

## Література

1. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства / В.Н. Апатский. – К. : Задруга, 2010. – 320 с.
2. Гишка І.С. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика) : [Монографія] / І.С. Гишка. – Львів : АСВ, 2010. – 183 с.
3. Ежов В.В. Мифы древнего Китая / В.В. Ежов; [Предисл. и коммент. И.О. Родина]. – М. : Астрель, 2004. – 496 с.
4. Культурологічний словник / За ред. В.І. Рожка, О.В. Антонюка. – К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2011. – 464 с.
5. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры / С. Левин. – Л. : Музыка, 1973. – 264 с.
6. Левин С. Авлос. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Т. 1. – М. : Советская энциклопедия, 1973. – С. 29.
7. Маслов Р.А. История исполнительства на духовых инструментах : [Учебная программа] / Р.А. Маслов. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2003. – 28 с.
8. Мифы и легенды народов мира (мифы Китая). Принцесса и музыкант. Стекланный дворец : [Електр. ресурс] // Режим доступу: <http://www.legendami.ru>
9. Музыкальная эстетика стран Востока / Общая ред. и вступ. статья В.П. Шестакова. – Л. : Музыка, 1967. – 416 с.
10. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке / Е.В. Назайкинский. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
11. Нисхождение Иштар : [Електр. ресурс] // Режим доступу : [kharzarzar.skeptik.net/books/shumer/ishtar.htm](http://kharzarzar.skeptik.net/books/shumer/ishtar.htm)
12. Посвалюк В.Т. Історія виконавства на трубі. Київська школа (друга половина ХІХ – ХХ століття) : [Навч. посібник] / В.Т. Посвалюк. – К. : КНУКіМ, 2005. – 158 с.

УДК 786.8(043.3)

*Дорохін Володимир Гранлісович,  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя*

### МЕХАНІЗМИ ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ: ПРОЦЕСУАЛЬНИЙ АСПЕКТ

*У статті розкривається специфіка музично-виконавського аналізу як частина загальної проблематики виконавської творчості. Розглядаються особливості функціонування механізмів музичного аналізу в різних фазах виконавського музично-творчого акту. Аналізується концертно-виконавський акт у процесуальному трактуванні. Окреслюються виконавські вміння і навички, які сформовані за безпосередньої участі різних механізмів музично-виконавського аналізу.*

**Ключові слова:** *музично-виконавський аналіз, механізми, музичний рух, фази музично-творчого акту.*

**Дорохин Владимир Гранлисович. Механизмы исполнительского анализа: процессуальный аспект.**

*В статье раскрывается специфика музыкально-исполнительского анализа как часть общей проблематики исполнительского творчества. Рассматриваются осо-*

бенности функционирования механизмов музыкального анализа в различных фазах исполнительского музыкально-творческого акта. Анализируется концертно-исполнительский акт в процессуальной трактовке. Акцентируется внимание на исполнительских умениях и навыках, которые формируются при непосредственном участии разных механизмов музыкально-исполнительского анализа.

**Ключевые слова:** музыкально-исполнительский анализ, механизмы, музыкальное движение, фазы музыкально-творческого акта

**Volodymyr Dorokhin. Mechanisms of performer analysis: procedural aspects.**

*The article deals with the specifics of music and performing analysis as part of the overall issue of performance art. The features of the functioning of the mechanisms of musical analysis in various phases of performing music and the creative act. A concert-carrying out act is analysed in judicial interpretation. Carrying out abilities and skills that is formed at direct participation of different mechanisms of musically-carrying out analysis are outlined.*

**Key words:** music and performing analysis, mechanisms, music movement, music and phase of the creative act.

Одним із завдань сучасної теорії музичного мистецтва є розробка ключових проблем, пов'язаних із виявленням закономірностей виконавської творчості. Музичне мистецтво існує в умовах процесуального буття, тому аналіз процесуальних особливостей виконавства повинен не тільки з необхідністю входити в систему наукових знань про виконавське мистецтво, а й складати один із розділів загальної теорії музичного виконавства. Тим часом, саме питання організації руху в музиці – найменш розроблена частина загальної проблематики виконавської творчості, хоча на необхідність пізнання музичного виконавства з цього боку вказували багато фахівців (Б. Асаф'єв [1], И. Браудо [3], А. Малінковська [13], В. Москаленко [14; 15], Ю. Холопов [19] та ін.). Концертно-виконавський акт у процесуальному трактуванні ще не достатньо описаний. Відсутність спеціальних досліджень, що базуються на уявленні про механізми музично-виконавського аналізу зумовило вибір теми даної статті.

Перш ніж приступити до розгляду кола питань, пов'язаних із заявленою темою, звернемо увагу на той факт, що в загальній практиці застосування слова "аналіз" використовуються три різних його значення:

- 1) широке значення, коли цим терміном позначається певна область наукового знання;
- 2) сама діяльність щодо осмислення-тлумачення;
- 3) більш вузьке значення, коли терміном "аналіз" позначається тільки невід'ємна складова будь-якої пізнавальної або практичної діяльності.

У якості вихідного для нашого дослідження візьмемо третє положення, як функціонально наближене до термінологічного (родового) значення слова "аналіз".

Існує безліч визначень аналізу, однак у контексті відображення специфіки виконавського процесу (як психомоторного акту) доцільно використовувати, на наш погляд, психологічну його інтерпретацію: "Аналіз (грецьк. *anaalasis* – розкладання) – реальний або мисленневий поділ об'єктів і явищ на складові, виок-

ремлення в них елементів, ознак і властивостей. Аналіз є необхідною умовою будь-якої (пізнавальної чи практичної) взаємодії живого організму з навколишнім світом. Він здійснюється в мозку тварин і людей у процесі відображення дійсності. Без аналізу неможливе чуттєве пізнання. У поєднанні із синтезом він наявний у відчуттях і сприйманнях. У тварин аналітико-синтетична діяльність проявляється в їх діях і поведінці. У людей з ускладненням трудової діяльності поступово вироблялася здатність здійснювати процеси аналізу і синтезу в розумовому плані, без реального поділу предметів на окремі частини і практичного їх об'єднання. Зародившись у практичній діяльності, аналіз у процесі розвитку людини піднявся до мисленнєвої форми. Завдяки мові стало можливо оперування мисленнєвими абстракціями і умовиводами, які ґрунтуються на знанні і набутому досвіді. У психології аналіз – одна з найважливіших мисленнєвих операцій і розумових дій" [17, 20].

Цілком очевидно, що музичний аналіз є одним із видів загального аналізу, а музично-виконавський – відповідним напрямком музичного. Подібну ієрархію можна продовжити залежно від специфіки діяльності, адже відомо, що у музичній практиці виконавський аналіз явище поширене і різноманітне. До кола тих, хто займаються музично-виконавським аналізом можна віднести не тільки музикантів-виконавців, але й музикознавців (істориків, теоретиків, критиків і т.д.), музичних режисерів, викладачів музики і всіх інших, чия діяльність так чи інакше пов'язана з розкриттям виразно-смыслового та технологічного потенціалу музичного виконання (продукту виконавської творчості).

Так чи інакше, специфіка аналізу, як правило, визначається, по-перше, властивостями матеріалу, який аналізується, по-друге, завданнями, які ставить перед собою той, хто аналізує, і, по-третє, особливостями аналітичної діяльності.

У контексті даної статті до розгляду пропонується діяльність музиканта-виконавця, який здійснює аналіз безпосередньо у процесі музично-виконавського творчого акту.

З організацією руху в музиці, як правило, пов'язані всі музичні явища, в яких здійснюється інтерпретування. Оскільки механізми організації руху в музиці повніше проявляються у виконавському процесі, обмежимо коло розглянутих питань областю музично-виконавської творчості. Очевидно, що рух у музиці – явище художнє та породжується творчими механізмами музичного мислення. Враховуючи інтонаційну природу музики, М. Михайлов визначає музичне мислення як "...мислення музично-образними уявленнями, засвоєними пам'яттю за допомогою музично-інтонаційного слухового досвіду, результату повторних музичних сприймань" [12, 117].

Вважається, що пізнавання предмета або явища стає максимально ясним за допомогою логічного прийому його розкладання за ознаками на складові частини. Мислення, як процес пізнавальної діяльності індивіда, завжди пов'язане з механізмами аналізу. Саме методи аналізу забезпечують логічну послідовність розумових процесів на шляху до пізнання, дозволяють отримати необхідну інформацію про структуру об'єкта дослідження, а також виділити із загальної маси фактів ті, які безпосередньо відносяться до розглядуваного питання.

У музичній практиці об'єктом виконавського аналізу часто виступає не тільки нотний текст або виконавські версії, але і внутрішня форма інтонування, різні фази виконавського музично-творчого акту, етапи роботи над музичним твором, сфера самоаналізу тощо.

Якими ж є механізми музично-виконавського аналізу і яка їх роль в організації руху в музиці?

Серед численних тлумачень поняття механізм найбільш прийнятним у контексті нашого дослідження є "...внутрішній пристрій, система будь-чого... Сукупність станів і процесів, з яких складається якість фізичне, хімічне, фізіологічне і т.п. явище. Механізм мислення" [18, 262; курсив наш. – В.Д.].

Значущими механізмами аналізу (в даному контексті музично-виконавського) є основні фази розумових операцій: сприйняття, розпізнання та осмислення (синонімами до слова "розпізнання" можуть бути: впізнання, ідентифікація, ототожнення, упізнання; розрізнення, розпізнавання, розглядання, розібрання, впізнавання, вгадування, визначення).

У фазі сприйняття відображаються предмети чи явища в цілому шляхом прийому і перетворення інформації, одержуваної за допомогою органів почуттів. Як форма чуттєвого відображення предмета або дії, сприйняття включає виявлення об'єкта як цілого, розрізнення окремих ознак в об'єкті, виділення в ньому інформативного змісту, адекватної мети дії, формування чуттєвого образу. В цілому сприйняття – це пізнавальний психічний процес, який формує суб'єктивний цілісний образ об'єкта при його безпосередньому впливі на аналізатори через сукупність відчуттів, ініційованих даним об'єктом.

У розпізнанні відбувається ідентифікація та ототожнення смислових елементів через розкладання їх за ознаками на складові частини або виділення із загальної маси фактів тих, які безпосередньо відносяться до розглядуваного явища;

У фазі осмислення з'ясовуються художні значення виділених компонентів через різні механізми порівняння, здійснюється оцінна функція.

Механізмами музично-виконавського аналізу можуть бути і механізми, які приводять в рух інші механізми. Приміром, механізми розпізнання функціонують за допомогою сенсорних механізмів сприйняття (зорових, аудіальних, дотикових і т.д.) і багато в чому визначають характер і методику музично-виконавського аналізу. Інакше: механізмами музично-виконавського аналізу можуть бути всі фактори, що сприяють процесам пізнання виконавського процесу, тобто формування виконавського задуму і його втілення.

Музично-виконавський аналіз, як прояв інтелектуального начала, обумовлюється зовнішніми (інтонаційно-репродуктивними, збиральними) і внутрішніми (інтонаційно-продуктивними, творчими) чинниками. У даному контексті найважливішу роль відіграють методи самоаналізу.

Специфічні особливості функціонування механізмів музично-виконавського аналізу визначаються:

- об'єктом і предметом аналізу;
- цільовою установкою і конкретними завданнями.

Об'єктом музично-виконавського аналізу можуть бути всі фактори музично-виконавського творчого акту: текст музичного твору (нотний або виконав-

ська версія), фази виконавського музично-творчого акту, етапи роботи над музичним твором і т.д.

Предмет і методика музично-виконавського аналізу визначаються його функціями і особливостями завдань, які ставить перед собою виконавець на тому чи іншому рівні (масштабному, системному і т.д.). У даному контексті саме специфіка діяльності мотивує цілі аналізу, а цільова установка визначає доцільність вибору об'єкта, предмета, постановки завдань і необхідної методики.

У процесі просування від загального до частинного і досягнення необхідної глибини в осмисленні аналізованих компонентів музично-виконавських уявлень (і, якщо необхідно, артикуляційних апробацій), включаються механізми зворотних зв'язків – руху від частинного до загального (аналізу через синтез). Це "загальний механізм людського мислення, який полягає в тому, що у процесі мислення об'єкт включається у нові зв'язки і відношення з іншими об'єктами і завдяки цьому розкриває свої раніше невідомі властивості і якості, які фіксуються в нових поняттях і знаннях... Завдяки аналізу через синтез забезпечується неперервність розумового процесу у пізнавальній діяльності людини" [17, 23]. Таким чином, у процесі досягнення більших, узагальнених цілей те, що було об'єктом аналізу, може стати його предметом, а цілі можуть трансформуватися в завдання.

Вибір предмету і методу музично-виконавського аналізу мотивується розв'язанням конкретних творчих завдань і необхідністю формування специфічних умінь і навичок.

Відомо, що вміння досягати результат народжує мотивацію до дії і впевненість у своїх намірах. Саме вміннями визначається логіка організації дії, її раціональність і прогнозованість у досягненні результату. Вміння завжди спираються на знання і навички. Своєї черги, професійні навички формуються тільки в процесі пізнання, що вимагає особливих умінь. І тільки тоді, коли вміння формувати виконавські навички і творчо оперувати ними на всіх стадіях музично-виконавського творчого акту також набуває форми навичку, можна говорити про високий рівень професіоналізму.

Беручи за основу структуру музично-творчого акту, запропоновану В. Москаленком (інтонаційна модель – інтонування – інтонація [14, 16]), представимо наступну схему основних фаз виконавської організації музично-творчого акту: виконавське моделювання – виконавське інтонування – виконавська версія.

У першій фазі виконавського моделювання закладаються мотиваційні механізми майбутнього втілення, причому на рівнях музично-виконавських уявлень механізмами аналізу розкривається художній потенціал твору, формуються еталонні моделі майбутнього втілення тощо. Тут структура музично-виконавських уявлень охоплює три основні сфери: розуміння, слухання і моторики. При цьому механізми аналізу можуть бути спрямовані як на формування кожної зі сфер музично-виконавських уявлень, так і на їх міцні зв'язки, тобто на характер взаємодії між ними.

Фаза виконавського інтонування є тим етапом, на якому проходять слухомоторну апробацію еталонні моделі (моделі-заготовки) і всі набуті навички на

стадії моделювання. Очевидно, що йдеться про музичне виконання, яке може бути повністю зрозуміле і реалізоване тільки у взаємозв'язку з усім обсягом уявлень, з яких воно відбулося. При цьому йдеться про всі життєві відносини буття виконавського інтонування: і самої музики, і всіх компонентів, які визначають сутність безпосереднього її втілення в реальному звучанні.

За визначенням А. Малінковської, "виконавське інтонування – це осмислено-виразна, спрямована на слухацьке сприйняття реалізація музики (голосом або на інструменті) в процесі виявлення та оформлення відносин між елементами музичної форми на всіх рівнях їх системної організації у виконуваному творі і на основі цілісної взаємодії компонентів конкретного інструментального комплексу" [13, 14].

Оперування музично-виконавськими уявленнями на стадії їх втілення засобами музичного інструмента вимагає набуття специфічних умінь і навичок, а саме:

- адекватних і раціональних психомоторних реакцій;
- процесу контролю та коригування звучання;
- автоматизації слухо-моторних дій;
- оперування свідомими і підсвідомими діями;
- доцільного та раціонального розподілу уваги;
- психоемоційних станів і т.д.

Фаза виконавської версії є не тільки підсумком виконавського інтонування, але і дуже важливим етапом роботи над музичним твором. Тут у процесі аналізу виконавської версії набуваються необхідні виконавські вміння і навички оцінки і коректування всіх рівнів виконавської організації художньої цілісності. Саме завдяки цим навичкам формується оновлена модель майбутньої виконавської версії.

Таким чином, усі виконавські вміння і навички, сформовані за безпосередньої участі різних механізмів музично-виконавського аналізу, є суттєвими факторами виконавської організації руху в музиці.

### *Література*

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев // Избранные труды: в 5 т. – М. : Музгиз, 1957. – Т. 5. – С. 153–278.
2. Блинова М. На пути к физиологическому изучению интонационной выразительности / М. Блинова // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л. : Музыка, 1967. – Вып. 5. – С. 170–190.
3. Браудо И. Артикуляция: О произношении мелодии / И. Браудо. – Л. : Музыка, 1973. – 197 с.
4. Вицинский А.В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. Психологический анализ / А.В. Вицинский. – М. : Классика – XXI, 2003. – 97 с.
5. Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ) / Е.Г. Гуренко. – Новосибирск : Наука, 1982. – 256 с.
6. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. Денисов. – М. : Сов. композитор, 1986. – 207 с.
7. Дышлевый П. Регуляция творческой деятельности (философско-методологические проблемы) / П. Дышлевый, Л. Яценко. – Воронеж : Изд-во ВГУ, 1986. – 209 с.
8. Иванов В.П. Художественная деятельность и художественная реальность / В.П. Иванов // Художественная деятельность (проблемы субъекта и объективной детерминации). – К. : Наукова думка, 1980. – С. 80–112.

9. Лазарев С.С. Онтология точности и прогностичности / С.С. Лазарев // Вопросы философии. – 2004. – № 1. – С. 113–127.
10. Леонидов Р. Системный анализ исполнительского процесса / Р. Леонидов // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики: сб. трудов. – Астрахань : АГК, 1992. – С. 60–89.
11. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Либерман. – М. : Музыка, 1988. – 236 с.
12. Михайлов М. О некоторых психологических механизмах музыкального мышления / М. Михайлов // Этюды о стиле в музыке. Статьи и фрагменты. – Л. : Музыка, 1981. – С. 117–147.
13. Малинковская А.В. Фортепианно-исполнительское интонирование: Проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI XX веков: Очерки / А.В. Малинковская. – М. : Музыка, 1990. – 191 с.
14. Москаленко В.Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) / В.Г. Москаленко. – К. : Госконсерватория, 1994. – 157 с.
15. Москаленко В.Г. Лекции по музыкальной интерпретации: уч. пособие / В.Г. Москаленко. – К., 2012. – 272 с.
16. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия / Е.В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 383 с.
17. Психологічна енциклопедія / Ред.-упор. О.М. Степанов. – К. : Академвидав, 2006. – 424 с.
18. Словарь русского языка: В 4-х т. Т. 2. / Под ред. А.П. Евгеньевой. – М. : Русский язык, 1982. – 736 с.
19. Холопов Ю.Н. О формах постижения музыкального бытия / Ю.Н. Холопов // Вопросы философии. – 1993. – № 4. – С. 106–114.

УДК 788.1+78.461

**Вар'янюк Олег Іванович,**  
кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач кафедри духових та ударних  
інструментів ЛНМА ім. М.В.Лисенка,  
артист академічного симфонічного оркестру  
Львівської філармонії

## УКРАЇНСЬКА СОНАТА ДЛЯ ТРУБИ І ФОРТЕПІАНО: ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ЖАНРУ

*У статті розглядаються основні етапи становлення українського концертного репертуару для труби у хронологічних межах ХХ століття. Окреслюються провідні тенденції розвитку жанру сонати для труби і фортепіано у європейському історико-культурному контексті. Здійснено цілісний аналіз класичного взірця – Сонати для труби М. Бердієва (1972).*

**Ключові слова:** труба, репертуар, соната, темброва семантика, українська виконавська школа, європейський контекст.

**Варянюк Олег Іванович.** Украинская соната для трубы и фортепиано – тенденции развития жанра.

*В статье рассматриваются основные этапы становления украинского концертного репертуара для трубы в хронологических рамках ХХ века. Прослеживаются*