

УДК 786

*Потоцька Олена Вікторівна,  
кандидат мистецтвознавства,  
директор музичного училища  
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки,  
викладач кафедри «Виконавське мистецтво»  
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки,  
elvik205@mail.ru*

## **ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ МУЗИЧНОГО ТВОРУ ЯК НЕОБХІДНА СКЛАДОВА ІНТЕРПРЕТАТОРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

Спираючись на існуючі дослідження у галузі інтерпретології, у статті розкрито сутність аналізу змісту музичного твору як специфічного виду виконавської діяльності. Охарактеризовано основні етапи творчої діяльності виконавця-інтерпретатора. Специфіку виконавського аналізу музичного твору висвітлено у порівнянні з аналізом музикознавчим. Розглянуто стильовий чинник у виконавському аналізі як складовій інтерпретаторської діяльності. Доведено, що у розкритті змісту музичного твору і формуванні виконавського образу важливої ролі набуває відчуття виконавцем індивідуального стилю композитора, який є явищем історичним.

*Ключові слова:* виконавський аналіз, музичний твір, музичний текст, музичний зміст, стильовий чинник.

*Потоцькая Елена Викторовна, кандидат искусствоведения, директор музыкального училища Днепропетровской консерватории им. М. Глинки, преподаватель кафедры «Исполнительское искусство» Днепропетровской консерватории им. М. Глинки*

### **Исполнительный анализ музыкальных произведений как необходимая составляющая интерпретаторской деятельности**

Опираясь на существующие исследования в области интерпретологии, автор статьи раскрывает сущность анализа содержания музыкального произведения как специфического вида исполнительской деятельности. Охарактеризованы основные этапы творческой деятельности исполнителя-интерпретатора. Специфику исполнительского анализа музыкального произведения раскрыто в сравнении с анализом музыковедческим. Рассмотрен стилиевой фактор в исполнительском анализе как составляющей интерпретаторской деятельности. Доказано, что в раскрытии содержания музыкального произведения и формировании исполнительного образа важную роль имеет ощущение исполнителем индивидуального стиля композитора, который является явлением историческим.

*Ключевые слова:* исполнительный анализ, музыкальное произведение, музыкальный текст, музыкальное содержание, стилиевой фактор.

*Pototskaya Yelena, PhD in Arts, Principal of the Music College at M. Glinka Conservatoire of Dnipropetrovsk, lecturer of the performing arts chair, M. Glinka Conservatoire of Dnipropetrovsk*

### **Executive analysis of musical works as a necessary component interpretative activities**

Drawing on the existing research in the field of interpretation, the author reveals the essence of the content analysis of a piece of music as a specific type of performing activity. The main stages of the creative activity of an artist-interpreter are described. The specificity of interpretative analysis of a musical piece is studied in comparison to musicological analysis. The article also considers the style factor in performing analysis as a component of interpretative activities. It is proved that in the disclosure

© *Потоцька О.В.*, 2016

of content of a musical piece and the formation of a performing image the performer's perception of the individual style of the composer as a historical phenomenon is of great importance.

The problem of text interpretation as rendering of a text has a special significance today as it received multi-faceted development in musicology. If a piece of music is the object of performing interpretation, its artistic content is the subject. The analysis of the artistic content of a musical piece is inseparable from studying of its form and the way of organization of the musical material. The awareness of the interaction of form and content is a necessary component in the creation of performing interpretation. It means that the analysis of a musical work is an obligatory stage of performing activity. At this stage, both conscious and unconscious processes take place, which rationally or intuitively accompany the interpreter's activity. Being aware of the complexity and the need for versatile study of the stated the problem, the author aims, drawing on the existing research in this area, to reveal the essence of the content analysis of a piece of music as a specific type of performing activity.

The performance of a musical piece and bringing its content to the audience in a way that is adequate to the composer's intention requires the combination of two procedures – the analysis of musical content and form and interpretation itself.

There is no doubt that the interpretation of a work of art beyond the understanding of the content is not possible. The understanding of the content of a musical piece takes place during its performing analysis – an important and necessary step in the process of artistic communication. As a result of such analysis, a performer comes to understanding the content of the music and creates a specific individual plan of interpretation, his own model of the future performance.

Analysis of musical content leads to the realization of the concept of a musical piece – one of the biggest challenges a performer-interpreter can face. The procedure of analysing the contents of music as a part of the performing analysis also includes the style factor as it is at the intersection of composing and performing styles, where the performing interpretation is born. At the same time, the content of a piece of music is largely due to its genre affiliation.

«Genre memory» (M. Bakhtin) captures not only its structural features but also specific content, which allows to call it «typified content» as one of the definitions of the genre (V. Zuckerman). On the line of genre and style affiliation the specifics of a particular piece of music arises, which becomes the object of performing analysis and interpretation. Therefore, from the point of view of specifics of the performing style, the structure of the content of a musical piece should be considered in light of genre and style content. The artistic content of music is revealed through musical imagery reflecting autonomous creative world of the artist. The purpose of performing interpretation is the following: by means of musical expression and specific performing methods to reveal the content of a musical piece, which is a social phenomenon only in the communication form. The existence of a piece of music is in its sound. In performing perception of content and form of a musical work we note the level of development of analytical and interpretive thinking of a musician, which is based on theoretical knowledge.

Therefore, the disclosure of the content of a musical piece and the formation of the performing image an important role belongs to the performer's feeling of the composer's individual style as well as the style trend to which it belongs. Style is a historical phenomenon, which is determined by its epoch. Only discovering its laws and prototypes, considering the text and its implementation in the context, looking at the structure of the musical content to find rules and violations one can approach the disclosure of the essence of a musical image. This understanding arrives during the performing analysis.

*Keywords:* performing analysis, piece of music, musical text, musical content, style factor.

Музичне виконавство як вид інтерпретаційної діяльності слугує інструментом сприймання, почуттєво-емоційного переживання і виховання слухача. У контексті процесів гуманізації українського суспільства, одним із завдань якого є відродження основ національної духовності через становлення нової гармонійної особистості, музичне виконавство може виступати потужним чин-

ником формування цієї особистості. Інтерпретатор, втілюючи музичний твір у комунікативну форму, робить його доступним для сприймання слухачем та виступає посередником у комунікативному ланцюгу «композитор-виконавець-слухач». Можна стверджувати, що композитор у нотному тексті створює своєрідний схематичний «конспект», розтлумачити який покликаний саме виконавець. Саме тому проблема інтерпретації як тлумачення тексту володіє на сьогодні особливою значущістю, отримавши у галузі музикознавства свій всебічний розвиток. Багато дослідників, зокрема Н. Жайворонок [6], Н. Жукова [7], О. Катрич [9] вказують на численні різновиди явища інтерпретації. В. Москаленко орудує проблеми музичного твору як тексту, що потребує свого тлумачення [12-14]. Дисертацію Д. Вечера присвячено теоретичному і практико-методичному аспектам виконавському аналізу музичного твору [2]. Саму природу виконавського аналізу досліджує О. Сайгушкіна [15]. У сучасному музикознавстві створено багато класифікацій, які здійснено з позицій спроби усвідомлення зв'язків між композиторським та музично-виконавським стилем.

Відомий вислів Б. Асаф'єва про музику як мистецтво втіленого в інтонаціях смислу, у дослідженні проблем виконавської інтерпретації спонукає висунути на перший план питання усвідомлення змісту музичних творів, а саму інтерпретацію сприймати виконавським інтонуванням як осмислено-виразну реалізацію музики. Якщо музичний твір є об'єктом виконавської інтерпретації, то художній зміст – її предметом. «Змістом музичних творів є світ уявлень, що формуються у свідомості слухача, уявлень про сам музичний твір, про оточуючий світ, про слухача та інших людей у ньому і, звичайно, про автора і виконавця» [8, 104]. Аналіз художнього змісту музичного твору нероздільний від вивчення його форми, організації музичного матеріалу. Усвідомлення взаємодії змісту і форми є необхідним компонентом у створенні виконавської інтерпретації. Звідси випливає, що аналіз музичного твору є обов'язковим етапом виконавської діяльності. На цьому етапі протікають як свідомі, так і підсвідомі процеси, що раціонально або інтуїтивно супроводжують діяльність інтерпретатора. Усвідомлюючи складність і необхідність різнобічного вивчення заявленої проблеми, автор статті ставить за мету, спираючись на існуючі у цій галузі дослідження, розкрити сутність аналізу змісту музичного твору як специфічного виду виконавської діяльності.

Виконавський аналіз змісту музичного твору відноситься до галузі художньо-образної інтерпретації твору і значною мірою базується на його позамузичних змістових пластах. «Якщо мовний пласт музичного твору в його як об'єктивно-композиційній, так і суб'єктивно-імпровізаційній сферах, регламентує виконавську інтерпретацію, що зумовлено об'єктивністю внутрішніх законів музичного розвитку, то на рівні художнього образу виконавець отримує повну свободу самовираження і творчої фантазії» [5, 144]. Саме на рівні розкриття художньо-образної сфери інтерпретація стає творчістю, пропонуючи оригінальну версію художнього змісту твору. Специфіку змісту музичного твору влучно розкриває О. Лосєв: «Зміст музики ми часто намагаємось передати образами – однак, не просто образами (бо музика не терпить ніякого простору), а образами символічними, що вказують на якусь невимовну таєм-

ницю, яка під цими образами криється. Ця таємниця і є предметом музики. Вона – неподільна і не виявлювана, вона болісно-солодко чується серцем і кипить у душі. Вона – вічний хаос усіх речей, їх одвічна сутність» [11, 254]. Символізм музичних образів виявляється в асоціативності і метафоричності позамузичних уявлень, що допомагає усвідомити виконавську інтерпретацію як особливу звукотворчість.

У виконанні музичного твору та донесенні до слухача змісту, адекватного задуму композитора, необхідно поєднати дві процедури – аналіз музичного змісту і форми та безпосередньо інтерпретацію, при яких «результат аналізу реалізується в інтерпретації, «озвучується», знаходить «плоть», логіку, сенс» [16, 225]. Тому у творчій діяльності виконавця-інтерпретатора, як зазначає В. Москаленко, можна виділити два етапи: 1) розуміння музичного твору; 2) створення його інтерпретаційної версії [14, 108]. О. Сайгушкіна виділяє не два, а три відносно самостійних і довготривалих етапи у діяльності виконавця при опануванні музичним твором: 1) створення художнього образу-задуму (тобто синтез); 2) усвідомлення, переробка, якісне визначення деталей (тобто аналіз); 3) остаточне художнє оформлення інтерпретації твору музикантом (тобто знову синтез) [15, 79].

Безперечно, що поза розумінням змісту художнього твору інтерпретація є неможливою. Саме ж розуміння змісту музичного твору здійснюється під час його виконавського аналізу – важливого і необхідного етапу в процесі художньої комунікації. У дисертаційному дослідженні Д. Вечера, присвяченому розв'язанню теоретичних і практично-методичних проблем виконавського аналізу, останній визначено «як специфізовану аналітичну діяльність, пов'язану з вивченням тексту музичного твору (нотного та звукового) та його контекстуальних зв'язків в аспекті майбутніх художніх інтерпретацій цього твору» [2, 7]. Таке визначення вказує на перехід аналізу в синтез саме у діяльності виконавця, який створює нову звукову цілісність. Перехід аналізу в синтез можливий лише за умови виконавського розуміння художнього змісту.

У результаті здійсненого аналізу виконавець приходить до розуміння змісту музики і створює конкретний індивідуальний план інтерпретації твору, власну модель майбутнього виконання, аргументовану «не тільки з вузькоспеціальних позицій (виконавські традиції, школи, техніка), але також і з опорою на базові положення сучасної теорії музики» [2, 7]. Застосовуючи методологічні принципи цілісного аналізу, виконавський аналіз (на відміну від аналізу музикознавчого, який враховує специфіку музичного сприймання і спирається на вже отримані слухові уявлення про твір), спрямований на створення програми майбутнього звучання музичного твору. Порівнюючи музикознавчий і виконавський аналіз, Д. Вечер вказує на низку суттєвих відмінностей, які вважаємо за доцільне подати у вигляді *таблиці*.

## Відмінності між музикознавчим і виконавським аналізами

	<i>Музикознавчий аналіз</i>	<i>Виконавський аналіз</i>
<i>Об'єкт</i>	музичний твір	музичний твір
<i>Предмет</i>	музичний зміст у взаємозв'язку з музичною формою	музичний зміст взаємозв'язку з музичною формою
<i>Мета</i>	усвідомлення змісту твору та його словесне тлумачення як кінцева мета	усвідомлення змісту твору як проміжний етап до створення інтерпретаційної версії
<i>Методологічний підхід</i>	цілісний аналіз	цілісний аналіз
<i>Досвідне підґрунтя</i>	нормативні теоретичні системи	нормативні теоретичні системи і практичний арсенал засобів і прийомів виконання
<i>Досвідний шлях</i>	сприймання музичного твору – вивчення його тексту – аналіз його структури – «вписування» отриманих вражень і аналітичних висновків в існуючі понятійні системи оцінок – створення <i>гоморфної</i> моделі твору у вигляді його вербального у певному теоретичному аспекті (стильовому, жанровому, історико-культурологічному)	аналіз емоційних вражень та «змістовного поля» – розкриття художнього генезису твору – аналіз структури – уточнення наміченого раніше в аспекті інтерпретації – проєкція на виконавську проблематику – побудова програми майбутнього звучання твору (створення моделі майбутньої інтерпретації)
<i>Результат і засоби його фіксації</i>	усний або письмовий вербальний опис	власне звучання і можливий схематичний запис

Із таблиці стає зрозумілим, що виконавський аналіз знаходиться у центрі системи «композитор – виконавець – слухач»: «відштовхуючись від нотного тексту як результату композиторської творчості, спираючись на наявні теорії (загальні і спеціальні), виконавець має скласти програму майбутнього впливу на слухачів» [2, 8]. Вміст таблиці пояснює й міркування І. Стогній про два важливі аспекти в аналітичній роботі виконавця – семантичний і технологічний (конструктивний). Усвідомлюючи умовність цього поділу, під семантикою розуміється «не лише образний вміст, виражений в інтонаційній драматургії твору, але і широко розкинуту палітру сенсів (мікросенсів), що містяться в «несучих конструкціях» твору, таких, як: тональний рух, звуковисотні структури, лад, гармонія, фактура, синтаксична організація форми тощо» [16, 226]. Визначення форми твору, його жанру, стилю, особливостей синтаксису, драматургії не можна сприймати головним завданням аналізу. «Звичайно, форму слід визначити і це обов'язкова складова, але не вершина діяльності музиканта. Вершина – в розумінні ідеї, розпізнаванні концепції».

Аналіз музичного змісту, що веде до усвідомлення концепції твору – одне з найскладніших завдань, що постає перед виконавцем-інтерпретатором. У пошуках художнього змісту сучасне музикознавство визначило два протилежні підходи, що полягають у сприйнятті музики: 1) як носія позамузичного змісту; 2) як феномена, що володіє виключно іманентним сенсом. Е. Ганслік, Х. Мерсман, Х. Еггебрехт, К. Дальхауз дотримуються думки про іманентний сенс специфічно музичної стихії, який походить від жанрово-стильової, композиційної, тональної, фактурної, ладової, тембрової виразності музичного твору. Стверджуючи, що «сам твір є так само і змістом» [18, 38], Х. Мерсман наголошує на іманентно смислових якостях звукового матеріалу. Такої самої позиції притримується і Х. Еггебрехт у визначенні, що сенс музики «тотожний її звуковій конструкції». Таким чином, вищеназвані дослідники вважають, що зміст музики становить авербальне, позапонятійне, чуттєве розуміння, здійснене у формі естетичної гри. Притримуючись подібної позиції, К. Дальхауз виділяє два смислові рівні: 1) логіка, яку неможливо перекласти словесною мовою; 2) зміст, породжений історією розуміння музики, в якій не лише сама музика, але й література про музику створюють її сенс. Отже, у прослуханій музиці «музикознавець чує те, що він про неї знає», або іншими словами те, «що можна почути у музиці, пов'язане з тим, що можна про неї написати» [18, 80].

Т. Чередниченко, аналізуючи праці зарубіжних дослідників у галузі музичної естетики, визначає два напрями в розумінні ними специфіки музичного змісту [18]. Перший, представниками якого є Р. Арнхейм, Д. Кін, А. Лісс, М. Хурте, спрямований на пошуки константних елементів музичного змісту, які є завжди однаковими і безумовно зрозумілими та за індексно-канонічним принципом, пов'язаними зі звуковою формою. Константними елементами музичного змісту є ритм людського дихання як основа музичних форм (Д. Кін); звукові структури як рух і як виявлення динамічних стереотипів характеру людини (Р. Арнхейм); періодичні звукові структури як спілкування слухача й автора (А. Лісс); синестетична асоціація чуттєвих вражень, тобто функціонування символічних констант безсвідомого розуміння музики, які резонують почутій музиці (М. Хурте); стійкий зв'язок між виразністю певних звукових структур і жестів, які не потребують словесного тлумачення (Р. Біттнер).

Представники другого напрямку, на чолі з Х. Еггебрехтом і К. Дальхаузом, свої пошуки музичного змісту спрямовують у віднаходження його змінних елементів. Такі компоненти музичної змістовності є умовними, а тому й можуть залишатися незрозумілими, узгоджено пов'язаними зі звуковими формами за символічним знаковим принципом. Х. Еггебрехт, стверджуючи (як було зазначено вище), що суть музики є тотожною її звуковій конструкції, у сприйманні змісту музики виділяє естетичну ідентифікацію (тобто розуміння) та естетичне пізнання (тобто вербалізацію розуміння).

До процедури аналізу змісту музики як складової виконавського аналізу слід обов'язково ввести і стильовий чинник, адже саме на перетині композиторського і виконавського стилів народжується виконавська інтерпретація, що полягає в індивідуально-стильовому втіленні виконавцем його власного розуміння образно-емоційного змісту музичного твору. «Проекція стильових

принципів, характерних для епохи, композитора, жанрово-семантичних закономірностей та інших критеріїв опосередкування на комплекси музичних знаків, що втілюють ту чи іншу образну якість у конкретному творі, є запорукою адекватності його інтерпретації авторському задуму, а також об'єктивним підґрунтям для власного індивідуально-стильового рішення» [2, 9]. Водночас, зміст музичного твору значною мірою обумовлений його жанровою належністю. «Пам'ять жанру» (М. Бахтін) фіксує не лише його структурні особливості, але й специфіку змісту, що й дозволяє в якості одного з визначень жанру називати його «типізованим змістом» (В. Цуккерман). Жанровий зміст проявляється і на рівні інтонування, що доводить Л. Шаповалова, означуючи жанр як тип інтонування [19]. На межі жанрової та стильової належності виявляється специфіка конкретного музичного твору, що стає об'єктом виконавського аналізу й інтерпретації. Слід зазначити, «що жанр являє собою верхній рівень логізації, оскільки він пов'язаний із більш загальним, аніж твір, типом констант. Він виступає як своєрідний «класифікатор» типових емоцій. Індивідуальний композиторський стиль утворює нижню межу і виступає як узагальнення авторської специфіки у використанні й трактуванні комплексу виражальних засобів» [2, 9]. Тому в розумінні специфіки виконавського стилю структуру змісту музичного твору доцільно розглядати з урахуванням жанрового і стильового змісту. Саме таку змістовну структуру твору пропонує В. Холопова [17], виділяючи у ній вісім рівнів: 1. Зміст музичного мистецтва загалом. 2. Зміст ідей історичних епох. 3. Зміст ідей національної художньої школи. 4. Жанровий зміст. 5. Зміст індивідуального стилю. 6. Зміст твору (тобто його художня ідея). 7. Виконавська і музикознавча інтерпретації. 8. Зміст індивідуального слухачького сприйняття.

У зв'язку з тим, що виконавська інтерпретація знаходиться на сьомому рівні в структурі музичного змісту, в адекватному задуму композитора тлумаченні змісту конкретного музичного твору та донесенні його до слухача специфічними виконавськими засобами виконавець повинен ґрунтовно дослідити особливості художнього змісту на усіх попередніх рівнях.

Художній зміст музики розкривається через музичні образи, що відображають автономний художній світ митця. Мета виконавської інтерпретації – за допомогою засобів музичної виразності та специфічних виконавських прийомів розкрити зміст музичного твору, який є суспільним феноменом тільки у комунікативній формі. Буття музичного твору – в його звучанні. «Адже аналізуючи музичний твір, ми чи озвучуємо його, чи уявляємо у звучанні, а не лише сприймаємо в нотно-текстовій графіці, яка сама по собі не звучить. Іншими словами, хочемо ми того чи ні, але спираємося на *виконавське відчуття* музичного твору» [15, 107]. Саме у такому відчутті формується виконавський аспект музичного образу, який характеризується специфічною спрямованістю процесу інтерпретації на слухача. Аналізуючи виконавський образ, Г. Григор'єв вказує на використання виконавцем усіх можливостей для того, щоб допомогти слухачу побудувати у своїй свідомості образ, втілений у музиці композитором [4, 70]. Виконавський образ, за С. Волковим, проходить триступеневий шлях становлення [3]. Його перший етап характеризується появою первинного, емо-

ційного уявлення, а другий – процесами аналізу та синтезу, у результаті яких це уявлення корегується і змінюється. Причини цих змін – взаємодія емоційного і логічного, завдяки якій емоційні уявлення збагачуються знаннями та набувають іншого характеру. На третьому етапі становлення виконавського образу формується вторинне, цілісне художньо-образне музичне уявлення, збагачене усіма процесами, що здійснювалися на попередньому етапі. С. Волков вказує на важливість синтезу чуттєвого і логічного начал у становленні адекватного задуму композитора виконавського образу.

У виконавському відчутті змісту і форми музичного твору наголошуємо на розвиненості аналітико-інтерпретаційного мислення музиканта, яке базується на теоретичних знаннях. А. Корто визначає наступний обсяг інформації, необхідний для виконавської інтерпретації: історичний період життя автора твору та його національність; час і умови створення конкретного опусу та його можлива присвята; авторські вказівки; форма і драматургія твору (тональний план, гармонія, впливи, аналогії, зв'язки); характер і зміст твору (за визначенням самого виконавця); коментарі до твору (естетичні і технічні, поради для інтерпретації тощо) [10].

На відміну від музикознавчого аналізу, що сприймає музичну форму у вигляді жорсткої сталої конструкції, виконавська інтерпретація розглядає її як «свого роду музичний кристал, у якому фокусується результат певної музично-будівничої творчості як композитора, так і учасників інтерпретаційного процесу» [14, 109]. В. Москаленко вводить поняття музичного твору-принципу, що формується внаслідок узагальнення різних музичних інтонаційних потоків і є головним об'єктом музичної інтерпретації. Виконавська версія, сформована на його основі, стає музичним твором-даністю. Таке визначення дослідник дає за аналогією понятійної пари В. Бобровського «музична форма-принцип» (певний тип музичної форми) і «музична форма-даність» (індивідуальне втілення форми у конкретному музичному творі) [1, 20]. У змісті музичного твору-даності переплітаються типологічне та індивідуальне.

Підсумовуючи міркування над проблемою виконавського аналізу музичного твору в процесі інтерпретаційної діяльності, наголошуємо на тому, що такий аналіз призводить до усвідомлення сутності художнього образу музики і стає основою створення оригінальної інтерпретації. Проте, слід враховувати авербальність і позапонятійність структури музичного змісту. Відштовхуючись від принципів історизму, кожний музичний твір, а отже – і його зміст, – слід сприймати продуктом своєї епохи і стилю, який відображає закони музичного мистецтва у цілому. Тому в розкритті змісту музичного твору і формуванні виконавського образу, важливої ролі набуває відчуття виконавцем індивідуального стилю композитора та стильового напрямку, до якого він належить. Адже стиль є явищем історичним, обумовленим своєю епохою. Лише виявляючи його закономірності і прообрази, враховуючи текст та його реалізацію у контексті, відшукуючи у структурі музичного змісту норми та їхнє порушення, можна наблизитися до розкриття сутності музичного образу. Таке розуміння і настає у процесі виконавського аналізу.



У підсумку слід зазначити, що виконавський аналіз музичного твору і самого змісту музики є необхідним передетапом створення виконавської інтерпретації. Лише після такого аналізу інтерпретатор приступає до індивідуально-стильового втілення власного розуміння образно-емоційного змісту музичного твору.

### Література

1. Бобровский В.П. О переменности функций музыкальной формы / В.П. Бобровский. – М. : Музыка, 1979. – 275 с.
2. Вечер Д.В. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Д.В. Вечер; Національна академія наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. – К., 2007. – 17 с.
3. Волков С.О. О формировании представлений в образно-художественном мышлении музыканта-исполнителя / С.О. Волков // Вопросы теории и эстетики музыки : [сб. ст.]. – Л. : Музыка, 1972. – Вып.11. – С. 184-200.
4. Григорьев В. Вопросы исполнительской формы и пути её реализации / В. Григорьев // Музыкальное исполнительство и современность : сб. ст. – М. : Музыка, 1988. – Вып.1. – С. 69-86.
5. Гринчук І. Проблеми музичного мислення: теорія і методика розвитку. Діалектика музичного логосу та ейдосу : навч.-метод. пос. / І. Гринчук, Л. Бурська. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. – 224 с.
6. Жайворонок Н.Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Н.Б. Жайворонок ; Київський національний університет культури і мистецтв. – К., 2006. – 16 с.
7. Жукова Н.А. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект : дис. ... канд. філософських наук: 09.00.08 / Н.А. Жукова; Київський національний університет ім. Т. Шевченка. – К., 2003. – 192 с.
8. Кадцын Л.М. Процесс слушательского восприятия и усвоения содержания музыкальных произведений / Л.М. Кадцын // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа : [сб. ст. / сост. И.А. Котляревский, Д.Г. Терентьев]. – К. : Музична Україна, 1988. – С. 102-111.
9. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / О.Т. Катрич; Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. – К., 2000. – 17 с.
10. Корто А. О фортепианном искусстве : статьи, материалы, документы / А. Корто. – М. : Классика. – XXI, 2005. – 252 с.
11. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики / А.Ф. Лосев // Из ранних произведений. – М. : Правда, 1990. – С. 195-390.
12. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации / В.Г. Москаленко. – К. : Муз. Україна, 1994. – 205 с.
13. Москаленко В. Музичний твір як текст / В.Г. Москаленко // Київське музикознавство : Текст музичного твору: практика і теорія: [зб. т]. К. : [б.в.], 2001. – Вып. 7. – С. 3-10.
14. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації / В.Г. Москаленко // Часопис національної музичної академії України імені П.І. Чайковського : [науковий журнал]. – 2008. – № 1. – К. : НМАУ, 2008. – С. 106-112.

15. Сайгушкіна О. К исследованию природы исполнительского анализа музыкального произведения / О. Сайгушкіна // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: [сб. ст. / сост. И.А. Котляревский, Д.Г. Терентьев]. – К. : Музична Україна, 1988. – С. 79-84.

16. Стогний И. Аспекты анализа музыкального произведения и границы его интерпретации / И. Стогний // Процессы музыкального творчества: [сб. трудов]. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2007. – Выпуск девятый – С. 225-242.

17. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства [уч. пос. в 2-х част.] / В.Н. Холопова. – М. : Печатник, 1990. – Ч. I – 140 с., М. : Печатник, 1991. – Ч. II – 122 с.

18. Чередниченко Т. В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики / Т.В. Чередниченко. – М. : Музыка, 1989. – 223 с.

19. Шаповалова Л. О взаимодействии внутренней и внешней формы в эволюции музыкальной жанровости: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Шаповалова Людмила Владимировна; Национальная музыкальная академия Украины им. П.И. Чайковского. – К., 1986. – 23 с.

### *References*

1. Bobrovskiy, V. P. (1979). About changeability of functions of musical form. Moskva: Muzyka [in Russian].

2. Vecher, D.V. (2007). Performance analysis of piece of music: theoretical and praktiko-methodical aspects (on the example of activity of pianist-interpreter). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: KyivIAFE [in Ukrainian].

3. Volkov, S. O. (1672). About forming of presentations in obrazno-khudozhestvennom thought of musician-performer. *Voprosy teoryu y estetyky muzyky*, 11, 184-200 [in Ukrainian].

4. Ghryghorj'ev, V. (1988). Questions of performance form and way of it realizacii. *Muzykaljnoe yspolnyteljstvo y sovremennostj*, 1, 69-86 [in Russian].

5. Ghrynchuk, I., & Bursjka, O. (2008). Problems of musical thought: theory and method of development. *Dialectics of musical logosu and eydosu*. 224, [in Ukrainian].

6. Zhajvoronok, N.B. (2006). Musical performance as phenomenon of musical culture. Kyiv: KyivNUKA.[in Ukrainian].

7. Zhukova, N.A. (2003). Interpretation as component of musical creation: aesthetically beautiful aspect. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: KyivNU. [in Ukrainian].

8. Кадсын, L.M. (1988). A process of listener perception and mastering of maintenance of pieces of music is a piece of music: essence, aspects of analysis. Kyiv: Muzychna Ukrajina [in Ukrainian].

9. Katrych, O.T. (2000). Individual style of musician-performer (theoretical and aesthetically beautiful aspects). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: KyivNAMU [in Ukrainian].

10. Korto, A. (2005). About a piano Art: [articles, materials, documents] Moskva: Klassyka – XXI [in Russian].

11. Losev, A.F. (1990). Music as article of logic. *Yz rannykh proyzvedenyj*. Y.Y. Makhanjkova (Sost.). Moskva: Pravda [in Russian].

12. Moskalenko, V.Gh. (1994). Creative aspect of musical interpretation. Kyiv: Muzychna Ukrajina [in Ukrainian].

13. Moskalenko, V.H. (2001). Piece of music as text. Kyivmuz: Tekst muzychnoho tvor: praktyka i teoriia, 7, 3-10 [in Ukrainian].
14. Moskalenko, V.H. (2008). Analysis in foreshortening of musical interpretation Chasopys KyivNMAU, 1, 106-112 [in Ukrainian].
15. Saihushkyna, O. (1988). To research of nature of performance analysis of piece of music. Muzykalnoe proyzvedenye: sushchnost, aspekty analiza Kyiv: Muzychna Ukraïna [in Ukrainian].
16. Stohnyi, Y. (2007). Aspects of analysis of piece of music and border of his interpretation. Protssy muzykalnoho tvorchestva, 9, 225-242 [in Russian].
17. Kholopova, V.N. (1990, 1991). Music as type of art. Moskva: Pechatnyk Ch. I, Ch. II [in Russian].
18. Cherednychenko, T.V. (1989). Tendencies of modern western musical aesthetics. Moskva: Muzyka [in Russian].
19. Shapovalova, L. (1986). About co-operation of internal and external form in the evolution of musical zhanrovosti. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: KyivNAMU [in Ukrainian].

УДК 739.2(477-25)»19»

**Сапфірова Наталія Миколаївна,**  
*член Міжнародного меморіального фонду Карла Фаберже  
Всеукраїнської громадської організації «Спілка геологів України»*

## **ОРГАНІЗАЦІЯ ВИРОБНИЦТВА Й ТОРГОВЕЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ НА ЮВЕЛІРНІЙ ФІРМІ Й. МАРШАКА**

Стаття присвячена аналітичному огляду виробництва й торговельної діяльності київської ювелірної фірми Й. Маршака усього періоду її роботи (1878-1918). Проаналізовано поетапне становлення виробництва, окреслено територіальне коло торговельних зв'язків фірми. Наведений перелік відповідальних осіб за розвиток виробництва і формування художнього стилю на Фабриці Й. Маршака. Показаний вплив досвіду роботи фірми на сучасні ювелірні підприємства.

*Ключові слова:* Йосип Абрамович Маршак, ювелірна справа, виробництво, торгівля.

*Сапфірова Наталья Николаевна, член Международного мемориального фонда Карла Фаберже  
Всеукраинской общественной организации «Союз геологов Украины»*

### **Организация производства и торговой деятельности на ювелирной фирме И. Маршака**

Статья посвящена аналитическому обзору производства и торговой деятельности киевской ювелирной фирмы И. Маршака всего периода ее работы (1878-1918). Проанализовано поэтапное становление производства, очерчен территориальный круг торговых связей фирмы. Приведен перечень ответственных лиц за развитие производства и формирование художественного стиля Фабрики И. Маршака. Показано влияние опыта работы фирмы И. Маршака на современные ювелирные предприятия.

*Ключевые слова:* Иосиф Абрамович Маршак, ювелирное дело, производство, торговля.