодействует с эмоциями, рациональные мыслительные операции – с иррациональностью, интуицией и чувственностью, а семантика эмоций зачастую весьма многозначна, авербальна и не объясняется рационально. Стихия подсознания способна объединить в единое целое все разрозненные логические компоненты информации о мире и человеке. Уникальность и преимущество музыки по сравнению с иными творческими видами деятельности – ее эмоционально-бессознательный генезис благодаря прямой «апелляции к внесознательному через звук» [2: 42]. Помимо того, доказана ведущая роль бессознательного в механизмах музыкального творчества.

Говоря о месте сознания в музыкальном мышлении, необходимо отметить следующие моменты. Работа с музыкальным материалом предполагает такие рациональные аспекты мышления как анализ, расчленение на элементы, выделение из них контрастных и тождественных, обобщение и синтез. Сам механизм мыслительного акта (не только музыкального) предполагает процесс поиска и выбора, т.е. достижения определенного результата как принятия конкретного решения. Изначально имеется некое множество элементов для выбора (музыкальные операнды). В результате сравнения, анализа и оценивания, а также в зависимости от поставленной художественной задачи, происходит выбор – предпочтение одного или нескольких элементов и отказ от не соответствующих критериям выбора. Высшей стадией музыкального мышления можно назвать процесс образования взаимосвязей между операндами и формообразованием, причем по мере усложнения предполагаемой конструкции, музыкального языка и композиционной техники участие рационально-логического начала возрастает. А это однозначно позволяет говорить о том, что возрастает и методологические принципы мышления в виде симметрии. Закономерности развития музыкальной логики проистекают из общелогических особенностей художественного мышления. Рациональный расчёт необходим при конструировании любой формы, в определенных случаях рассудочное начало заметно преобладает. Например, сонатная форма: экспозиция (показ основных музыкальных тем) – разработка (развитие и видоизменение) – реприза (повтор), полифонические имитационные формы, формы авангардной музыки 2-й половины XX века. Музыкальное мыш-

ление функционирует как «деятельность, направленная на соединение элементов музыкального языка в различные полиструктуры на основе музыкальной логики» [6: 144]. С этой точки зрения выделим три логических конструктивных этапа в зависимости от масштаба структур: 1. мелкие структурные элементы (интонационно-мотивный этап) – логическое соединение отдельных звуков в интонации, интонаций – в мотивы; 2. средние – (фразово-периодический этап) – формирование фраз, предложений, периодов; 3. крупные элементы (этап частей формы и цикла) – объединение средних конструктивных элементов на композиционном уровне в целостное одночастное или циклическое произведение. Разумеется, на первом этапе велико значение интуитивно-бессознательных процессов, на заключительном объединяющем этапе доминирует рационально-логический подход.

Непосредственно взаимодействие музыки и рациональности отображается в понятиях «музыкальная логика» и «архитектонический музыкальный слух». Логика – это наука о наиболее общих законах мышления. Эти законы мышления выражаются в максимально абстрактных формах, закономерностях, правилах, что позволяет истолковать их как соответствие чего-либо конкретным нормам, образцам. В отношении музыки логика подразумевает следование определённым эталонам и правилам, как некую «правильность, оправданность с точки зрения норм наличного музыкального языка и правил техники музыкальной композиции» [1: 194]. Поскольку рациональное начало в музыке тесно сопряжено с иррациональным бессознательным, то общие логические нормы, сложившиеся в определённую историческую эпоху в рамках господствующей системы музыкального языка преломляются сквозь индивидуальные стилевые черты композитора и, следовательно, формируют определённый тип и стиль музыкального мышления, представленные через индивидуальность композиторского творчества. Обоснованность музыкальной логики следующая. Ввиду большого разнообразия видов человеческой деятельности, общие логические законы обогащаются частными. Есть господствующие закономерности, а также есть узконаправленные, продиктованные данным видом деятельности или творчества. Музыкальный язык как один из видов коммуникации материал-операнд, имеет специфический канал связи, свою семантику. Специфический тип мышления – музыкальный – порождает соответствующий тип логики. Поэтому музыкальное мыш-

ление можно выразить суммой понятий – музыкальная логика, музыкальная речь и семантика музыкальной речи. Арановский М. Г. выделяет четыре слоя музыкальной логики: комбинаторный, языковой, контекстуальный и художественный, т. е. те аспекты (уровни, грани) творческой деятельности музыканта, в которых присутствует логика. Низший и одновременно фундаментальный уровень музыкальной логики – комбинаторный, это сфера первичных элементарных логических комбинаций простейших элементов. Однако логика этого уровня распространяется на все масштабы структур, от мелких мотивных звеньев до разделов одночастной формы. Арановский М. Г. предлагает выделить три типа логических комбинаций [1: 198–199]:

1. Тождественный – основанный на неизменном повторе структурных единиц, где образованные элементы являются тождественными друг другу (например, *AAAAAA*). С точки зрения симметрии – это преобразование простого перемещения по временной оси. Его вновь можно отметить, как самый простой тип изоморфизма, где меняется только одна характеристика – временная. Если же её исключить из рассмотрения, тогда можно говорить о том, что это «вырожденный случай» изоморфизма, который представляет собой автоморфизм.

2. Эквивалентный – основанный на измененном варианте повтора, в котором присутствуют и сходства, и различия, т.е. образуется неполная тождественность (например, *A1A2A3A4*). Эта комбинация последовательностей с точки зрения симметрии представляет собой «единство» операции симметрии перемещение и нарушение симметрии как таковой, т.е. в этой последовательности некоторые свойства повторяются, тогда как другие изменяются. Этот темпоральный процесс можно представить как изоморфизм в собственном смысле этого слова, когда одни элементы остаются тождественны, тогда как другие изменяются, и в целом объекты различны, но подобны.

3. Альтернативный – комбинация последовательностей различных единиц с полным исключением формального или явного сходства (например, *ABC*). Через симметричные преобразования этот вид логических комбинаций первичных элементов можно описать как ещё большее нарушение симметрии, при котором сохраняется лишь общая «последовательность элементов», т.е. малое количество общих свойств, тогда как сами эти элементы существенным образом отличаются друг от друга. В этом случае можно говорить о глубокой «транс-

формации» изоморфизма, который можно назвать «метаморфизмом» (гр. *metamorphoōmai* – преобразование формы). В основе этого преобразования идёт нарушение изначальной симметрии таким образом, что меняется гораздо больше свойств, чем в случае изоморфизма. Схематически это можно представить как  $A1 \rightarrow B$ ,  $A2 \rightarrow C$  и т.д. Таким образом, метаморфизм можно рассматривать и как подобие, подвергшееся достаточно сильному преобразованию, и как нарушение симметрии, приводящее к существенному усложнению структуры.

**Выводы.** Таким образом, анализируя использование симметрии в функционировании музыкального мышления, мы можем заключить, что, по крайней мере, с точки зрения М. Г. Арановского, темпоральный процесс является основой музыкального мышления. Выстраиваемая цепочка «темпоральный процесс → музыкальная логика → музыкальное мышление» – антропологическая специфика человеческой мысли (в музыкальной сфере) связана с временными процессами, в которые «погружён» человек, и из которого он не может «выйти» ни при каких обстоятельствах. Эту цепочку можно назвать «темпорально-антропологической триадой». Она представляет собой последовательность «автоморфизм → изоморфизм → метаморфизм». Каждый из её этапов отличается от предыдущего повышением уровня сложности. Особый интерес представляет переход от изоморфизма к метаморфизму, поскольку он связан с процессом нарушения симметрии. Механизмы и принципы этого нарушения нуждаются в дальнейшем исследовании.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Заметки об архитектурном слухе и музыкальной логике [Текст] / М. Г. Арановский // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. Изд. 2-е.; [ред.-сост. М. Г. Арановский]. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. С. 189–200.
2. Арановский М. Г. Музыка и мышление [Текст] / М. Г. Арановский // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. Изд. 2-е.; [ред.-сост. М. Г. Арановский]. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. С. 10–43.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс [Текст] Кн.1, 2. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
4. Бендицкий А. А. К вопросу о моделирующей функции музыки: музыка и время [Текст] / А. А. Бендицкий, М. Г. Арановский // Му-

- зыка как форма интеллектуальной деятельности. Изд. 2-е.; [сост., ред. М. Г. Арановский]. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. С. 142–156.
5. Бонфельд М. Ш. Семантика музыкальной речи. [Текст] / М. Ш. Бонфельд // Музыка как форма интеллектуальной деятельности, Изд. 2-е; [ред.-сост. М. Г. Арановский]. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. С. 82–141.
  6. Козлов Н. И. Особенности развития музыкального мышления как проблема подготовки будущих учителей музыки [Текст] / Н. И. Козлов // Современные тенденции обновления профессиональной подготовки педагогов дошкольного и начального образования: [сборник статей]. / Рос. акад. естествознания, Забайкал. гос. ун-т. Москва: Издательский дом Академии естествознания, 2013. 255 с.
  7. Сохор А. Н. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия. [Текст] / А. Н. Сохор // Проблемы музыкального мышления: сб. статей. М.: Музыка, 1974. С. 59–74.
  8. Тарароев Я. В. Сравнительный анализ языка музыки и языка науки [Текст] / Я. В. Тарароев, Т. В. Шапченко // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна Серія: Теорія культури та філософія науки. 2011. № 985 II. С. 129–138.

## REFERENCES

1. Aranovsky M. G. (2009) Zametki ob arkhitektonicheskom sluche i muzikalnoj logike. [Notes about architectonic hearing and musical logic]. Music as a form of intellectual activity. Moscow: Knignij dom “Librocom”, pp. 189–200.
2. Aranovsky M. G. (2009). Muzika i mushlenie [Music and thinking]. Music as a form of intellectual activity. Moscow: Knignij dom “Librocom”, pp. 10–43.
3. Asafiev B. V. (1971). Muzikalnaja forma kak proces [Musical form as a process]. Leningrad: Muzyka, 376 p.
4. Benditsky A. A., Aranovsky M. G. (2009). K voprosu o modelirueshej funkcii muziki: muzika i vremja [On the question of the modeling function of music: music and time]. Moscow: Knignij dom “Librocom”, pp. 142–156.
5. Bonfeld M. Sh. (2009). Semantika muzikalnoj rechi [The semantics of musical speech.] Music as a form of intellectual activity. Moscow: Knignij dom “Librocom”, pp. 82–141.

6. Kozlov N. I. (2013). Osobnosti razvitija muzikalnogo myshlenija kak problema podgotovki budushich ucitelej muziki [Features of the development of musical thinking as the problem of training future music teachers]. Current trends in the renewal of professional training for teachers of preschool and primary education. Moscow: Izdatelskij dom Akademii estestvoznaniija, 255 p.
7. Sokhor A. N. (1974). Socialnaja obuslovlennost muzikalnogo mishlenija i vosprijatija [Social conditionality of musical thinking and perception]. Music thinking problems. Moscow: Muzyka, pp. 59–74.
8. Tararoev Ya.V., Shapchenko T.V. (2011) Sravnitelnij analiz jazika muziki I jazika nauki. [Comparative analysis of the language of music and the language of science]. Herald of the Kharkiv National University. VN Karazin Series: Theory of Culture and Philosophy of Science. 985 – II, pp. 129–138.

*Стаття надійшла до редакції 04.09.2018 р.*

УДК 780:616.432:781.6

ORCID 0000-0002-6692-5220

**Ліанна Бучок**

*Ужгородський коледж культури і мистецтв (Ужгород)*

**ФОРТЕПІАННІ КОМПОЗИЦІЇ «ЕТЮД» Д. ЗАДОРА  
ТА «ЕКСПРОМТ» І. МАРТОНА У РОЗРІЗІ  
ПРОБЛЕМИ АНАЛІЗУ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ  
ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРЧОГО ЗАДУМУ**

**Бучок Л. В. Фортепіанні композиції «Етюд» Д. Задора та «Експромт» І. Мартона у розрізі проблеми аналізу та виконавської інтерпретації творчого задуму.** Мета статті – досягнути специфіку аналітичного опрацювання та виконавської інтерпретації «Етюд» Д. Задора та «Експромту» І. Мартона як таких творів, що з огляду на характерну для закарпатського регіону пріоритетність хорових композицій у творчості перш. пол. ХХ ст. засвідчують собою сформованість на початку др. пол. ХХ ст. оригінальних стильових ініціатив в лоні саме інструментальної, зокрема, фортепіанної музики: з одного боку – це опанування вищим рівнем професійного вишколу та практики володіння класичним досвідом; з іншо-