

УДК 78.087.1

**Громченко Валерій Васильович**  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри "Виконавське мистецтво",  
Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки  
e-mail: [gromchenko.valeriy@yandex.ru](mailto:gromchenko.valeriy@yandex.ru)

**ПСИХОФІЗІОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ  
ТВОРІВ ДЛЯ ІНСТРУМЕНТА СОЛО  
(на прикладі духового музично-виконавського мистецтва)**

У статті вивчаються психофізіологічні процеси під час виконання творів для інструмента соло. Дослідження здійснюється на прикладі духового музично-виконавського мистецтва. Встановлено, що психофізіологія виконання композицій соло формується на характерологічних жанрових основах музики даного жанру. Їх першорядними критеріями постають одноосібна природа виконавства та використання композитором палітри виразових можливостей лише одного інструмента.

*Ключові слова:* психофізіологія, виконавець, композитор, твір, інструмент, засоби виразності, жанр, умовний рефлекс, м'язи, свідомість.

*Громченко Валерій Васильевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры "Исполнительское искусство", Днепропетровская консерватория им. М. Глинки*

**Психофизиологические особенности исполнения произведений для инструмента соло (на примере духового музыкально-исполнительского искусства).**

В статье изучаются психофизиологические процессы во время исполнения произведений для инструмента соло. Исследование проводится на примере духового музыкально-исполнительского искусства. Установлено, что психофизиология исполнения композиций соло формируется на характерологических жанровых основах музыки данного рода. Их первостепенными критериями являются единоличная природа исполнительства и использование композитором палитры выразительных возможностей только одного инструмента.

*Ключевые слова:* психофизиология, исполнитель, композитор, произведение, инструмент, средства выразительности, жанр, условный рефлекс, мышцы, сознание.

*Hromchenko Valerii, PhD in Arts, Associate professor of the performing art chair, Mikhail Glinka Dnepropetrovsk Conservatory*

**The psychophysiological peculiarities of the performance of the compositions for instrument's solo (for example of wind musical performing arts).**

Researchers are studying the processes of psychophysiology during performance of compositions for instrument's solo. The research is conducted on the example a wind musical performing arts. It is established that psychophysiology of the compositions solo formed on character logical genre-based music of this kind. Their primary criterion is the individual nature of playing and using a palette of expressive possibilities only one instrument.

The psychophysiology of these works discloses at an early, middle and final period of the musician's work. The independence and autonomy of the artistic image is generally in the compositions for instrument's solo. An instrumentalist always plays only one on stage in this genre. A musician draws only one musical picture on his instrument and in his consciousness.

The instrumentalist must overcome the psychological barrier when he goes only one on a concert stage. The way of overcoming it lies in understanding the nature of the genre of music for instrument's solo. The musician should see an artistic image and understand it as the most important in the composition.

The conditioned reflex is the basis of performing. There are very many conditioned reflexes during the play on the wind instrument. They create a lot of expressive techniques. There are traditional methods as well as nontraditional techniques. The traditional methods and systems are used in very many genres of modern music art. They are the polyphony, the microtonal music, noise effects, tonal paint and many others. The modern performers on wind instruments play these techniques very well.

The contemporary instrumentalists are also composers. Precisely in the compositions for instrument's solo the musicians see themselves as composers. They create the compositions that they performing this music and even use it in the learning process. Among the internationally renowned and constantly performed solo compositions we can name the cycle of plays "Dedication" for clarinet solo of the Hungarian clarinetist, composer and teacher B. Kovacs, the fantasy for various wooden and brass instruments solo of the British composer, trumpeter and conductor M. Arnold, the caprices for solo clarinet of the Russian clarinetist, teacher and composer Ivan Olenchuk, the improvisation for trombone solo of the Uruguay-German trombonist, composer and arranger E. Crespo and the others.

Modern composers are expanding the artistic palette of musicians. They also are creating a new physiological characteristics performance of a lot of compositions for solo instrument. The contemporary researchers must pay attention to the performers on string instruments. The scientists should to conduct a theoretical analysis of the solo compositions in various shapes. The special studies and experiments should be carried out by many instrumentalists.

*Key words:* psychophysiology, performer, composer, compositions, instrument, means of expression, genre, conditioned reflex, muscle, consciousness, process.

Гра на музичному інструменті – надзвичайно складний психофізіологічний процес. У музикантів царини духового виконавства питання фізіології мають виняткове значення, адже музикування са-

ме на духових інструментах, порівняно з іншими музичними спеціальностями, вимагає активної роботи найбільшої кількості м'язів виконавця. Створення артистом засобами музичної виразності яскравої художньої образності, досягнення загальної естетичної насолоди як у слухачів, так й у власних відчуттях музиканта є результатом його складної психологічної роботи. Відтак, психофізіологія виконавства займає першочергове місце у творчій діяльності митця.

Питання психологічної стійкості, художнього мислення, емоційно-чуттєвої експресії, а також фізіологічної витривалості та вправності музиканта посідають важливе місце у низці сучасних професійно-виконавських проблем. Вони мають дійове значення передусім з точки зору технології духового виконавства, розвитку арсеналу його виразових можливостей, але, на жаль, ніяк не відповідно до певних жанрів, зокрема музики для інструмента соло.

У час, коли активізація композиторської творчості у напрямку написання композицій соло стрімко збільшується (Е. Денисов, І. Оленчик, Є. Станкович, В. Рунчак, В. Мартинюк, Е. Креспо, Б. Ковач, А. Візутті та ін.), науково-дослідницька увага до музики такого роду залишається недопустимо мізерною, залишаючи осторонь питання психофізіології виконавства творів для інструмента соло.

Підкреслимо, що без належного теоретичного усвідомлення дії фізіологічних механізмів у звершені відповідних психічних процесів еволюціонування професійної виконавської майстерності суттєво гальмується та в цілому позбавляється потенціалу для подальшого розвитку.

Сталий характер окресленої проблеми формується неможливістю розподілу творчого акту на технологічний та психологічний аспекти. Ця невідимість, яка у значній мірі формує своєрідність музично-виконавського мистецтва, ускладнює дослідження психофізіологічних особливостей виконання творів означеного жанру. О. Гарькавий пише: "Творці, безпосередні учасники творчого процесу, що чудово володіють технологією, зостаються безсилими під час спостереження та порозуміння психологічного аспекту, тоді як для психологів або філософів його вивчення ускладнене тим, що вони не володіють технологією цього процесу" [5, 86].

Актуальність дослідження психофізіології виконавства творів для інструмента соло також формується й у постійно зростаючому полі представлення музики даного жанру. У порівнянні з роками початку ХХ століття одноосібні виступи музикантів солістів на сучасній естраді значно збільшились. Урізноманітнилися сфери та місця виконання композицій соло – різні за статусом проведення конкурси, фестивалі, музичні марафони, інтенсивність збагачення та застосування педагогічного матеріалу, гра у великих концертних залах і звучання музики для інструмента соло на відкритому повітрі. Безумовно, вищезначене спонукає до найактивнішого та всебічного вивчення творів такого роду, передусім дослідження їх психофізіологічних особливостей виконання.

У науковій та навчальній літературі, присвяченій питанням професійного духового музично-виконавського мистецтва, твори даного жанру розглядаються насамперед в історичному (В. Апатський [2], Б. Нічков [9]) та педагогічному (Ю. Усов [11], К. Мюльберг [7]) контексті. Здійснюється розкриття їх ролі в еволюції конструкційної природи (І. Мутузкін [6]) та виразових можливостей інструментів (І. Віскова [4]). Натомість, психофізіологічні особливості виконання творів для інструмента соло не знаходять відображення у працях науковців, викладачів-методистів.

Відзначимо, що усвідомлення дослідниками низки труднощів стосовно вивчення процесів психофізіології на тлі технологічного аспекту виконавства має позитивну динаміку розвитку. Так, О. Гарькавий зазначає: "'Творець', що вивчає психологію творчого процесу, повинен бути ще й психологом, а психолог – 'творцем', що володіє технологією того процесу, який він вивчає" [5, 86]. Є. Білий, досліджуючи технологічні властивості гри на трубі стверджує: "Історія виникнення й модернізації духових інструментів загалом, і труби зокрема, багато в чому вже вивчена й освітлена спеціалістами-інструментознавцями, музикознавцями. У навчально-методичних та інших великих працях викладені основні етапи вдосконалення конструкції інструмента й використання його в ігровій практиці на прикладах духового та естрадного оркестрів, біг-бендів, диксилендів тощо. Зовсім інакше стоїть питання з вирішення проблем виконавської практики, вивченням анатомічних і фізіологічних аспектів гри на трубі, методики навчання з урахуванням сучасних шкіл і напрямків" [3, 6].

Важливу роль відіграють дослідження психофізіології з точки зору формування закономірностей виконавського процесу в жанрі музики для інструмента соло. Є. Назайкінський, вказуючи на практичну та наукову перспективність у дослідженнях музичної психології, виділяє саме сферу музично-виконавської діяльності [8].

Мета статті – виявлення низки психофізіологічних особливостей виконання творів для інструмента соло, а також розкриття характерологічних ознак психофізіології виконавства, притаманних композиціям досліджуваного жанру.

Своєрідність психофізіологічного стану музиканта, який виконує твір для інструмента соло, проявляється ще за довго до моменту представлення такого роду музики слухачам. Формування відчуття характеру п'єси що буде звучати у запланованому концерті, процес активного усвідомлення її ідейно-образного змісту, концепції драматургічного розвитку відбувається у ході довгих самостійних занять виконавця, підкреслимо, при максимально індивідуальному баченні художнього замислу композиції. Відсутність концертмейстера, диригента, музикантів-ансамблістів, які здатні суттєво впливати

на розуміння змістовного наповнення твору особливо у середньому та завершальному етапах роботи з художнім матеріалом, дає найбільшу свободу щодо прояву творчої ініціативи митця.

Таким чином, від початкового до заключного періодів у вивчені п'єс соло виконавець отримує, порівняно з композиціями інших жанрів, більшу творчу незалежність, яка має безпосереднє вираження у психологічній активізації відчуття свободи.

Безперечно, така самостійність інструменталіста постійно корегується автором музики (зафіксований композитором нотний текст). Але ж, як засвідчує практика, поєднання в одній особі статусів виконавця та автора музичних композицій має місце переважно у творах жанру музики для інструмента соло. З числа всесвітньо відомих та постійно виконуваних композицій соло назвемо цикл п'єс "По-святи" для кларнета соло угорського кларнетиста, композитора та викладача Б. Ковача, фантазії для різних дерев'яних та мідних духових інструментів соло британського композитора, трубача та диригента М. Арнольда, каприси для кларнета соло російського кларнетиста, викладача та композитора І. Оленчика, імпровізації для тромбона соло уругвайсько-німецького тромбоніста, композитора й аранжувальника Е. Креспо та ін. Отже, маємо констатувати, що саме у композиціях для інструмента соло отримує максимальне вираження високий рівень психологічної свободи виконавства. Створення на її основі образно-художнього різнобарв'я твору природно стимулює до розвитку фізіологічний потенціал музиканта, активізує хід його еволюціонування, у такий спосіб утворюючи неділиму психофізіологічну систему виконавського процесу.

Особливою специфікою позначається психофізіологічний стан виконавця під час безпосереднього концертного, публічного представлення творів для інструмента соло. Вихід музиканта-соліста на концертну естраду неминуче супроводжується подоланням психологічного бар'єру, витоки якого криються у жанровій природі музики соло. Композитор, відтворюючи певну художню образність засобами виразової палітри лише одного, підкреслимо, одноголосного інструмента та ще й в одноосібному виконанні, докорінно змінює уявлення та відчуття виконавського процесу, який у музикантів-духовиків традиційно представлений в колективних видах музикування (ансамблево-оркестрове виконавство). У результаті, зустріч соліста зі слухачською аудиторією, як то кажуть обличчям до обличчя, максимально мобілізує його професійні навички. Значною мірою в музиканта активізується слухова уява, у якій вкрай точно визначаються темп, ритмічна пульсація, інтонація, характер твору, відчуття композиційної форми, ряд кульмінацій та основна емоційно-концентрована вершина.

Вищеозначені художні основи, які базуються у багатьох інших жанрах на спільному колективному рішенні ансамблів або ж у творчому баченні диригента чи концертмейстера-піаніста, в композиціях для інструмента соло отримують надзвичайно вагоме одноосібне рішення, ствердження якого справа лише музиканта соліста.

Розкриваючи психофізіологічні особливості виконання творів для інструмента соло важливо відзначити відсутність у п'єсах такого роду пауз великої довжини. Як правило, перерва у звучанні інструмента в музиці соло не перебільшує одного такту. Композитори, порівняно з творами інших жанрів, найчастіше використовують у сольних композиціях паузи довжиною у чверть або дві чверті з ферматою. Безумовно, компоненти звукового апарату виконавця на духовому інструменті, а саме м'язи систем дихання та амбушюра (комплекс губних м'язів), як наслідок отримують у соліста велике навантаження.

Таким чином, відсутність можливості позбавлення зайвого напруження м'язів виконавського апарату, шляхом розслаблення та поновлення фізіологічної активності, утворює суттєві технологічні незручності для музиканта під час виконання творів, зокрема композицій жанру музики для інструмента соло. Досліджуючи особливості взаємодії м'язів у процесі гри на духових інструментах В. Апатський зазначає наступне: "Робота м'язів може бути переважно динамічною або статичною. При динамічній роботі скорочення м'язів чергується з їх розслабленням. Таку роботу людина спроможна виконувати порівняно довго. При статичній праці довжина м'язових волокон майже не змінюється. Їх збудження супроводжується значним напруженням, яке підтримується безперервно протягом більш-менш тривалого часу. Довгочасні статичні навантаження приводять до швидкого стомлення м'язів" [1, 31].

Слід відзначити, що фізіологічне знесилення музиканта відбувається не лише у результаті довгого скорочення м'язів та відсутності їх належного розслаблення. Виконання музикантом творів для інструмента соло, з необхідністю найбільш проникливого усвідомлення солістом абсолютної індивідуальності, самостійності виконавського процесу, формує, як відзначалось вище, певний психологічний бар'єр. Його подолання дає артисту відчуття творчої свободи, розуміння отримання палкої художньої волі, яка у значній мірі активізує збалансованість між напруженням та розслабленістю максимально повного комплексу м'язів дихального та губного апаратів музиканта-духовика.

Психофізіологічні зв'язки такого роду підтверджуються результатами діяльності вчених з інших галузей наукового знання. "Дослідження фізіологів показали, що при втомі визначальна роль належить не стільки виснаженню м'язової тканини, скільки центральній нервовій системі (ЦНС)" [1, 32]. В наслідок В. Апатський констатує: "У силу цієї обставини, причину поганої витривалості губ нерідко належить шукати не в слабкості самих губ, але у психічній закомплексованості виконавця" [1, 32].

Отже, вірне усвідомлення музикантом жанрової природи творів для інструмента соло, позначеної персональним, абсолютно самостійним поглядом соліста на ідейно-образний, художній зміст

композицій, на виконавські особливості їх представлення широкій слухацькій аудиторії постає визначальним критерієм психофізіологічних процесів під час виконання музики соло.

Яскраво виражена виконавсько-індивідуальна специфіка творів даного жанру постає основою для активного застосування в них нетрадиційних засобів виразності. Найбільше використання отримують виконавські прийоми, художній результат яких проявляється у найтоншій деталізації основних елементів музичної мови – ритму, мелодії, гармонії. Композитори, відчуючи творчу свободу сольного музикування, вдаються до технологічно найскладніших прийомів, серед яких багатозвуччя, мікрохроматика, шумові ефекти, темброве різнобарв'я та ін. Безумовно, розширення виразової палітри у значній мірі формує також певні психофізіологічні складнощі виконавського процесу. Адже оволодіння сучасними принципами гри на інструменті, порівняно з традиційною виконавською технікою, не позначається довготривалим закріпленням у рефлексивній пам'яті музиканта.

Виконавський прийом багатозвуччя, як правило, зосереджує увагу соліста на паралельному звучанні інструмента та голосу. Інтонаційна точність інтервалу означеного композитором, а також відповідна його гучність дають можливість розширення звукосполучення від двох до трьох, чотирьох звуків. Успішне опанування синхронною технікою голосу виконавця та його інструмента у великій мірі залежить від якісного рівня психологічного усвідомлення неподільності вокального та інструментального процесів звукоутворення.

Необхідно зазначити, що оригінальні художні можливості у використанні мікрохроматики отримують найбільший прояв саме у жанрі музики для інструмента соло. Безперечно, пріоритетним інструментарієм для мікроінтерваліки, з точки зору технології виконавського процесу, постають струнно-смичкові інструменти, з їх нефіксованою звуковисотною природою. Але ж можливість інтонаційно точного видобування чверть тонів існує також й у духових інструментів. В. Апатський відзначає: "Хроматична послідовність чверть тонів може бути досягнена на усьому діапазоні духових інструментів за допомогою застосування відповідних аплікатур та деякого інтонаційного корегування губами. Багато творів сучасних композиторів розраховані на мікрохроматичні можливості духових інструментів" [1, 285]. Відтак, впровадження композиторами нової, нетрадиційної звукової системи (мікроінтерваліка) у творах, насамперед сольної, виконавсько-індивідуальної направленості, стає визначальним фактором у психофізіології їх виконання.

З використанням різноманітних шумових ефектів та багатогранного тембрового забарвлення традиційні устої виконавського процесу значно змінюються. Оволодіння музикантом технікою виконання слептонів, аерозвуків, шумного вдиху та видиху, хлопання долонею по розтрубу чи мундштуку (найчастіше застосовується у мідних духових), впровадження у виконавський процес різних видів сурдин як для дерев'яних, так й для мідних духових інструментів, застосування певних конструкцій у вигляді переміни частин інструмента та інше утворює значні психофізіологічні перетворення у ході виконавської практики.

Музикант, який знаходився у лоні традиційного, сталою уявленням щодо виконавського процесу творів різних жанрів, у композиціях для інструмента соло зустрічається з проблемою перебудови власних ігрових відчуттів, у загальному значенні, зі зміною особистої виконавської свідомості. Створення композитором нової художньої образності, зміст якої носить першорядне значення для народження нового твору, визначає низку засобів виразності, з їх найбільшою оновленою палітрою представлення саме у жанрі музики для інструмента соло.

Отже, у психофізіології виконання композицій соло, поряд з творчою свободою музиканта, важливу роль відіграє свідомість митця, її рівень відповідності художній концепції, визначеній композитором у тому чи іншому творі даного жанру. Р. Очеретна у широкому розумінні визначає "свідоме" як підструктуру психіки, "зміст якої складає робота зі сприйняття зовнішнього світу та пристосування до нього, намагання урахувати й узгодити між собою вимоги реальності з бажаннями та фантазіями індивіда" [10, 93].

Особливу увагу варто приділити роботі рефлексивної системи у психофізіологічних процесах представлення слухацькій аудиторії творів для інструмента соло. Відомо, що в основі розвитку ігрових навичок (як на духових, так й на інших музичних інструментах) лежить велика кількість умовних рефлексів. Їх створення та системна, щоденна підтримка – обов'язок кожного професійного музиканта-виконавця. Також з'ясовано, що тривалість латентного періоду, яким позначається момент від подразнення того чи іншого рецептору до появи відповідної реакції організму, визначає рівень професійної майстерності виконавця. "Недосвідчений музикант читає нотний текст дуже повільно, буквально "по складах". По мірі розвитку навички читання латентний період скорочується, й музикант починає читати текст з усе більшою швидкістю та впевненістю" [1, 35].

Латентний період у музиканта-соліста під час виконання творів для інструмента соло відіграє надзвичайно важливу роль. Адже специфіка виконавського процесу композицій соло, яка в основі являє собою особистий творчий акт заснований на виразовій палітрі лише одного інструмента, спрямовує дії виконавця на досягнення найшвидшої реакції м'язів, найбільш точної звукової корекції. Підкреслимо, що активізація такого роду дій в інших жанрах частково належить концертмейстеру-піаністу, диригенту або ж музикантам-ансамблістам.

Виняткового значення у виконанні творів для інструмента соло набуває створення нових умовних рефлексів. Їх виокремлення та відповідне опрацювання зі складанням рефлексивних зв'язків та у подальшому динамічних стереотипів постає важливим та надзвичайно актуальним завданням для сучасних музикантів.

Отже, психофізіологічні особливості виконання творів для інструмента соло формуються на своєрідності жанрової основи композицій даного роду. Їх визначальними критеріями постають одноосібна природа виконавства та використання композитором арсеналу виразових можливостей лише одного, конкретно визначеного інструмента.

Характерність психофізіологічних процесів у музиці означеного жанру проявляється за довго до концертного представлення творів соло. Їх виконання у початковому, середньому та завершальному етапах роботи над музичним матеріалом у значній мірі позначається самостійністю, незалежністю ідейно-образного розуміння художньої концепції твору.

Безпосереднє виконання композицій соло на концертній естраді позначається подоланням психологічного бар'єру утвореного необхідністю представлення слухацькій аудиторії твору лише одноосібно. У виконавців на духових інструментах такий вид музикування не входить до традиційних форм музично-виконавської діяльності.

Відсутність у п'єсах соло фрагментів з довгими паузами, як своєрідного засобу для розслаблення м'язів виконавського апарату музиканта-духовика, створює значні незручності психофізіологічного характеру. Їх успішне подолання значною мірою пов'язане з вирішенням питань особистого психологічного стану виконавця на основі ґрунтовного сприйняття характеру та художньої образності виконуваного твору, а також усвідомлення музикантом основоположних критеріїв, практичних ознак жанрової природи композицій для інструмента соло.

Розширення композиторами виразової палітри творів соло арсеналом нетрадиційних засобів виразності змушує виконавців до корегування сталих виконавсько-технологічних та емоційно-художніх відчуттів, до побудови новітніх умовних рефлексів з їх складною взаємодією у процесах формування сучасних рефлексивних взаємозв'язків (динамічних стереотипів).

Перспективною досліджень означеної теми вбачається детальний аналіз психофізіологічних процесів найбільш виконуваних творів для інструмента соло як сфери духового, так і струнно-смичкового професійного музично-виконавського мистецтва.

### Література

1. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства : учебное пособие / В.Н. Апатский. – К. : НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. – 432 с.
2. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства : учебное пособие / В.Н. Апатский. – К. : ТОВ "Задруга", 2010. – 320 с.
3. Білий Є.М. Технологія гри на трубі. Лексика джазу : метод. рекомендації : досвід анатомічного та фізіологічного дослідження проблем / Є.М. Білий. – Вінниця : Нова Книга, 2013. – 168 с.
4. Вискова И.В. Пути расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке второй половины XX века : Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 "Музыкальное искусство" / И.В. Вискова. – Москва, 2009. – 25 с.
5. Гарькавый О.В. Форма и изобретение в контексте музыкальной эволюции: психологический аспект композиционного процесса / О.В. Гарькавый // Музичне мистецтво : [зб. статей / ред.-упор. Т.В. Тукова, О.В. Скрипник]. – Донецьк : Юго-Восток, 2004. – Вип. 4. – С. 84–92.
6. Мутузкин И.А. Экспериментальная флейта в музыке XX века (на примере произведений зарубежных композиторов для флейты соло) : Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 "Музыкальное искусство" / И.А. Мутузкин. – Нижний Новгород, 2009. – 22 с.
7. Мюльберг К.Э. Путь к совершенству игры на кларнете / К.Э. Мюльберг. – Одесса : КП ОГТ, 2003. – 86 с.
8. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке / Е.В. Назайкинский. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
9. Ничков Б.В. Духовая инструментальная культура Беларуси (XIX – XX столетия) : Автореф. дисс. ... докт. искусствоведения : 17.00.02 "Музыкальное искусство" / Б.В. Ничков. – Минск, 2006. – 44 с.
10. Очеретная Р.Д. О роли вербального ряда в психологии композиционного процесса (на примере оперы "Евгений Онегин" П.И. Чайковского) / Р.Д. Очеретная // Музичне мистецтво : [зб. статей / ред.-упор. Т.В. Тукова, О.В. Скрипник]. – Донецьк : Юго-Восток, 2004. – Вип. 4. – С. 92–98.
11. Усов Ю.А. Современная зарубежная литература для духовых инструментов / Ю.А. Усов // Методика обучения игре на духовых инструментах : [сб. статей / ред.-сост. Ю. Усов]. – М. : Музыка, 1976. – Вип. 4. – С. 196–223.
12. Цепколенко К. Формування особистості студента-композитора (основні принципи методики навчання в класі з композиції) : навч.-метод. посібник / К. Цепколенко. – Одеса : Друк, 2008. – 118 с.

### References

1. Apatskii V.N. Osnovy teorii i metodiki dukhovogo muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva : uchebnoe posobie / V.N. Apatskii. – K. : NMAU im. P.I. Chaikovskogo, 2006. – 432 s.
2. Apatskii V.N. Istoriia dukhovogo muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva : uchebnoe posobie / V.N. Apatskii. – K. : TOV "Zadruga", 2010. – 320 s.
3. Bilyi Ye.M. Tekhnolohiia hry na trubi. Leksyka dzhazu : metod. rekomendatsii : dosvid anatomichnoho ta fiziolohichnoho doslidzhennia problem / Ye.M. Bilyi. – Vinnytsia : Nova Knyha, 2013. – 168 s.
4. Viskova I.V. Puti rasshirenii vyrazitel'nykh vozmozhnostei dereviannykh dukhovyykh instrumentov v muzyke vtoroi poloviny KhKh veka : Avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniia : 17.00.02 "Muzykal'noe iskusstvo" / I.V. Viskova. – Moskva, 2009. – 25 s.
5. Gar'kavyi O.V. Forma i izobretenie v kontekste muzykal'noi evoliutsii: psikhologicheskii aspekt kompozitsionnogo protsessa / O.V. Gar'kavyi // Muzychne mystetstvo : [zb. statei / red.-upor. T.V. Tukova, O.V. Skrypnyk]. – Donetsk : Yuho-Vostok, 2004. – Vyp. 4. – S. 84–92.

6. Mutuzkin I.A. Eksperimental'naia fleita v muzyke KhKh veka (na primere proizvedenii zarubezhnykh kompozitorov dlia fleity solo) : Avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniia : 17.00.02 "Muzykal'noe iskusstvo" / I.A. Mutuzkin. – Nizhnii Novgorod, 2009. – 22 s.
7. Miul'berg K.E. Put' k sovershenstvu igry na klarnete / K.E. Miul'berg. – Odessa : KP OGT, 2003. – 86 s.
8. Nazaikinskii E.V. Stil' i zhanr v muzyke / E.V. Nazaikinskii. – M. : VLADOS, 2003. – 248 s.
9. Nichkov B.V. Dukhovaia instrumental'naia kul'tura Belarusi (KhKh – KhKh stoletii) : Avtoref. diss. ... dokt. iskusstvovedeniia : 17.00.02 "Muzykal'noe iskusstvo" / B.V. Nichkov. – Minsk, 2006. – 44 s.
10. Ocheretnaia R.D. O roli verbal'nogo riada v psikhologii kompozitsionnogo protsessa (na primere opery "Evgenii Onegin" P.I. Chaikovskogo) / R.D. Ocheretnaia // Muzychne mystetstvo : [zb. statei / red.-upor. T.V. Tukova, O.V. Skrypnyk]. – Donetsk : Yuho-Vostok, 2004. – Vyp. 4. – S. 92–98.
11. Usov Iu.A. Sovremennaia zarubezhnaia literatura dlia dukhovykh instrumentov / Iu.A. Usov // Metodika obuchenii igre na dukhovykh instrumentakh : [sb. statei / red.-sost. Iu. Usov]. – M. : Muzyka, 1976. – Vyp. 4. – S. 196–223.
12. Tsepkolenko K. Formuvannia osobystosti studenta-kompozytora (osnovni pryntsyipy metodyky navchannia v klasi z kompozytsii) : navch.-metod. posibnyk / K. Tsepkolenko. – Odesa : Druk, 2008. – 118 s.

УДК 781.1/78.072

**Іонов Володимир Ілліч**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Національна академія керівних кадрів  
культури і мистецтв

### ТЕРМІНОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ СУЧАСНОГО МУЗИЧНО-ІСТОРИОГРАФІЧНОГО ДИСКУРСУ

Ідеєю даною статті є віднаходження зв'язків між провідними культурологічними та музикознавчими поняттями, поглиблення визначення кожного з них. Відкривається суміжність понять смислу та культури, музичної семантики та семантики культури, образного мислення та гри. Особлива увага приділяється ролі канону та канонічного жанрового начала в культурі та музиці. Виокремлюються явище "стилю світогляду" та семантична опозиція трагедійного і посттрагедійного типів естетичної свідомості.

*Ключові слова:* смисл, культура, музична семантика, жанровий канон, гра.

*Іонов Владимир Ильич, кандидат искусствоведения, доцент, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств*

#### **Терминологические принципы современного музыкально-историографического дискурса**

Идеей данной статьи является нахождение связей между ведущими культурологическими и музыковедческими понятиями, углубление определения каждого из них. Открывается смежность понятий смысла и культуры, музыкальной семантики и семантики культуры, образного мышления и игры. Особое внимание уделяется роли канона и канонического жанрового начала в культуре и музыке. Обособляются явление "стиля мировоззрения" и семантическая оппозиция трагедийного и посттрагедийного типов эстетического сознания.

*Ключевые слова:* смысл, культура, музыкальная семантика, жанровый канон, игра.

#### **Ionov Volodymyr, PhD in Arts, associate professor, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts** **Terminological principles of modern musical historiographical discourse**

The possibility of creation of modern dictionary of musically-historiography categories is examined in the article. Such dictionary simultaneously can serve as the dictionary of musical culture of end of the XX – the beginning of the XIX centuries.

The initial and basic categories of this dictionary are a sense, a semantic setting of music, semantic functions of expressive receptions and characters in music. The semantic interpretation of musical contents is possible only including the musical phenomena, pieces of music in the cultural and historical context. The culture and music are interdependent areas of semantic values. It is possible to determine cultural semantics as musical determinant, but musical semantics, included in the "semantic world" of culture, also influences semantics of culture.

The comparative analysis of key categories of cultural semantics and semantics of culture is discussed in the article. These categories comparatively recently have entered scientific everyday life and still cause contradictory judgments. These concepts specify on the fundamentally different phenomena. The cultural semantics is the mechanism and the processes of generation and translations of information, specific for culture, inalienable from its historical features. The semantics of culture is a hierarchy of values and forms, artefacts, the sign systems in general historical evolution of culture, the effective aspect of communication-intercommunication. It assumes the designs of the got results, its theoretical abstracting and scientific study (for example, aesthetic, sociological, psychological ones). Musicology and Culturology can study both cultural semantics and semantics of culture.

The concepts "Musical semantics" and "semantics of music" are also specified on the different structural-functional levels of culture. The cooperation of composer's work and tradition are their basis. The article proves that the fundamental principle of music language is the system of canonical church genres. The strong connection with church Christian tradition substantially distinguishes the historical experience of music from others, for example, from history of literature. The claiming new sacralness, the composer's work of new and the newest time is forced to turn to the roots of cult sources of music. Therefore the the modern composers constantly call to canonical church texts.

Thus, the music resists the attempts of its "translation" to the tunes of secularizing spirituality. Today the canonical genres regenerate a wide front in secondary composer's work. It is the important index of return to the