

ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ СИСТЕМНО-ФУНКЦІОНАЛЬНОГО І СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОЦЕСІВ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Мета роботи. Стаття презентує розробку нового методу системно-функціонального і структурно-функціонального аналізу музично-виконавського процесу. Об'єктом дослідження є процес виконання музичних творів, який розглядається у дискурсі загальних принципів функціонування, структурної організації, суттєвих закономірностей таких музичних явищ, як функціональні процеси виконавського мислення і мовлення, якими забезпечується функціональний процес виконання. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні системно-функціонального і структурно-функціонального аналізу як інструменту теоретичного дослідження функціонального процесу музичного виконання. Зазначений методологічний підхід дає можливість проаналізувати операційну архітектуру функціональної системи виконання музичного твору і її вузлові механізми – функціональні системи мислення і мовлення. У статті ми розглядаємо процес виконання музичних творів як цілісну відкриту динамічну мисленнєво-мовленнєву систему, яка актуалізує нотний текст у функціональній системі інтонаційних засобів вираження. **Наукова новизна** роботи полягає у розробці цілісної пізнавальної концепції, яка міститься у синтезі методів системно-функціонального та структурно-функціонального аналізу процесу виконання музичних творів. У межах статті виявлення специфіки процесу звукової актуалізації нотного тексту здійснюється шляхом аналізу функціональної системи інтонаційних засобів вираження і структуруванні її елементів на різних рівнях мисленнєво-мовленнєвої системи. Концептуальна модель синтезу системно-функціонального та структурно-функціонального методів дослідження процесу актуалізації нотного тексту відрізняється від традиційного методу музикознавчого аналізу своєю специфічно практичною формою спрямування. **Висновки.** Результати методу системно-функціонального і структурно-функціонального аналізу музично-виконавського процесу мають безпосереднє відношення до усвідомлення сутнісних властивостей музичного виконавства. Вони мають інтегруватися у практичному творчому досвіді музиканта і відкладатися у системі виконавського практичного знання як основи творчого методу процесу музичного виконання. Виконавське практичне знання є практичним усвідомленням знання закономірностей організації музичних текстів. У зв'язку з цим розробка концептуальної моделі синтезу системно-функціонального і структурно-функціонального аналізу процесу виконання музичних творів є не тільки актуальним засобом теоретичного дослідження загальних принципів функціонування, структурної організації, суттєвих закономірностей процесу виконання музичних творів, а й має сприяти удосконаленню практичної діяльності музикантів.

Ключеві слова: музичне виконання, процес, система, функція, структурно-функціональний аналіз, мислення, музично-виконавське мовлення.

Лисенко Ольга Всеволодівна, кандидат искусствоведения, профессор Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского

Основные принципы системно-функционального и структурно-функционального исследования процессов музыкально-исполнительской деятельности

Цель работы. Статья представляет разработку нового метода системно-функционального и структурно-функционального анализа музыкально-исполнительского процесса. Объектом исследования является процесс исполнения музыкальных произведений. Этот процесс рассматривается в дискурсе общих принципов функционирования, структурной организации, сущностных закономерностей таких музыкальных явлений, как процессы исполнительского мышления и речи. **Методология** исследования заключается в использовании системно-функционального и структурно-функционального анализа в качестве инструмента теоретического исследования функционального процесса музыкального исполнения. Указанный методологический подход позволяет проанализировать операционную архитектуру функциональной системы исполнения музыкального произведения и её узловых механизмов, которыми являются функциональные системы мышления и речи. В данной статье мы рассматриваем процесс исполнения музыкальных произведений как целостную открытую динамическую мыслительно-речевую систему, которая актуализирует нотный текст в функциональной системе интонационных средств выразительности. **Научная новизна** работы заключается в разработке целостной познавательной концепции – синтеза методов системно-функционального и структурно-функционального анализа процесса исполнения музыкальных произведений. В рамках статьи выявление специфики процесса звуковой актуализации нотного текста осуществляется путем анализа функциональной системы интонационных средств выразительности при структурировании ее элементов на разных уровнях мыслительно-речевой системы. Концептуальная модель синтеза системно-функционального и структурно-функционального методов исследования процесса звуковой актуализации нотного текста отличается от

традиційного музикознавчого аналізу своєю практичною формою направленості. **Висновки.** Результати методів системно-функціонального і структурно-функціонального аналізу музично-виконавського процесу мають безпосереднє відношення до осмислення суттєвих властивостей музичного виконавства. Вони повинні інтегруватися в практичний творчий досвід музиканта і відкладатися в систему виконавського практичного знання як основи творчого методу процесу музичного виконання. Виконавське практичне знання є практичним осмисленням закономірностей організації музичних текстів. В зв'язку з цим розробка концептуальної моделі синтезу системно-функціонального і структурно-функціонального аналізу процесу виконання музичних творів є не тільки актуальним засобом теоретичного дослідження, але також повинна сприяти удосконаленню практичної діяльності музикантів.

Ключові слова: музичне виконання, процес, система, функція, структурно-функціональний аналіз, мислення, музично-виконавська мова.

Lysenko Olga, PhD in Arts, associate professor, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

The basic principles of the systemic-functional and structural-functional studies of musical performance processes

Object. The article presents a new method of systematic functional and structural-functional analysis of musical and performing process. The object is the process of performance of musical works. This process is researched in the discourse of the general principles of functioning of the structural organization of the essential laws of such music phenomena as performing thinking and performing speech. The research **methodology** consists in use of the system-functional and structural-functional analysis as a tool for theoretical studies of the functional process of musical performance. This methodological approach allows to study an operational architecture of the functional system of performance of a musical work and its nodal mechanisms that are functional systems of thought and speech. In this article we consider the process of performance of musical works as an integrated dynamic intellectually open-speech system, which is updating the musical text in the functional system of intonation means of expression. The **scientific novelty** of this work is to develop a holistic concept of cognitive synthesis methods for system-functional and structural-functional analysis of the process of musical work performance. In the framework of the article the revealing of the specifics of updating the note text sound is done by the analysis of the functional system of intonation means of expression by structuring its elements at different levels of thinking-speech system. The conceptual model of synthesis system-functional and structural-functional methods of research process of updating the sound of the musical text differs from the traditional musicological analysis through its practical form. **Conclusions.** The results of the method of systematic-functional and structural-functional analysis of music and the performing process are relevant to understanding the intrinsic properties of the musical performance. They should be integrated into the practical experience of the creativity of a musician and be deposited in the system of practical performing knowledge as the basis of the creative method of the musical performance process. The practical knowledge of performing process is practical comprehension of the laws of musical text organization. In this regard, the development of a conceptual model of the synthesis of system-functional and structural-functional analysis of the performance process of musical works is not only the relevance of theoretical research. It should also contribute to the improvement of the practice of musicians- performers.

Key words: musical performance, process, system, function, structural-functional analysis, thinking, musical-performing speech.

Стаття присвячена розробці методики системно-функціонального і системно-структурного аналізу функціональних особливостей музично-виконавської діяльності – процесу музичного виконання. Системно-функціональне і структурно-функціональне дослідження процесів музично-виконавської діяльності перебуває у площині актуальних наукових ідей системних досліджень у сфері гуманітарного знання. Їх основою є розгляд різноманітних процесів у межах системного підходу до структури та функціонування цих процесів. У зв'язку з тим, що необхідною умовою системного підходу є структуризація предмета дослідження, системно-функціональний аналіз музично-виконавських процесів був доповнений структурно-функціональним методом. Його сутність полягає у виокремленні в системно-функціональних процесах структурних елементів і підсистем з визначенням їх функцій у цілісній системі, враховуючи, що її структура характеризує систему в статичній, а функції – у динамічній. Водночас між ними існує певна залежність. Елементи системи й зв'язки між ними утворюють структуру, в якій кожний компонент/елемент виконує свої специфічні функції, які забезпечують загальносистемне функціонування. Запропоновані принципи системно-функціонального і системно-структурного аналізу в синтезі утворюють цілісну пізнавальну концепцію дослідження іманентних музичному виконавству функціональних процесів музично-виконавського художнього осмислення нотного тексту і його актуалізації у процесі виконання музичного твору. Зазначимо, що в методологічному контексті дослідження «...категорія виконання є відображенням матеріального втілення ідеальних процесів мислення в процесі звукового становлення музичного твору», тому цей процес «...з урахуванням діалектичної взаємопов'язаності розумової і мовної діяльності людини» ми визнаємо «...специфічним музично-мовленнєвим процесом» [1, 212]. У дискурсі системно-функціонального аналізу музично-виконавські процеси мислення і мовлення ми розглядаємо у якості функ-

ціональних систем, які є елементами системи професійного музичного виконавства (СПМВ) і у синтезі забезпечують функціонування даної системи систем. У свою чергу, системно-функціональна організація процесів музично-виконавського мислення і його практичної реалізації в музично-виконавському мовленні, яке є «...способом вираження музичної думки засобами виконавської інтонаційної системи» [1, 215], передбачає відповідну структурну організацію. Тому дані процеси як дослідницький апарат музично-виконавських явищ розглядаються не лише як системні елементи, а й у якості функціональних систем відповідної структурної організації. Завдяки цьому усвідомлюється, по-перше, саморегуляція й гомеостаз системи систем СПМВ, по-друге, динамічна постійність складу і властивостей функціонування її елементів як функціональних систем. До того ж, це відбувається при визначенні окремих структурних компонентів функціональних систем, які будуть різними на різних рівнях системно-функціональної організації процесів мислення й мовлення, що відображатиметься у відповідній ієрархії підсистем. Зазначимо, що П. К. Анохін, один із засновників теорії функціональних систем, неодноразово підкреслював конструктивність положення ієрархічності систем, яка у процесі дослідження ієрархії рівнів систем перетворюється на ієрархію результатів для визначення функціональних систем більш складної організації. Структурна організація функціональних систем мислення, мовлення та інтонаційних засобів виразності стає підґрунтям творення синтезованої картини складних динамічних процесів інтегрованої творчої діяльності музикантів-виконавців.

Динамічна організація структури функціональної системи музично-виконавського мислення складається з визначених нами діалектично пов'язаних функціональних процесів інтерпретації – розуміння – смислоутворення. Кожний з них розглядається як система відповідної структурно-функціональної організації і відповідає визначеному рівню цілісного процесу пізнання нотного тексту музичного твору. Структурно-функціональна організація мовленнєвої системи, за аналогією з лінгвістичним уявленням про структурні одиниці й елементи мовної і мовленнєвої системи літературного тексту, складається з мовних і мовленнєвих одиниць, які «...у порядку їхнього масштабно-рівневого структурування у виконавському музично/звуковому тексті ми будемо називати тон-субмотив-мотив-фраза-речення, а інтонаційно-смысловими елементами – інтонаційні елементи системи музично-виконавських засобів виразності, які утворюють і актуалізують мовні та мовленнєві одиниці» [2, 76] Мовні і мовленнєві одиниці та актуалізуючи їх інтонаційні елементи формуються на рівнях мовно-мовленнєвої системи, які ми визначаємо як рівні: вимови тонів; вимовлення субмотивів і мотивів; вимоляння фраз і речень; континуального мовлення. Загальну систему музично-виконавських засобів утворюють загальноновживані в музикознавстві системи – аплікатури, педалізації, звукоутворення, звуковидобування, динаміки, артикуляції, агогіки, метроритму, фактури, жанру, стилю, творчого методу, які входять у її структуру в якості елементів. Виходячи з того, що структура характеризує систему в статичі, а функції – в динаміці, у формуванні структурно-функціональної організації інтонаційної системи музично-виконавських засобів вираження, яка також має відповідну ієрархію підсистем, ми виділяємо чотири рівня. Перший рівень – неспецифічно-художніх засобів, на якому здійснюється співвідношення технічно-технологічних можливостей виконавського звукоутворення з елементарним знаковим рівнем організації нотного тексту. Другий рівень – специфічних музично-виконавських художніх засобів, який утворюється підсистемами утвореннями – елементами функціональної інтонаційної системи музично-виконавських засобів вираження – гучнісною динамікою, артикуляцією, агогікою, художньою педалізацією. Кожний з цих підсистемних утворень субординує значну кількість елементів. Так, гучнісна динаміка – це динамічні відтінки різної сили звучання в їхньому розвитку, змінах, становленні. Тобто в актуалізації виконавського мовлення вона є процесом розвитку гучності. Артикуляція забезпечує організацію різноманітних артикуляційних засобів вимовлення, виконавського фразування. Агогіка забезпечує виразність темпової організації музично-виконавського мовлення, тобто актуалізує агогічні нюанси, що обумовлені художнім змістом виразного інтонування/вимовлення змінних моментів метроритмічної та темпової організації музично-виконавського тексту. Педалізація на рівні специфічних музично-виконавських художніх засобів стає засобом засобів виразності і як акустичний ефект безпосередньо впливає на функціональні підсистеми динаміки, артикуляції, тембру і фактури. Третій рівень – загальномузичних неспецифічно-виконавських засобів. У музикознавстві він відображається категоріями метроритм, лад, склад, звуковисотна система. Дані музичні засоби є предметом розгляду всіх музично-теоретичних дисциплін, тому ми обмежимося розглядом тих музичних засобів виразності, які мають специфічне виконавське осмислення і стають функціональними підсистемами в процесі роботи над музично-виконавським художнім текстом. До них, на нашу думку, належать метроритм і виконавська фактура. Виконавська фактура актуалізує у мовленнєвому процесі фактурно-просторову організацію музично-виконавського тексту. У теоретичному музикознавстві ця організація нотного тексту відображається тотожними категоріями склад і звуковисотна система. В актуалізації мовленнєвого процесу вона спирається на: реєстрову систему, як вертикальну координату звуковисотності; рельєфно-фонові співвідношення, як глибинну

координату; часове розгортання, як горизонтальну координату, яка формує на невеликому в часовій протяжності фрагменту музичної тканини всі ознаки того чи іншого виду фактурних утворень. Крім цього, виконавська фактура засобами фактурної динаміки виявляє композиційні функції різних голосів музичної тканини. Функціональна підсистема метроритм актуалізує функціональну систему часової організації музично-виконавського мовлення, тобто змістовні моменти метроритмічної та темпової організації музично-виконавського вимовляння при створенні музично-виконавського тексту. На рівні часової організації музично-виконавського мовлення діалектика метроритмічної змістовності, як єдності часових відношень, відображається у категоріях тривалість і дольність. Зважаючи на інтонаційність усіх музично-виконавських засобів, у якості основного елементу виконавської метроритмічної підсистеми, як часової організації музично-виконавського мовлення, ми виділяємо ритмо-інтонацію, яка забезпечує організацію темпо-метричної мовленнєвої структури інтонаційної системи виконавського тексту. Четвертий рівень – загальнохудожніх, неспецифічно-виконавських засобів, який утворюється функціональними системами стиль, жанр, творчий метод, форма, композиція. Ці системи загальні для всіх існуючих видів мистецтва і усвідомлюються музикантом-виконавцем через різноманітну систему асоціативних зв'язків як з музичними явищами, так і з явищами позамузичної загальномистецької діяльності. Дані інтегративні системно-функціональні виконавські засоби виразності є художньо-функціональними системами елементів, які забезпечують стильову єдність, жанрову визначеність, концепцію методу, що стає підґрунтям актуалізації художньої концепції континуального мовлення у процесі утворення музично-виконавського тексту. Функціональні системи мислення, мовлення і виконавських інтонаційних засобів виразності, які розглядаються нами в якості апарату методологічного дослідження процесу виконання, мають відповідну операціональну архітектоніку, тобто синтезовану структурно-рівневу організацію. На всіх рівнях структурування системно-функціональних процесів виконавського мислення і виконавського мовлення, як практичної звукової реалізації мислення, спостерігається складний взаємозв'язок між процесами ідеального та матеріального плану, а також у середині кожного з них окремо, тому що ідеальне існування музичного-виконавського тексту і кожної його найменшої частини передують його матеріальному існуванню. Так, у процесі виконання матеріальний текст, який звучить, постійно підлягає уявному, ідеальному аналізу, прийняттю зворотної аференції від отриманих результатів і подальшому матеріальному корегуванню у формуванні виконавської мовленнєвої системи.

Роздивимось більш предметно синтезовану картину структурно-рівневої організації функціональних систем мислення, мовлення і інтонаційних засобів виразності у формуванні складних динамічних процесів інтегрованої творчої діяльності виконавців. Почнемо з емпіричного рівня інтерпретації – розуміння нотного тексту і фонологічного рівню музично-виконавського тексту, на якому починають встановлюватися взаємовідношення між елементами звукоутворюючої, метроритмічної і артикуляційної підсистеми функціональної інтонаційної системи музично-виконавських засобів виразності, які у мовленнєвому процесі актуалізують вимову тонів. На елементарному рівні синтезованої картини структурно-рівневої організації функціональних систем мислення, мовлення і інтонаційних засобів виразності інтонаційне артикулювання, яке є підсистемним утворенням функціональної системи музично-виконавської артикуляції, конкретно реалізує штрихову структуру звуковидобування, де виконавська артикуляція представлена різними видами туше. Наприклад, піаністичне *staccato* за способом звуковидобування може бути і пальцеве, і кистьове. Існують різні грані звуковедення – *legato*, *legato molto*, *legatissimo*, різні види *non legato* – активне, досить коротке *staccato* (знак крапки над нотою), м'яке зняття при закінченні ліги над звуком, протяжне продовження (*tenuto*). Виконавець має володіти великим набором технічних артикуляційних засобів і вмінням виділяти їхні грані на всіх рівнях виконавського мовлення, в іншому випадку це призведе до виконання, позбавленого виразності. На синтаксичному рівні інтерпретації-розуміння інтонаційне артикулювання забезпечує відтворення ліг і цезур за актуалізації синтаксичних структур нотного тексту при вимовлянні мотивів. Велике значення на цьому рівні має прийом цезури, явної (позначеної в тексті відповідним знаком) і неявної, прихованої (логічної). За допомогою цього прийому досягається ясність мотивного розчленування, але тому, що «внутрішній, або позамотивний, смисл... артикуляційного знаку іноді не співпадає із зовнішнім виглядом нотації», то «в кожному окремому випадку питання про вибір артикуляційного засобу вирішується виконавцем у залежності від його розуміння виконуваного тексту» [5, 13]. У своєму дослідженні І. Браудо виводить такі поняття, як внутрішньомотивний і міжмотивний розриви, які відіграють велику роль у виконавському інтонаційному артикулюванні. Основною особливістю внутрішньомотивного розриву є відділення за такту від опори, а також те, що він «технічно... роз'єднує, але у мелодійному смислі з'єднує», межмотивний же «від'єднує один мотив від іншого... розчленовує і технічно, і у мелодійному смислі» [5, 74]. Точне і тонке, тобто логічно-емоційне інтонаційне артикулювання сприяє правильному і свідомому вибудовуванню внутрішньої структури музично-виконавських мовленнєвих одиниць – опорних-ударних

і затактово-безударних мотивів та виділенню їхніх меж. Отже, внутрішньомотивне і міжмотивне структурування на синтаксичному рівні інтерпретації — розуміння стає конкретним засобом реалізації інтонаційного артикулювання у більш крупних мовленнєвих одиницях музично-виконавського тексту. На семантичному рівні розуміння — смислоутворення інтонаційне артикулювання виявляє виразний смисл штрихів, ліг і цезур, які сприяють інтонаційному фразоутворенню і розвитку виконавської фактури на рівні вимовляння тем, фраз і речень. У нотному тексті даному рівню відповідають такі знакі-індекси, як, наприклад, *leggiero e legato, dolce ed un poco legato* і т. ін. Треба відзначити, що інколи друковані нотні знаки «тільки вводять музикантів у помилкові оми... У партитурі можна зустріти суперечливі, сумнівні і навіть неправдиві позначення, які є результатом неохайності не тільки переписувача, але і самого композитора» [6, 153]. Якщо артикуляційних знаків у нотному тексті немає, що буває дуже часто, виконавець має проявити творче уявлення, яке ґрунтується не тільки на інтуїтивному відчутті, але на відповідному рівні виконавського розуміння-смислоутворення і практичного знання. Він повинен здійснити інтонаційне артикулювання ступень складності якого залежить від елементів динамічної, агогічної, тембро-регістрової функціональних систем. В інструментальному виконавстві логіка інтонаційного фразоутворення генетично пов'язана з вокальним виконавством, в основі якого лежить логіка мовленнєвого інтонування людини з відповідним диханням і емоційним вимовлянням фраз, тобто «з модуляціями, кульмінаціями і, де потрібно, переривами; невірно застосована кома, недоречна двокрапка, дужки або знак оклику можуть цілком перевернути смисл мови» [7, 154]. Отже, інтонаційне артикулювання на семантичному рівні розуміння – смислоутворення забезпечує художнє вимовляння тематичних структур із залученням елементів динамічної, агогічної, тембро-регістрової функціональних підсистем і стає підґрунтям актуалізації композиційно-семантичного рівня смислоутворення у інтегративних елементах функціональної інтонаційної системи музично-виконавського тексту на рівні континуального мовлення. Унікальне значення інтонаційного артикулювання міститься у тому, що дана функціональна підсистема забезпечує організацію «всієї різноманітності засобів вимовляння, різноманітність, яку майстер виконавського мистецтва повинен старанно вивчити і... з повною свободою користуватись» [5, 10]. Практична актуалізація інтонаційно визначеного образно-емоційного смислу музично-виконавських текстуальних мотивів, фраз, речень у музично-виконавському мовленні здійснюється засобами інтонаційного артикулювання. Останні залежать від виконавської техніки артикулювання, яка, у свою чергу, детермінує структурні одиниці мовленнєвої системи і визначає не тільки спосіб інтонаційної реалізації і передачі значеннєвих елементів нотного тексту, що їх утворює, а й міру якості переданої музично-художньої інформації про стильові і жанрові особливості авторського музичного тексту у виконавському континуальному мовленні. Гучнісна динаміка також є підсистемним утворенням і є реалізацією динамічних відтінків відповідної сили у їх становленні, розвитку і змінах. Елементами цієї підсистеми є знакові позначення і відповідні практичні способи відтворення. У нотному тексті – це знаки ступеня гучності (*f, mf, mp, p* тощо), позначення гучнісного динамічного розвитку (динамічні хвилі голосніше, тихіше), термінологічні знаки-індекси (*crescendo, diminuendo, smorzando, sforzando* і под.). Гучнісна динаміка грає найсуттєвішу роль у становленні музично-виконавської інтонаційної системи музичного твору при створенні художньо-композиційної єдності музично-виконавського тексту. На різних рівнях процесу інтерпретації – розуміння – смислоутворення вона виконує цілий ряд артикуляційних, кульмінаційних, стильових функцій, що «надає їй особливу роль у виконавській інтерпретації» [8, 108] (поняття виконавська інтерпретація автор використовує в якості синоніма поняттю виконання). Так, на елементарному емпіричному рівні інтерпретації – розуміння здійснюється уявне співвідношення тону і ступеня гучності на основі сприйняття елементарних динамічних елементів-вказівок знакової системи нотного тексту. Результатом цього є реалізація уявлень про динамічні співвідношення типу *p–mp, mf, f* і *f–p* на рівні динамічних відтінків, які «розташовуються в одну лінію (голосніше, тихше)» [9, 95], а також їхня актуалізація на рівні вимови тонів і вимовленні субмотивів. На синтаксичному рівні інтерпретації – розуміння виділяються фактурні формоутворюючі можливості динамічних відтінків не лише для об'єднання, а й для протипоставлення, виділення тонів у субмотивах і мотивах «для створення рельєфності, багатоплановості у мелодійному малюнку» [3, 85]. Формоутворюючі можливості динамічних відтінків полягають у динамічних хвилях (замкнених і розімкнених), які встановлюють гучнісно-динамічні відношення між синтаксичними елементами нотного тексту і виконавської фактури при вимовлянні мотивів. На цьому рівні функціональної мовленнєвої системи гучнісна динаміка «у мікросвіті ігрової логіки часто виступає як засіб контрастних співставлень, вторгнення, неочікуваних акцентів... лякань або драматичних, патетичних вигуків... Взагалі, гра форте-піано обмальовує велике коло синтаксичних відношень, які включають співставлення активного з пасивним, м'яким і багато іншого» [4, 226]. На семантичному рівні розуміння – смислоутворення лексико-семантичного рівня музичного тексту, а відповідно, його

актуалізації на рівні вимовляння тем, фраз і речень гучніста динаміка стає конструктивним функціональним засобом розвитку мікродинамічних відтінків у цих мовленнєвих одиницях виконавського тексту на рівнях вимовляння-мовлення. За актуалізації композиційно-семантичного рівня функціональної інтонаційної системи музично-виконавського тексту у виконавському континуальному мовленні гучніста динаміка виступає як один з основних засобів розвитку кульмінації всередині розділів форми-композиції музичного тексту, їхніх контрастних співставлень і зв'язку на відстані посередництвом динамічних арок. Агогіка, як функціональна підсистема, є умовою реалізації виразного становлення системи часової організації музично-виконавського мовлення. Її елементи – знаки-індекси, темпові й агогічні словесні позначення, метрономічні знаки, хронометраж твору і відповідні технічно-моторні принципи виконання, які здійснюють організацію темпових агогічних нюансів у музичному мовленні. Агогічними нюансами ми називаємо «найвитонченіші ритмічні зрушення, уповільнення і прискорення, розтягування і скорочення тривалостей – засоби, які або оголюють, або навіть створюють образну характеристичність ритму, його плавність або нерівномірність, наспівність або речитативність, підкреслюють схожість з тими чи іншими життєвими прототипами ритміки» [14, 85]. У «Музичній енциклопедії» поняття агогіка визначається як «невеликі відхилення від темпу (сповільнення і прискорення), не зазначені у нотному тексті, які обумовлюють віртуозність музичного виконання» [10, 49]. У цьому визначенні відображено, на нашу думку, лише один бік сутності агогіки, а саме – відхилення від заданих темпових параметрів. Загальне уявлення про виконавську агогіку має визначати, що вона є засобом забезпечення виразності виконавського мовлення за реалізації семантичних моментів метроритмічної і темпової структури виконавського тексту. Вона забезпечує «швидкість розвитку музичної тканини...» [11, 491], але не тільки в плані вибору вірного темпу виконавського мовлення, що відповідає концептуальному рівню організації виконавського музичного тексту (темп як міра швидкості), а насамперед вибору відповідних темпових засобів для характерної виразності музичного виконавського мовлення. Темпові агогічні нюанси безпосередньо залежать від функціональних підсистем динаміки і артикуляції. Наприклад: *justo*: це і спокійний темп, і помірна динаміка, і спокійна виразна артикуляція; *allegretto*: це і швидкий (оскаженілий) темп, і напружена (шалена, нестямна) інтонація, і гучна (несамовито палка) динаміка; *sereno*: це розрадлива, умиротворена динаміка і заспокійливий темп; *smorzando*: це загасаюча динаміка і уповільнений, притишений темп. Таких прикладів досить багато, бо в них міститься художня виразність часового розвитку ритмо-інтонацій. Вище ми зазначали, що у нотному тексті можлива відсутність деяких виконавських вказівок, до яких належать і агогічні знаки, тому від виконавського розуміння та інтуїтивно-емоційного і раціонально-теоретичного смислоутворення залежить організація виконавських агогічних засобів на всіх рівнях функціональної системи виконавського мовлення. Вони так само, як і динаміка, належать до числа «найбільш безпосередньо діючих факторів музичної виразності і в той же час найменш організованих. Немає переривистої шкали темпів...» [12, 313]. Відомо, що майже до 18 ст. існувала загальноживана традиція виконання творів у *tempo giusto*, який в той час вважався стандартним, середнім або нормальним темпом. І такі темпові градації, як *adagio*, *allegro* стосувались не стільки швидкості виконавського мовлення, скільки емоційного характеру інтонаційного артикулювання/вимовляння музичного тексту: «*Adagio* передбачало стриманість і спокій, *Allegro* – веселість і задоволення і т. ін.» [13, 53]. У сучасній виконавській практиці темпові поняття *lento*, *adagio*, *allegro* і под. усвідомлюються вже на емпіричному рівні виконавської інтерпретації – розуміння нотного тексту. І якщо на рівні синтаксичної інтерпретації – розуміння дані терміни встановлюють зв'язок між моторними і метричними особливостями внутрішньої побудови синтаксичних єдностей, то на семантичному рівні розуміння – смислоутворення на перший план виходить зв'язок даних термінів з історично «визначеною епохою, побутом, ідеологією» [14, 162]. Формування темпу музично-виконавського мовлення залежить від рівня розуміння – смислоутворення музичного тексту й суто технічних можливостей виконавця. Цим пояснюються розбіжності в темпових характеристиках виконання тих самих творів, коли визначаючи темп виконання «майстер виходить не з якогось точно заданого ззовні ступеня швидкості, але зі своєї власної можливості ясно й дохідливо передати думку автора» [15, 64]. На семантичному рівні розуміння – смислоутворення це виявлення і актуалізація внутрішньоінтонаційного *tempo rubato*, яке проявляється у мікротемпових відхиленнях метроритмічної організації синтаксичних структур виконавського тексту на рівні музично-виконавського континуального мовлення. Свого часу Б. Яворський визначав *tempo rubato* як «якість моторної виразності інтонації», що «сполучає частини думки» у єдине ціле взаємозалежністю інтонацій, «з'єднаних єдиним процесом мислення у безперервну зв'язність звучання, навіть якщо воно переривається паузами» [14, 150]. Виконавські агогічні засоби актуалізують безмежний пласт агогіко-семантичних знаків-індексів, як явних, зафіксованих у нотному тексті, так і неявних, що виконавець повинен реалізувати у виконавському континуальному мовленні, як реалізацію власної агогіко-семантичної концепції темпо-

ритмічної структури виконавського тексту. У цьому випадку можна говорити про «вірне членування музичної мови», «дозування часу у відповідності до конкретних структурних і композиційних даних музичного твору» [17, 161] у виконавському континуальному мовленні.

Результати методу системно-функціонального і структурно-функціонального аналізу музично-виконавського процесу мають безпосереднє відношення до усвідомлення сутнісних властивостей музичного виконавства. Вони мають інтегруватися в практичному творчому досвіді музиканта виконавця й відкладатися у системі виконавського практичного знання як основи творчого методу музичного виконання. Виконавське практичне знання, «формування якого відбувається в лоні функціонально-професійної музичної практики і науково-теоретичного знання...», відрізняється від багатьох форм знання тим, що є практичним усвідомленням «закономірностей організації музичних текстів (музично-мовних цілісностей), ... на рівні художньо-сміслової (значенневої) цілісності творчого процесу» [18, 192] виконання музичних творів. Для створення художньо-сміслової цілісності музично-виконавського тексту недостатньо виконавського емоційно-інтуїтивного уявлення. Необхідно не тільки адекватно інтерпретувати нотний текст, розуміти внутрішній смисловий світ музичної мови композитора, а й мати уявлення про практично-сміслові принципи виконавської об'єктивації формоутворення, стильового і жанрового звуковідтворення, емоційного розвитку музичного тексту на рівні музично-виконавського континуального мовлення, який забезпечується практичним узагальненням усіх функціонально-структурних рівнів функціональних систем, розглянутих у статті.

Література

1. Лисенко О. В. Категорія «виконання» у призмі мовленнєвої парадигми музично-виконавської діяльності / Ольга Всеволодівна Лисенко // Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Мистецтвознавство. Вип. II (3). – К. : Міленіум, 2014. – С. 212-218.
2. Лисенко О. В. Функціональна система музично-виконавського мовлення / О. Лисенко // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. – К.: Міленіум, 2015. – №4. – С. 74-78.
3. Сахалтуева О. Е. О взаимосвязи выразительных средств в музыкальном исполнительстве / Сахалтуева О. Е., Назайкинский Е. В. // Музыкальное искусство и наука. – М. : Музыка, 1970. – С. 55-94.
4. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Назайкинский Е. В. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
5. Браудо И. А. Артикуляция / Браудо И. – изд. 2-е. – М.: Музыка, 1973. – 197 с.
6. Кан Э. Элементы дирижирования / Э. Кан. – Ленинград : Музыка, 1980. – 216 с.
7. Степанов Ю. С. Основы общего языкознания / Степанов Ю. С. – М. : Просвещение, 1975. – 271 с.
8. Соколов А. С. Громкостная динамика как предмет анализа / А. Соколов // Проблемы музыкальной науки. – 1983. – Вып. 5. – С. 107-137.
9. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений / Мазель Л. А. – Москва : Музыка, 1979. – 534 с.
10. Музыкальная энциклопедия. – Т. 1. – М. : Советская энциклопедия, 1973. – 1070 с.
11. Музыкальная энциклопедия. – Т. 3. – М. : Советская энциклопедия, 1973. – 958 с.
12. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики / Мазель Л. А. – М. : Советский композитор, 1978. – 352 с.
13. Орлов Г. А. Структурная функция времени в музыке / Орлов Г. // Вопросы теории и эстетики музыки. – 1974. – Вып. 13. – С. 32-57.
14. Виноградов К. Л. Занятия Б. Л. Яворского с аспирантами Московской государственной консерватории / Виноградов К. Л. // Яворский Б. Статьи, воспоминания, переписка. – Т. 1. – М. : Советский композитор, 1971. – С. 149-186.
15. Гинзбург Г. Р. Заметки о мастерстве / Гинзбург Г. // Вопросы фортепианного исполнительства. – М. : Музыка, 1968. – С. 61-70.
16. Гольденвейзер А. Б. О музыкальном искусстве / Гольденвейзер А. Б. – М. : Музыка, 1975. – 415 с.
17. Яворский Б. Л. Избранные труды / Яворский Б. Л. – Т. 2, ч. 1. – М. : Советский композитор, 1987. – 365 с.
18. Лисенко О. В. Гносеологічні питання музично-виконавської практики в аспекті системи музичного смислоутворення / О. Лисенко // Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення : Науковий вісник Національної музичної академії України. – 2006. – Вип. 60. – С. 189-195.

References

1. Lysenko O.V. (2014). Kategoria "vykonannia" u pryzyzmi movlenniievoi paradyhmy muzychno-vykonavskoi diialnosti. Mizhdunarodnyi visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo. Kyiv : Milenium, issue II(3), 212-218 [in Ukrainian].
2. Lysenko O. V. (2015). Funktsionalna systema muzychno-vykonavskoho movlennia. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. Kyiv : Milenium, № 4, 74-78 [in Ukrainian].
3. Sakhaltueva O.Ye., Nazaykinskiy Ye.V. (1970). O vzaimosvyazi vyrazitelnykh sredstv v muzykalnom ispolnitelstve. Muzykalnoe iskusstvo i nauka. Moscow : Muzyka, 55-94 [in Russian].
4. Nazaykinskiy Ye. V. (1982). Logika muzykalnoy kompozitsii. Moscow : Muzyka, 319 [in Russian].
5. Braudo I. A. (1973). Artikulyatsiya. Moscow : Muzyka, 197 [in Russian].

6. Kan E. (1980). Elementy dirizhirovaniya. Leningrad : Muzyka, 216 [in Russian].
7. Stepanov Yu. S. (1975). Osnovy obshchego yazykozvaniya. Moscow : Prosveshchenie, 271 [in Russian].
8. Sokolov A. S. (1983). Gromkostnaya dinamika kak predmet analiza. Problemy muzykalnoy nauki, 5, 107–137 [in Russian].
9. Mazel L. A. (1979). Stroenie muzykalnykh proizvedeniy. Moscow : Muzyka, 534 [in Russian].
10. Muzykalnaya entsiklopediya (1973). Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1, 1070 [in Russian].
11. Muzykalnaya entsiklopediya (1973). Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 3, 958 [in Russian].
12. Mazel L. A. (1978). Voprosy analiza muzyki. Opyt sblizheniya teoreticheskogo muzykozvaniya i estetiki. Moscow : Sovetskiy kompozitor, 352 [in Russian].
13. Orlov G. A. (1974). Strukturnaya funktsiya vremeni v muzyke. Voprosy teorii i estetiki muzyki, 13, 32–57 [in Russian].
14. Vinogradov K. L. (1971). Zanyatiya B.L. Yavorskogo s aspirantami Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii. Yavorskiy B. Stati, vospominaniya, perepiska. Moscow : Sovetskiy kompozitor, 1, 149–186 [in Russian].
15. Ginzburg G. R. (1968). Zametki o masterstve. Voprosy fortepiannogo ispolnitelstva. Moscow : Muzyka, 61-70 [in Russian].
16. Goldenveyzer A. B. (1975). O muzykalnom iskusstve. Moscow : Muzyka, 415 [in Russian].
17. Yavorskiy B. L. (1987). Izbrannye trudy. Moscow : Sovetskiy kompozitor, vol 2, part 1, 365 [in Russian].
18. Lisenko O. V. (2006). Gnoseologichni pitannya muzichno-vikonavskoyi praktiki v aspekti sistemi muzichnogo smisloutvorenniya. Teoretichni ta praktichni aspekti muzichnogo smisloutvorenniya : Naukoviy visnik Natsionalnoyi muzichnoyi akademiyi Ukrainy, issue 60, 189-195 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 14.10.2016 р.

УДК 7.067

Цугорка Олександр Петрович
заслужений діяч мистецтв України, доцент,
доцент кафедри живопису і композиції
Національної академії образотворчого
мистецтва і архітектури

ЗАКАРПАТСЬКА ШКОЛА ЖИВОПИСУ: ОСНОВНІ ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ

Мета роботи – на основі врахування цілей та суспільно-історичних чинників визначити основні етапи становлення та розвитку Закарпатської школи живопису. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні історико-культурологічного, мистецтвознавчого та біографічного підходів, що дало змогу проаналізувати основні творчі засади провідних закарпатських художників та їх роль у формуванні окремого мистецького напрямку, з'ясувати їх внесок у розвиток традицій образотворчого мистецтва України з урахуванням сучасних тенденцій. Така міждисциплінарна методологія дала змогу виявити основні хронологічні та ціннісно-сміслові константи становлення Закарпатської школи живопису. **Наукова новизна** дослідження полягає у концептуалізації уявлень про основні ціннісно-сміслові чинники і віхи становлення Закарпатської школи живопису, що значно розширює уявлення про її традиції та визначає актуальність її здобутків для сучасного мистецтва в руслі посилення інтересу до класичного живопису. **Висновки.** Закарпатська школа живопису – це окремішній напрям українського класичного живопису, що водночас співвідноситься з найвідомішими світовими мистецькими трендами, чому сприяли неоднозначні культурно-історичні та ідеолого-політичні реалії, в умовах яких відбувалося становлення та розвиток школи.

Ключові слова: Закарпатська школа живопису, А. Ерделі, Й. Бакшай, Публічна школа малювання, Товариство діячів образотворчих мистецтв Підкарпатської Русі, Ужгородське художньо-промислове училище, Закарпатський художній інститут, Закарпатська академія мистецтв.

Цугорка Олександр Петрович, заслуженный деятель искусств Украины, доцент, доцент кафедры живописи и композиции Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры

Закарпатская школа живописи: основные этапы становления

Цель работы – на основе учета целей и общественно-исторических факторов определить основные этапы становления и развития Закарпатской школы живописи. **Методология** исследования заключается в применении историко-культурологического, искусствоведческого и биографического подходов, что позволило проанализировать основные творческие принципы ведущих закарпатских художников и их роль в формировании отдельного художественного направления, выяснить их вклад в развитие традиций изобразительного искусства Украины с учетом современных тенденций. Такая междисциплинарная методология позволила выявить основные хронологические и ценностно-смысловые константы становления Закарпатской школы живописи. **Научная новизна** заключается в концептуализации представ-