

СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені А. С. МАКАРЕНКА

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЧЖАН ЦЗЯОХУА

УДК 780.616.432(043.3)

**ІНТОНУВАННЯ ЯК ЧИННИК СМИСЛОУТВОРЕННЯ
У ФОРТЕПІАННОМУ ВИКОНАВСТВІ**

025 – музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства (доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Чжан Цзяохуа

Науковий керівник: **Довжинець Інна Георгіївна**
кандидат мистецтвознавства, доцент

Суми – 2021

АНОТАЦІЯ

Чжан Цзяоухуа. Інтонування як чинник смислоутворення у фортепіанному виконавстві. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 025 – музичне мистецтво. – Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. – Суми, 2020.

У дисертації теоретично обґрунтовано та досліджено специфіку інтонування як чинника смислоутворення у фортепіанному виконавстві. Базуючись на аналізі останніх публікацій та досліджень вітчизняних і зарубіжних музикознавців, а також праць із теорії і практики фортепіанного виконавства виявлено, що інтонування як чинник смислоутворення у фортепіанному виконавстві є теоретично не сформованим поняттям. Будучи всепроникним, керівним началом, інтонування причетне до всіх проблем художнього виконання та творчої інтерпретації, про що свідчить низка таких важливих питань художнього виконання на фортепіано, пов'язана з інтонаційним виміром як: тембровий аспект звучання; відтворення у процесі виконання форми твору; відтворення багатоелементної музичної тканини в різних фактурних видах; рухова сфера піаніста; використання засобів та прийомів фортепіанної виразності та закономірностей їхньої взаємодії; ритмічна виразність тощо. Однак, автори праць, присвячених виконавському інтонуванню, розглядають його переважно у вузьких ракурсах. Тож, проблема інтонування як чинника смислоутворення у фортепіанному виконавстві є новою для сучасного мистецтвознавства та суттєвим показником наукової перспективності даної роботи.

За використання наукових підходів (системного, мистецтвознавчого, культурологічного), крізь призму положень інтонаційної теорії та в контексті

сучасного знання про музичну інтонаційну природу, у розвідці вперше комплексно досліджено специфіку смислоутворювального чиннику фортепіанного інтонування у виконавському мистецтві.

Мета дослідження полягає у виявленні природи та значенні явища інтонування як чинника смолоутворення у фортепіанному виконавстві.

Основні завдання: розкрити зміст понять «інтонація», «інтонування»; дослідити феномен смислоутворення у виконавському мистецтві; прослідкувати еволюцію фортепіано в аспекті суспільних інтонаційно-смилових уявлень, розкрити актуальні проблеми музичної практики у різні історичні періоди; визначити інтонаційно-смилові зв'язки у системі відношень композитор – виконавець – слухач; систематизувати погляди, сфокусовані в інтонаційній теорії в проекції на фортепіанне інтонування, як чинника смислоутворення; запропонувати авторське тлумачення змісту ключового поняття; виявити виконавські параметри інтонаційно-смилової діяльності піаніста та визначити нові підходи до виконавського втілення художньої образності в процесі фортепіанного інтонування.

У першому розділі досліджено вітчизняну та зарубіжну філософську, музикознавчу, лінгвістичну та психологічну літературу, присвячену розгляду понять «інтонація», «інтонування». Доведено, що ці культурні феномени мають різне тлумачення. Виявлено значення, яких набуло поняття «інтонація» у процесі пізнання: унікальний ритміко-мелодичний стрій мов і жестів народів світу; чергування підвищень і знижень, прискорень та уповільнень тонів при проголошенні мовних конструктів; специфічне забарвлення мови людини, її індивідуальних мимічних і тілесних рухів, а також пауз (виразних завмирань); особливий культурний символ у риториці, музичному та театральному мистецтвах, де диригенти, співаки, оратори та інші, створюють еталони інтонаційної культури; осмислення вже існуючих звучань у систему звуковідношень, точно зафіксованих пам'яттю: тональностей і тонів; інтонація як звучання. З'ясовано, що ці визначення

розкривають не лише структурне, а й образно-сміслове та артикуляційно-виразне значення інтонації, що пов'язані зі звуконаповненням, звукоутворенням, звуковидобуванням, та є наближеними до поняття «інтонування».

Доведено, що інтонування є головним звуковим носієм смислу у фортепіанному виконавстві. Його сутність полягає у здатності людини до акумулювання, утворення та трансляції культурних смислів, сприяє точному сприйняттю та передачі будь-якої звукової інформації, підсилює зміст звернення чи вимови. В музичному інтонуванні проявляється ціннісна та смислова сутність музичного мистецтва, як такого, що не існує поза звучанням. Доведено, що музичне інтонування – це *музично-звуковий процес, який включає способи формування і відтворення звуків та власне їх звучання. Завдяки інтонуванню з'являються можливості для створення та передачі необхідних виразно-емоційних змістів, виділення найбільш важливих смислових моментів звукового вираження. При цьому, інтонування є невіддільним від усіх компонентів організації звукової тканини.*

Виявлено, що основною метою музичного виконавського мистецтва є відтворення засобами інтонації різноманітних смислів, створення культурних кодів, цінностей тощо. Воно також має властивість зберігати в собі ці смисли, стереотипи, уявлення, моделі життя минулих епох, передаючи їх наступним поколінням. Інтонування здатне виконувати смислоутворювальну, смисловиражаючу, комунікативну, експресивно-виразну функції. Визначено, що смисл інтонації у фортепіанному виконавському мистецтві завжди полягає у співвідношенні безпосереднього відтворення та сприйняття музичних образів. При цьому, вміле використання інтонації в музиці дозволяє не лише адекватно передати закладений у ній смисл, а й активно, емоційно-естетично впливати на слухача.

Визначено, що у процесі передачі смислу у фортепіанному виконавстві провідна роль належить інтерпретації, як мистецтву втілення в звуках

авторської думки і водночас відтворення власної концепції виконавця. З'ясовано, що інтерпретація є відкритим, вільним простором власного смислоутворення, процесом, який втілює не тільки специфічні творчі особливості індивідуальності, а й її гуманітарне знання про навколишнє середовище і про самого себе, переломлене через призму власного життєвого і творчого досвіду. Обов'язковою умовою адекватної інтерпретації музичного твору є усвідомлення виконавцем його естетичних засад, художньо-образного змісту, технологічних прийомів роботи з музичним текстом тощо, що власне і становить смислову сутність виконуваного.

Розглянуто шлях історичного розвитку інтонаційних ідей та уявлень у наукових методично-теоретичних джерелах у період з 1920–1930-х років ХХ століття до сьогодні. Систематизовано фортепіанно-інтонаційну проблематику та представлено її в структурно цілісній формі.

Визначено, що мистецтво здатне генерувати коди, характерні для певної культурної епохи, які синтезують ідеї або смисли, що виступають у якості світоглядної суті. На цій основі з'ясовано, що система фортепіанних інтонаційних уявлень має тісний зв'язок з процесами, що відбувались у музичній свідомості західноєвропейських країн в епоху Відродження: активне формування мажоро-мінорної системи та гомофонно-гармонічної фактури, становлення композиторського письма, виникнення раніше невідомих музичних форм, що виражали «інтонаційні прагнення» нового суспільства, яке зароджувалось у країнах Західної Європи.

Охарактеризовано вплив на еволюційний розвиток інтонаційних якостей фортепіано світської танцювальної та вокальної музики, лютневої та гітарної музики XIV – XVII століть, який виявився у застосуванні комплексу засобів і прийомів усвідомлено-виразної вимови, що стало підґрунтям для подальшого формування та розвитку специфіки фортепіанного інтонування

та «еталонів його якості», розвитку і формування клавірної гомофонної тканини.

З'ясовано, що в музичному виконавському мистецтві передача смислу здійснюється через комунікативний зв'язок у тріаді композитор – виконавець – слухач, через яку воно доносить інформацію, емоції, експресію. Так, у даній тріаді відображаються основні суб'єкти сформованої системи музичної комунікації, що на основі інтонаційно-сміслових зв'язків утворюють галузь музичного спілкування та створюють умови для художньої взаємодії між суб'єктами, які створюють, розповсюджують та споживають музичні цінності. Доведено, що в умовах сьогодення спостерігається зближення творчих інтересів композиторів та виконавців, розширення повноважень останніх, використання композиторами низки прийомів нетрадиційного звуковидобування та параметрів фортепіанного твору, що раніше не використовувалися.

У другому розділі дисертації доведено, що в контексті фортепіанного інтонування як чинника смислоутворення актуалізуються такі положення інтонаційної теорії: взаємодія та специфічні особливості музичної та мовної інтонацій сприяють переведенню фортепіанного нотного тексту в осмислене та емоційно насичене виконання; осмислений музично-звуковий процес безпосередньо пов'язаний з умінням піаніста інтонувати мелос, тобто розкривати психологічно-емоційну сутність одноголосної музичної думки; поняття «співучості», «наспівності», «пісенності» у виконавському аспекті виявляє «спів» на фортепіано як особливість смислоутворення на даному інструменті; категорія «дихання» в інтонаційно-смісловому процесі знаходиться в нерозривній єдності з розгортанням форми фортепіанного твору; підґрунтям, на якому базується звукова культура піаніста, є виразність та осмисленість – як основні критерії звуку, та тон – як якість звучання; найменшим інтонаційним комплексом (первинною виразною єдністю)

фортепіанного інтонування є інтервал, який осмислюється в процесі руху від одного звуку до іншого.

Напруженість інтервалів – «вокальвагомість» (Б. Асаф'єв), визначає принципи фортепіанного осмисленого інтонування; фортепіанне виконання, як мистецтво інтонованого змісту, існує в контексті усвідомлення ладу, як відношень, породжених інтонаційним процесом; гармонія в аспекті фортепіанного інтонування, перш за все, є інтонаційним фактором форми; художнє виконання фортепіанного твору неможливе без усвідомлення його ритмічної організації; звуковисотність та ритм визначають рух музичної тканини у фортепіанному творі, характерність та розгортання музичного образу в часі; піанізм досліджується як культура інтонаційно-тембрового виконавства, в основі якого знаходиться художньо-естетичне мислення; категорія музичної форми в аспекті фортепіанного виконавства розглядається як процес, та як кристалізована схема, що є його результатом. Втілення образності фортепіанного твору проявляється через уміння піаніста відчутти процес виконання музики як розвиток; врахування музичного стилю, який є інтонаційно-смісловим явищем, художньо-технічною і образно-інтонаційною єдністю, при тому технічна майстерність виступає лише засобом інтонаційно-сміслові діяльності.

Здійснений науково-теоретичний та історичний аналіз надав можливість запропонувати авторське тлумачення змісту ключового поняття. *Фортепіанне інтонування – це емоційно-сміслові виконання музичного твору, яке передбачає передачу його образного змісту та спрямовано на розкриття авторського задуму. Таке виконання реалізується через виявлення та проведення зв'язків між усіма елементами музичної мови та форми, а також шляхом цілісної взаємодії художніх засобів та прийомів виразності.*

У третьому розділі розглянуто виконавські параметри інтонаційно-сміслові діяльності піаніста, що сформувались у процесі музичної практики. Охарактеризовано три етапи процесу фортепіанного

звукоутворення, чинники, що їх зумовлюють; досліджено специфічні характеристики фортепіанного звуку: ударність з тенденцією до затихання; особливості тембрового забарвлення. Виявлено та проаналізовано основні аспекти, безпосередньо пов'язані з фортепіанним звукоутворенням: прийоми фортепіанного звуковидобування; динаміка; педалізація; стильові особливості композиторської творчості.

Доведено важливе значення для осмисленої інтонаційно-художньої діяльності піаніста інтонації жесту, яку тісно співвіднесено з характером виконуваної музичної композиції. Виявлено, що характер інтонаційного розгортання музичної тканини містить у собі своєрідний опис рухів, які «вплетені» у слуховий образ, є його індивідуальною особливістю, доповнюють виразність гри музиканта, що дозволяє розглядати виконавські рухи піаніста як частину інтонаційно-сміслового процесу.

Вирішено проблеми виконавського втілення художньої образності в процесі фортепіанного інтонування. Доведено, що перетворення нотного тексту в осмислений звуко-акустичний феномен передбачає: занурення в стильовий макрокосм композитора, в художню культуру епохи створення музичного твору, врахування національної школи; об'єднання в єдине ціле засобів художньої виразності та виконавських прийомів, що відповідають фактурно-стилістичним особливостям твору; осягнення твору як єдиної системи інтонаційних зв'язків та відношень, розкриття художньої логіки, що надає можливість сформулювати цілісну концепцію виконуваного твору, яка включає в себе генеральну інтонаційну ідею, систему принципів її розгортання та організації виконавського процесу.

Дослідження інтонування як чинника смислоутворення у фортепіанному виконавстві не вичерпує всіх особливостей явища і обумовлює необхідність подальших наукових розвідок у напрямку вивчення структурної єдності художніх засобів виконання та їх специфіки в різних

стильових контекстах; психофізіологічних закономірностей виконавського процесу, що детерміновані жанровими та стильовими особливостями музики.

Ключові слова: інтонація, інтонування, смисл, смислоутворення, фортепіанне інтонування, виконавське мистецтво, інтонаційна теорія, музично-інтонаційна діяльність піаніста, інтонаційний процес.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Чжан Цзяохуа. Особливості фортепіанного виконання як інтонаційного явища. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 3. С. 255–260.
2. Zhang Jiaohua. Technological aspects of piano sound formation. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2020. №34. С. 43–48.
3. Zhang Jiaohua. Features of piano intonement in the system of composer – performer – listener relations. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2020. № 2. С. 128–131.

Праці в наукових періодичних іноземних виданнях:

4. Zhang Jiaohua. Performance as the art of intonement. *European Journal of Humanities and Social Sciences*. 2020. № 2. С. 11–15.
5. Zhang Jiaohua. Интонация и интонирование: терминологический и феноменологический аспекты. *The scientific heritage*. 2019. Vol. 5. № 41. С. 8–12.

Тези доповідей на наукових конференціях:

6. Zhang Jiaohua. Intonation and intonement: terminological aspect. *Modern Global Trends in the Development of Innovative Scientific Researches : Conference Proceedings, March 20th, 2020. Riga, Latvia, 2020. P. 72–76.*

7. Чжан Цзяохуа. Етапи розвитку фортепіанного інтонування. Теоретико-методологічні аспекти мистецької освіти: здобутки, проблеми та перспективи : мат-ли міжнар. науково-практичної конф., 17–18 жовтня 2019 р. Умань : Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини, 2019. С. 194–197.
8. Чжан Цзяохуа. Еволюція фортепіано як інструмента культури. Інноваційні наукові дослідження: світові тенденції та регіональний аспект : мат-ли міжнар. науково-практичної конф., 29–30 листопада 2019 р. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2019. С. 118–121.

SUMMARY

Zhang Jiaohua. Intonation as a factor of meaning formation in piano performance. – Qualifying scientific work on the rights of manuscripts.

Thesis for the degree of candidate of art studies (Doctor of Philosophy) in specialty 025 – «Musical Art». – Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko. – Sumy, 2020.

The contents of the abstract

In the dissertation the specificity of intonation as a factor of meaning formation in piano performance is theoretically substantiated and investigated. Based on the analysis of recent publications and research of domestic and foreign musicologists, as well as works on the theory and practice of piano performance, it was found that intonation as a factor of meaning formation in piano performance is a theoretically unformed concept. Being a pervasive, guiding principle, intonation is involved in all problems of artistic performance and creative interpretation, as evidenced by a number of such important issues of artistic performance on the piano, related to the intonation dimension, such as: timbre aspect of sound; reproduction in the process of performing the form of the work; reproduction of multi-element musical fabric in different textured types; motor sphere of the pianist; use of means and methods of piano expression and regularities of their

interaction; rhythmic expressiveness, etc. However, the authors of works on performance intonation consider it mainly from narrow angles. Therefore, the problem of intonation as a factor of meaning formation in piano performance is new for modern art history and an essential indicator of scientific prospects of this work.

Using scientific approaches (systemic, art history, culturological), through the prism of the provisions of intonation theory and in the context of modern knowledge about the musical intonation nature, the specifics of the meaning-forming factor of piano intonation in the performing arts were studied comprehensively for the first time.

The purpose of the study is to identify the nature and significance of the phenomenon of intonation as a factor in resin formation in piano performance.

The main tasks: to reveal the meaning of the concepts «intonation», «intonation»; to study the phenomenon of meaning-making in art; to trace the evolution of the piano in the aspect of musical-intonational representations of society, to reveal the current problems of musical practice in different historical periods; determine the intonation-semantic connections in the system of relations composer – performer – listener; to systematize the views focused in the theory of intonation in the projection on piano intonation as a factor of meaning formation; offer an author's interpretation of the content of a key concept; to identify the performance parameters of the intonation-semantic activity of the pianist and to determine new approaches to the performance embodiment of the form in the process of piano intonation. The first section examines domestic and foreign philosophical, musicological, linguistic and psychological literature on the concepts of «intonation», «intonation». It is proved that these cultural phenomena have different interpretations. The meanings of the concept of "intonation" in the process of cognition are revealed: a unique rhythmic and melodic system of languages and gestures of the peoples of the world; alternation of increases and decreases, accelerations and decelerations of tones at the proclamation of language

constructs; specific coloring of human speech, its individual facial and bodily movements, as well as pauses (expressive fading); a special cultural symbol in rhetoric, musical and theatrical arts, where conductors, singers, speakers and others create standards of intonation culture; comprehension of already existing sounds in the system of sound relations, precisely recorded by memory: tonalities and tones; intonation as sound. It was found that these definitions reveal not only the structural, but also the figurative-semantic and articulatory-expressive meaning of intonation, which are related to sound filling, sound formation, sound production, and are close to the concept of «intonation».

It is proved that intonation is the main sound carrier of meaning in piano performance. Its essence lies in the ability of man to accumulate, form and translate cultural meanings, promotes the accurate perception and transmission of any sound information, enhances the content of the address or pronunciation. In musical intonation the value and semantic essence of musical art is manifested, as such, which does not exist outside of sound. It is proved that musical intonation is a musical-sound process that includes ways of forming and reproducing sounds and their own sound. Thanks to intonation, there are opportunities to create and convey the necessary expressive and emotional atmosphere, highlighting the most important semantic moments of sound expression. In this case, the intonation is inseparable from all components of the organization of sound tissue.

It was revealed that the main purpose of musical performing art is to develop various meanings by means of intonation, creation of cultural codes, values, etc. It also has the ability to retain these meanings, stereotypes, ideas, patterns of life of past eras, passing on to future generations. Intonation has the ability to perform meaning-making, meaning-expressing, communicative, expressive-expressive functions. It is determined that the meaning of intonation in piano performing art is always determined in relation to the direct reproduction and perception of musical images. At the same time, the correct use of intonation in music allows not only to adequately convey the meaning embedded in it, but also to actively, emotionally

and aesthetically influence the listener. It is determined that in the process of transmitting meaning in piano performance the leading role belongs to interpretation as the art of embodiment in the sounds of the author's thought and at the same time reproduction of the performer's own concept. Interpretation has been found to be an open, free space of self-meaning, a process that embodies not only the specific creative features of the individual, but also his or her humanitarian knowledge of the environment and of oneself, refracted through the prism of one's own life and creative experience. A prerequisite for adequate interpretation of a musical work is the performer's awareness of its aesthetic principles, artistic and figurative content, technological methods of working with a musical text, etc., which is actually the semantic essence of the performed.

The way of historical development of intonation ideas and representations in scientific methodical and theoretical sources in the period from 1920–1930s of the XX century to the present is considered. The piano-intonation issues are systematized and presented in a structurally integral form.

It is determined that art is able to generate codes, meanings, characteristic of a certain cultural epoch, in which there is an idea or meaning that acts as its ideological essence. On this basis, it was found that the system of piano intonation performances was closely related to the processes that took place in the musical consciousness of Western European countries during the Renaissance: the active formation of major-minor system and homophonic-harmonic texture, the formation of composer's writing. well-known major musical forms that expressed the «intonation aspirations» of the new society that emerged in Western Europe.

The influence on the evolutionary development of intonation qualities of piano secular dance and vocal music, lute and guitar music of XIV–XVII centuries is characterized, which was expressed in the use of a set of means and techniques of conscious expression, which became the basis for its further formation and development, quality, development and formation of piano homophonic fabric.

It was found that in the art of music performance the transmission of meaning is carried out through a communicative connection in the triad composer – performer – listener, through which it conveys information, emotions, expression. Thus, this triad reflects the main subjects of the formed system of musical communication, which on the basis of intonation-semantic connections form a branch of musical communication and create conditions for artistic interaction between subjects that create, distribute and consume musical values. It is proved that in today's conditions there is a convergence of creative interests of composers and performers, expansion of the powers of the latter, the use by composers of a number of techniques of non-traditional sound production and parameters of piano work that have not been used before.

In the second section of the dissertation it is proved that in the context of piano intonation as a factor of meaning formation the following provisions of intonation theory are actualized: interaction and specific features of musical and speech intonations promote translation of piano musical text into meaningful and emotionally saturated performance; meaningful musical-sound process is directly related to the ability of the pianist to intone the melody, ie to reveal the psychological and emotional essence of unanimous musical thought; the concept of «singing», «melody», «singing» in the performing aspect reveals «singing» on the piano as a feature of meaning formation on this instrument; the category of «breath» in the intonation-semantic process is in inseparable unity with the unfolding of the form of the piano work; the basis on which the sound culture of the pianist is based is expressiveness and meaningfulness - as the main criteria of sound, and tone - as sound quality; the smallest intonation complex (primary expressive unity) of piano intonation is the interval which is comprehended in the course of movement from one sound to another.

Tension of intervals – «vocal weight» (B. Asafyev), determines the principles of meaningful piano intonation; piano performance, as the art of intonational content, exists in the context of awareness of the system as a

relationship generated by the intonation process; harmony in the aspect of piano intonation, first of all, is an intonation factor of the form; artistic performance of a piano work is impossible without awareness of its rhythmic organization; pitch and rhythm determine the movement of musical fabric in a piano work, the characteristic and development of the musical image in time; pianism is studied as a culture of intonation-timbre performance, which is based on artistic and aesthetic thinking; the category of musical form in the aspect of piano performance is considered as a process, and as a crystallized scheme that is its result. The embodiment of the musical form of a piano work is manifested through the pianist's ability to feel the process of performing music as a development and consideration of musical style, which is intonation-semantic phenomenon, artistic-technical and figurative-intonational unity, while technical skill is only a means of intonation-semantic activity.

The performed scientific-theoretical and historical analysis provided an opportunity to offer the author's interpretation of the content of the key concept. Piano intonation is an emotional and semantic performance of a musical work, which involves the transfer of its figurative content and is aimed at revealing the author's intention. This performance is realized through the discovery and implementation of connections between all elements of musical language and form, as well as through the holistic interaction of artistic means and techniques of expression. The third section considers the mechanical and acoustic qualities and features of the piano in integral relation with the organization of the musical form and artistic means of performance, formed in the process of musical practice. Three stages of the process of piano sound formation, the factors that determine them are described; specific characteristics of piano sound are investigated: difficult controllability with a tendency to attenuation; timbre color indifference. The main aspects directly related to piano sound production are identified and analyzed: techniques of piano sound production; dynamics; pedaling; stylistic features of compositional creativity.

The importance of gesture intonation, which is closely correlated with the nature of the performed musical composition, is proved to be important for the meaningful intonation and artistic activity of the pianist. It was found that the nature of intonation development of musical fabric contains a kind of description of movements that are «woven» into the auditory image, are its individual feature, complement the expressiveness of the musician's play, which allows to consider the pianist's performance movements as part of intonation-semantic process.

The practical problems of the performance embodiment of the form in the process of piano intonation are solved. It is proved that the transformation of the musical text into a meaningful sound-acoustic phenomenon involves: immersion in the stylistic macrocosm of the composer, in the artistic culture of the era of creation of a musical work, taking into account the national school; combining the means of artistic expression and performing techniques that correspond to the textural and stylistic features of the work; comprehension of the work as a single system of intonation connections and relations, disclosure of artistic logic, which provides an opportunity to form a holistic concept of the performed work, which includes the general intonation idea, the system of principles of its development and organization of the performance process.

The study of intonation as a factor in the formation of meaning in piano performance does not exhaust all the features of the phenomenon and necessitates further scientific research in the direction of studying the structural unity of artistic means of performance and their specificity in different stylistic contexts; psychophysiological patterns of the performance process, which are determined by genre and stylistic features of music.

Key words: intonation, intonation, meaning, meaning formation, piano intonation, performing arts, intonation theory, musical-intonation activity of a pianist, intonation process.

LIST OF PUBLISHED WORKS ON THE THESIS TOPIC

The articles in Ukrainian scientific professional journals:

1. Zhang Jiaohua (2020). *Osoblyvosti fortepiannoho vykonannya yak intonatsiynoho yavyshcha* [Features of piano performance as an intonation phenomenon]. *Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv*, 3, 255–260.
2. Zhang Jiaohua (2020). Technological aspects of piano sound formation. *Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk: mizhvuzivs'kyi zbirnyk naukovykh prats' molodykh vchenykh Drohobys'tkoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*, 34, 43–48.
3. Zhang Jiaohua (2020). Features of piano intonement in the system of composer – performer – listener relations. *Tradytsiyi ta novatsiyi u vyshchiiy arkhitekturno-khudozhniy osviti*, 2, 128–131.

Research work which publishes the main scientific results

in international publications:

4. Zhang Jiaohua (2019). Intonatsiya i intonirovaniye: terminologicheskii i fenomenologicheskii aspekty [Intonation and intonement: terminological and phenomenological aspects]. *The scientific heritage*, 5/41, 8–12.
5. Zhang Jiaohua (2020). Performance as the art of intonement. *European Journal of Humanities and Social Sciences*, 2, 11–15.

Research works

which certify the approbation of the materials of the thesis

6. Zhang Jiaohua (2019). Etapy rozvytku fortepiannoho intonuvannya [Stages of development of piano intonation]. *Teoretyko-metodolohichni aspekty mystets'koyi osvity: zdobutky, problemy ta perspektyvy: mat-ly mizhnar. naukovo-praktychnoyi konferentsiyi*, 194–197.

7. Zhang Jiaohua (2019). Evolyutsiya fortepiano yak instrumenta kul'tury [The evolution of the piano as an instrument of culture]. *Innovatsiyni naukovi doslidzhennya: svitovi tendentsiyi ta rehional'nyy aspekt : mat-ly mizhnar. naukovo-praktychnoyi konferentsiyi*, 118–121.
8. Zhang Jiaohua (2020). Intonation and intonement: terminological aspect. *Modern Global Trends in the Development of Innovative Scientific Researches : Conference Proceedings*, 72–76.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	21
РОЗДІЛ 1. НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ФОРТЕПІАННОГО ІНТОНУВАННЯ ЯК НОСІЯ СМИСЛІВ У ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ	28
1.1.Інтонація та інтонування: термінологічний та феноменологічний аспекти	28
1.2. Інтонування як звуконосій смислу у виконавстві.....	43
1.3. Інтонаційна концепція у фортепіанному виконавстві (генезис).....	50
1.4. Еволюція фортепіано в аспекті суспільних інтонаційно-сміслових уявлень.....	59
1.5. Інтонаційно-сміслові зв'язки у системі відношень композитор – виконавець – слухач	69
Висновки до першого розділу.....	84
РОЗДІЛ 2. ФОРТЕПІАННЕ ВИКОНАВСТВО КРІЗЬ ПРИЗМУ ІНТОНАЦІЙНОЇ ТЕОРІЇ.....	89
2.1. Особливості фортепіанного виконання як інтонаційно-сміслового явища	89
2.2. Інтонаційна сутність засобів музичної виразності та їх роль у трансляції смислів.....	100
2.3. Музична форма та музичний стиль як одиниці інтонаційно- сміслового процесу.....	119
2.4. Професійна майстерність піаніста як засіб реалізації художнього образу.....	123
Висновки до другого розділу	127
РОЗДІЛ 3. СМИСЛОВИЙ ПРОСТІР МУЗИЧНО-ІНТОНАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПІАНІСТА.....	130
3.1. Виконавські параметри інтонаційно-сміслової діяльності	

піаніста.....	130
3.1.1. Фортепіанне звукоутворення як параметр виконавського інтонування	130
3.1.2. Рухова сфера піаніста в аспекті музично-інтонаційної діяльності.....	153
3.2. Алгоритм перетворення нотного тексту в осмислений звуко-акустичний феномен.....	159
3.2.1. Смісловий модус прелюдії сіс-мінор С. Рахманінова у виконавських проєкціях автора, Л. Годовського та В. Софроніцького.....	159
Висновки до третього розділу.....	171
ВИСНОВКИ.....	175
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	181
ДОДАТКИ.....	200

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. У фортепіанному виконавському мистецтві, як одному з найяскравіших явищ художньої творчості європейського ареалу, чільне місце належить дослідженню проблеми інтонування. У втіленні художньої образності інтонування є одним з головних засобів формування музичного висловлювання, розкриття авторського задуму, основним чинником створення нових інформаційних смислів. Як централізуюче, керівне начало воно причетне до всіх аспектів творчої інтерпретації, зокрема таких важливих компонентів фортепіанного виконання як тембровий колорит; відтворення багатоеlementної музичної тканини в різних фактурних видах; виконавське формотворення; рухова сфера піаніста; використання засобів та прийомів фортепіанної виразності та закономірностей їхньої взаємодії; ритмічна організація тощо.

Автори праць, присвячених виконавському інтонуванию, розглядають його переважно у вузьких ракурсах. Так, в сучасному українському музикознавстві досліджено питання пластичного у фортепіанному-виконавському інтонуванні (В. Колоней); актуального інтонування як виконавської проблеми (Т. Веркіна); надекспресивного інтонування в контексті сучасної хорової творчості (Є. Бондар). Як музично-педагогічна проблема фортепіанне інтонування найбільш ґрунтовно осмислено в роботі А. Малинковської, яка розглядає даний феномен з позицій методології, акцентує увагу на практичних аспектах підготовки музиканта-піаніста.

Водночас виконавське інтонування є головним звуковим носієм музичного смислу, що міститься в нотному тексті, індивідуальним втіленням потенційно закладених в ньому художньо-образних асоціацій. Його сутність полягає у транслюванні емоційно-смиислового коду слухачеві, найбільш точній передачі і сприйнятті звукової інформації. Гранично можлива

конкретизація змісту музичного твору засобами інтонування є реальним буттям музики.

Здатне виконувати смислоутворювальну, смисловиражаючу, комунікативну, експресивно-виразну функції, інтонування також має властивість зберігати в собі смисли, стереотипи, уявлення, моделі життя минулих епох, передавати їх наступним поколінням. На цьому «фундаменті», відповідно власних професійних і художніх орієнтирів, кожен виконавець створює свою індивідуальну інтерпретацію.

Отже, дослідження проблеми інтонування як чинника смислоутворення виявляється важливим для теорії і практики у фортепіанного виконавства, що є суттєвим показником наукової перспективності даної роботи.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка згідно з науковою темою кафедри «Українське мистецтво в процесі світової інтеграції: від минулого до сьогодення» (державний реєстраційний номер 0116U000896). Тему дисертації затверджено вченою радою Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (протокол № 5 від 27 грудня 2018 року).

Мета дослідження полягає у виявленні смислоутворювальних функцій інтонування у фортепіанному виконавстві.

Відповідно до поставленої мети визначено такі **завдання**:

- розкрити зміст понять «інтонація», «інтонування»;
- дослідити особливості смислоутворення у виконавському мистецтві;
- висвітлити еволюцію фортепіано в аспекті суспільних інтонаційно-смислових уявлень, розкрити актуальні проблеми музичної практики у різні історичні періоди;

- визначити інтонаційно-сміслові зв'язки у системі відношень композитор – виконавець – слухач;
- систематизувати погляди, сфокусовані в інтонаційній теорії в проекції на смислові аспекти фортепіанного інтонування, запропонувати авторське тлумачення змісту ключового поняття;
- виявити виконавські параметри інтонаційно-сміислової діяльності піаніста та визначити нові підходи до виконавського формотворення в аспекті смислоформуючої функції інтонування.

Об'єкт дослідження – фортепіанне виконавське мистецтво.

Предмет дослідження – інтонування як чинник музичного смислоутворення.

Методологічну базу дослідження становлять базові принципи теорії пізнання (об'єктивність, науковість, історизм, цілісність, взаємозв'язок і взаємозумовленість явищ і процесів дійсності); основні положення системного, культурологічного й музикознавчого підходів як методологічного способу вивчення інтонування як чинника смислоутворення у фортепіанному виконавстві; концептуальні положення теорії виконавської майстерності, фахової підготовки піаністів, зокрема, формування виконавської компетентності та музичного розвитку особистості.

Засадничим методологічним підґрунтям дослідження є інтонаційна теорія Б. Асаф'єва: її загальноестетичні та музикознавчі положення, а також положення, що виявляють інтонаційну специфіку виконавського мистецтва.

Теоретична база дослідження сформована на основі широкого кола наукових джерел:

- *філософського, культурологічного змісту* (А. Арто [13], Р. Барт [38], А. Бергсон [40], Ж. Делєз [77], С. Кримський [104], В. Миронов [139], В. Мухіна [146; 147], Платон [162; 163; 164; 165; 166; 167], О. Потебня [170], М. Щербінін [221], Яркова Н. [226] та ін.);

- *історичного музикознавства* (О. Алексєєв [9], А. Вермайєр [58], Д. Дятлов [82], М. Висоцька [65], Л. Гаккель [66], Н. Єфімова [83] та ін.);
- *музичної естетики* (М. Каган [88], Л. Китайчик [94], О. Михайлов [140; 141], Т. Чередніченко [206] та ін.);
- *наукової спадщини Б. Асаф'єва та розробки положень виконавського інтонування в музикознавстві* (Є. Бондар [45], М. Бонфельд [46], Т. Веркіна [59], В. Колоней [97], А. Малинковська [125; 126; 127; 128], О. Лисенко [113], В. Медушевський [133; 134; 135], Є. Назайкінський [149; 152], Б. Нєзванов [153], О. Орлова [156], О. Руч'євська [182], Н. Шахназарова [212] та ін.);
- *теорії музики, аналізу музичних творів* (М. Гарбузов [148], М. Ділецький [79], Л. Мазель [120; 121; 122; 123; 124], В. Цуккерман [202], Б. Яворський [224] та ін.);
- *фортепіанного виконавства та музичної педагогіки* (М. Арановський [12], О. Віцинський [60; 61], М. Карпичов [90; 91; 92], Г. Коган [95; 96], Н. Корихалова [101], І. Левін [110], К. Мартінсен [130], Я. Мільштейн [137; 138], В. Москаленко [143], Г. Нейгауз [154], Н. Перельман [159], С. Савшинський [184], С. Фейнберг [198] та ін.);
- *роботи, присвячені аналізу творчої практики піаністів-виконавців* (Б. Асаф'єв [15; 16; 19; 21; 25; 34], Ю. Борисов [47], С. Мальцев [129], Б. Монсежон [142], Є. Предвєчнова [171], В. Цитович [204] та ін.).

Для реалізації мети й розв'язання поставлених завдань у дисертації використано комплекс взаємоузгоджених **методів**:

- *теоретичного аналізу та узагальнення* – сприяє вивченню сутності феномену інтонування як звукового смислоутворюючого явища культури;

- *історико-культурологічний* – спрямований на вивчення генези, етапів виникнення та розвитку інтонаційної виконавської концепції; дослідження еволюції фортепіано в аспекті музично-інтонаційних уявлень суспільства;
- *структурно-функціональний* – дав можливість запропонувати визначення поняття «фортепіанне інтонування», яке актуалізується в емоційно-смісловому виконанні музичного твору та реалізується шляхом цілісної взаємодії художніх засобів та прийомів виразності;
- *стильовий* – для занурення в стильовий макрокосм композитора, в художню культуру епохи створення музичного твору, процеси перетворення нотного тексту в осмислений звуко-акустичний феномен;
- *метод виконавського аналізу* – дозволив вирішити практичні проблеми виконавського втілення художньо-образного змісту в процесі фортепіанного інтонування;
- *логіко-аналітичний* – допоміг розкрити результати дослідження фортепіанного інтонування в максимально об'єктивній, точній і систематизованій формі викладу.

Методологічною основою дисертації також є *емпіричний* метод дослідження, який спирається на науково-теоретичний і виконавський досвід.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що *вперше в українському музикознавстві* досліджена специфіка смислоутворювального чиннику фортепіанного інтонування у виконавському мистецтві крізь призму положень інтонаційної теорії та в контексті сучасного знання про музичну інтонаційну природу. Запропоновано визначення поняття «фортепіанне інтонування», як емоційно-сміслове виконання музичного твору, яке передбачає передачу його образного змісту та спрямовано на розкриття авторського задуму. Таке виконання реалізується через виявлення та проведення зв'язків між усіма елементами музичної мови та форми, а також

шляхом цілісної взаємодії художніх засобів та прийомів виразності. Розкрито інтонаційну специфіку фортепіано. Виявлено основні етапи розвитку інтонаційних ідей та уявлень в методико-теоретичній літературі; систематизовано фортепіанно-інтонаційну проблематику та представлено її в структурно-цілісній формі.

Уточнено наукові поняття «інтонація», «інтонування», «смысл» у термінологічному та феноменологічному аспектах.

Подальшого розвитку набули: наукові положення про систему інтонаційно-смыслових відношень у тріаді «композитор – виконавець – слухач»; музично-комунікативна діяльність, що базується на інтонуванні та характеризує сутність будь-якого музично-творчого процесу; аспекти взаємодії художніх засобів в інтонаційно-смысловому процесі; закономірності та механізми виконавського втілення образності в процесі фортепіанного інтонування й створення на цій основі творчої інтерпретації. Доповнено подолання роздробленості та неповноти існуючого теоретичного знання та практичного виконавського досвіду в ракурсі інтонування як чинника смыслоутворення у фортепіанному виконавстві.

Практичне значення результатів дослідження полягає у можливості використання основних положень, матеріалів і висновків дисертації при написанні наукових праць на відповідну тематику (насамперед, присвячених фортепіанно-виконавському мистецтву), у процесі викладання навчальних курсів «Фах», «Історія та теорія музичного виконавства», «Музична інтерпретація», «Історія фортепіанного мистецтва». Результати дослідження можуть бути впроваджені у концертно-виконавську і педагогічну діяльність та використано в сфері організації музично-культурного життя.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та висновки дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (Суми, 2018 – 2020) і

презентовані на наукових конференціях різних рівнів, у т.ч. міжнародних: «*Modern Global Trends in the Development of Innovative Scientific Researches*» (Рига, 2020), «Молодь, освіта, наука та мистецтво» (Умань, 2020), «Інноваційні наукові дослідження» (Запоріжжя, 2019), «Проблеми інструментального виконавства в умовах сучасної мистецької освіти» (Умань, 2020), «Міжнародні науково-практичні читання пам'яті академіка Анатолія Авдієвського» (Київ, 2019), «Інноваційний розвиток вищої освіти: глобальний, європейський та національний виміри змін» (Суми, 2019); *всеукраїнських*: «Мистецька освіта України: європейський вектор розвитку (Ніжин, 2019).

Публікації. Основні результати дисертаційного дослідження висвітлено у 8 одноосібних публікаціях, зокрема: 3 статтях у фахових виданнях України, 2 – міжнародних виданнях; 3 – апробаційного характеру.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається із анотацій, вступу, трьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (236 найменувань), додатків. Загальний обсяг дисертації становить 201 сторінку, основний текст викладено на 170 сторінках.

РОЗДІЛ 1

НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ФОРТЕПІАННОГО ІНТОНУВАННЯ ЯК НОСІЯ СМИСЛІВ У ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

1.1. Інтонція та інтонування: термінологічний та феноменологічний аспекти

Якщо зараз ми маємо можливість поглиблено вивчати феномени «інтонація» та «інтонування», то в давні часи мислителі були першопрохідцями в пізнанні цих культурних феноменів. Так, звертаючись до Платона [162; 163; 164; 165; 166; 167], віднаходимо в його творах велику кількість термінів, що мають безпосередній зв'язок з поняттями інтонації та інтонування й з'явилися через тисячоліття. Серед них: гармонія, мистецтво, ритм, тон та інші. У всіх своїх працях Платон звертався до їх сутності. Розглянемо значення і смисли деяких із них.

Гармонія. У своїх творах філософ міркував про життєву гармонію, роздумував про гармонію як про щось божественне, невидиме і безтілесне, писав про гармонію творів художників, промов, звуків. Окрім цього, Платон розглядав гармонію як засіб проти розладу у взаємозв'язках душі й тіла, як божественний і смертний рух, як поєднання гармонії з ритмом, як порядок у звуках.

Мистецтво. Суть мистецтва Платон описував так: розглядав його як щось ціле; виокремлював мистецтво творити образи, мистецтво творче і набуте, розділяв мистецтво музичне та ораторське (мистецтво красномовства), при цьому, мистецтво красномовства розумів як вміння захоплювати душу словами. Філософ вважав, що мистецтво має «очисний» вплив; образотворчі здатності людини пояснював як здатність до

наслідування; виділяв різновиди мистецтва. При цьому він помічав: мистецтво не робить людину мудрою і не має відношення до чеснот.

Ритм. Платон розглядав ритм і сам по собі, і в єдності з гармонією, вважаючи, що ритм і гармонія – щось безтілесне і божественне. Теоретичні імплікації ритму мають фундаментальне значення, наприклад, в сучасній театральній практиці, де останній постає як значущий фактор організації фабули, розвитку сценічних знаків і подій, виробництва сенсу. Ритм має значення у всіх видах мистецтва та в повсякденному спілкуванні людей.

Сучасні фахівці (перш за все, режисери) вважають, що кожен актор, кожен постановник інтуїтивно усвідомлює значення ритму в роботі над голосом і жестом.

Тон – від грецького *напруга*, *наголос*. У текстах знаходяться обговорення Сократа з Протархом, де визначається, скільки буває інтервалів між високими і низькими тонами, які це інтервали і де їх межі, скільки вони утворюють систем. Такі системні утворення філософи називали гармоніями і закликали розглядати їх як єдність ритму і міри; так само вони пропонували розглядати будь-яку єдність та множинність [167, с. 14].

Доцільно звернути увагу, що морфема *in* – (*лат. in* – в, всередині) в поєднанні з грецьким *tonos* – безумовно виступає попередником понять «інтонація» та «інтонування».

Таким чином, уже в трактатах IV століття до н. е. можна зустріти терміни, тотожні по значенню до досліджуваних нами понять. Вже тоді, наука поклала початок позначенню елементів зовнішніх реалій, а також тих значень та смислів, які через століття дозволили більш глибоко і ясно обговорювати значення та смисли нових, набагато більш пізніх за виникненням понять «інтонації» та «інтонування».

Дослідження поняття «інтонація» не можливе без розгляду поняття «інтонування». При цьому, філософські та мистецькі галузі тлумачать ці культурні феномени по-різному. Відомо, що термін «інтонування» походить

від дієслівної форми останнього: інтонувати – вимовляти (озвучувати) з певною інтонацією. Важливо зауважити, що використання зазначених понять не обмежується лише музикознавством, музичним мистецтвом. Вони пов'язані й з галузями інших видів мистецтв, перш за все тих, які відносились до первісної синкретичної форми культури, яка включала пластику, музику й слово. Так, поняття «інтонування» може застосовуватись фахівцями, чия діяльність безпосередньо пов'язана зі словом (театр, поезія, паралінгвістика); може використовуватись у значенні «пластичне інтонування» особами, діяльність яких пов'язана з танцювальним мистецтвом, а також спортсменами в таких видах спорту, як художня гімнастика, фігурне катання тощо.

Відомо, що інтонування є специфічним звуковим процесом, в якому задіяні, з одного боку, джерело звуку (голосові зв'язки, музичний інструмент тощо), з іншого – людський мозок. При цьому, якість інтонування залежить саме від діяльності центральної нервової системи людини, адже мозок виступає як джерело фізіологічних імпульсів, що безпосередньо впливають на вибір засобів музичної виразності, серед яких: динаміка, регістр, тривалість, тембр тощо. Проте, якісне інтонування не можливе без активної участі емоційно-психічної діяльності самого виконавця, та його здатності до прояву та звукового вираження власного професійного, життєвого, інтелектуального, духовного та морального досвіду. Саме завдяки цьому, інтонування набуває осмисленості, переконливості, емоційної насиченості, відповідає задуму автора та стильовим вимогам. Тобто, мозок спонукає певне джерело звуку до початку звукового процесу, тоді як інтелект наповнює його змістом. У спільній діяльності мозку та інтелекту породжується та звукова енергія, завдяки якій наповнюється весь доступний простір, викликаючи безпосередній відгук людей, які в ньому знаходяться.

Важливо зазначити, що саме визначення поняття «інтонування» є дещо проблематичним. Так, незважаючи на досить активне використання цього

терміна, у всіх словниках наведено лише його дієслівну форму: «інтонувати» – виконати чи вимовити з певною інтонацією. При цьому, іменник «інтонування» не зустрічається не лише в словниках, а й у дослідженнях, присвячених власне зазначеній проблемі й активно використовують цей термін. Проте подано визначення іншого поняття – «інтонація». Зокрема, у словнику С. Ожегова надано три його визначення: «1. Підвищення чи пониження тону голосу під час вимови. 2. Манера вимови, яка виражає певні почуття того, хто говорить, тон. 3. Точність звучання голосу при співі чи музичного інструмента під час гри» [155, с. 224]. Як бачимо, інтонацію часто тлумачать як манеру вимови, що виражає почуття промовця, його ставлення до предмета промови, особливості його душевного складу і стану в цей момент. Інтонація в промові являє собою її ритміко-мелодійний стрій. У процесі пізнання, феномен «інтонація» набув декількох значень:

– інтонація – це унікальний ритміко-мелодійний стрій мов і жестів народів світу; чергування підвищень і знижень, прискорень та уповільнень тонів при проголошенні мовних конструктів. Кожен народ має свої особливі інтонації в мові й у виразних рухах, особливий характер вимови слів і речень в усному мовленні, специфічний характер історично сформованих виразних жестів і рухів, традиційних піснеспівів та давньої музики;

– кожна людина є носієм особливої, властивої лише для неї інтонації, яка забарвлює її мову та індивідуальні мимічні і тілесні рухи, а також паузи (виразні завмирання).

Голос кожної людини яскраво індивідуальний. Незважаючи на це, досить важко охарактеризувати його унікальність у кожної окремої людини: чи то голос людини, яка професійно не орієнтована на виразність свого голосу в повсякденній мові, чи голос обдарованого актора, мова і інтонації якого спеціально формувалися режисерами та самим актором.

Французький письменник, теоретик театру і новатор театральної мови Антонен Арто (1896–1948), описуючи свій «театр жорстокості», в дійсності обговорював будь-яке висловлювання як процес інтонації. При цьому, згідно з А. Арто, «слова будуть вживатися і в істинно магічному сенсі, в залежності не тільки від їх значення, а й від їх форми, їх чуттєвої еманції» [13]. Безумовно, тут мова йшла про значення інтонації.

Ролан Барт (1915–1980) – французький філософ і літературознавець, згідно з яким, мова є не простим знаряддям змісту, вона сама активно виробляє цей зміст. Р. Барт зазначав: голос – це «інтимний підпис актора» [38];

– інтонація являє собою особливий культурний знак в риторичі, а також у музичному та театральному мистецтві, де режисер, актор та диригент, лектори і оратори, співаки і музиканти створюють еталони інтонаційної культури і контролюють відповідність зіграного або виконаного слова або жесту. За особливостями інтонації мови і жестів людини можна судити про культурне середовище, до якої вона належить.

Згідно з думкою мовознавця-мислителя Олександра Потебні (1835–1891), зі словом можуть відбуватися зміни, що призводять до втрати ним власної образності: «У міру того, як думка за допомогою слова ідеалізується і звільняється від впливу безпосередніх чуттєвих сприймань, які її пригнічують та подрібнюють, слово позбавляється своєї образності» [170, с. 154]. У цьому випадку слово позбавляється й інтонаційної сили впливу [146, с. 14].

При цьому слово, безсумнівно, «згущує думки» [170, с. 155.], а згущенню думок сприяє супутня слову знакова система інтонацій, якою підкреслюються вимовлені слова.

У радянському музикознавстві зазначені терміни було введено засновником інтонаційної теорії, академіком Борисом Асаф'євим [29]. Термін «інтонація», відповідно до музичного мистецтва, мав свої специфічні

особливості та вимагав власного обґрунтування, що стало провідним методологічним завданням дослідника. Саме в роботах Б. Асаф'єва, інтонація стала багатогранною та цілеспрямованою системою. Протягом усієї дослідницької діяльності, різні праці науковця містили велику кількість формулювань та описів категорії музична інтонація, які багатогранно висвітлювали досліджуване явище. Лише в праці «Музична форма як процес» знаходяться різні тлумачення інтонації. О. Руч'євська зазначає: «Автор книги неначе уникає однозначних формулювань, які немов зупиняють думку на певному етапі. У чисельних визначеннях інтонації найбільш яскраво виявилась провідна риса всіх праць Асаф'єва – пошуки істини, внутрішня полеміка, обумовлена метафоричністю мови» [182, с.129].

Власне термін «інтонація» значно еволюціонував у зазначеній праці, проте, дослідження інтонаційної теорії дає можливість дійти висновку, що її автор не дає конкретного формулювання поняттю «інтонування». Як динамічна категорія, інтонація не набуває певних структурних меж, адже в теорії Б. Асаф'єва це поняття є не структурним, а функціональним. В інтонації дослідник вбачав, перш за все, виразно-змістовний елемент, який пов'язує музику з життям через низку асоціацій. На думку вченого, інтонація – це породження людського мислення, а результат інтонування – це дещо, що відкладається у свідомості людства. Саме завдяки категорії «інтонація», виникла можливість обґрунтувати становлення музики, як самостійного виду мистецтва, відносно незалежного від позамузичних факторів. Всебічно досліджуючи цей термін, науковець завжди пов'язував його тлумачення зі змістовною виразністю мистецтва. Отже, згідно з Б. Асаф'євим, інтонація – це виразна сутність музики як мистецтва.

Розглядаючи інтонацію на різних рівнях, науковець, в основному, розглядав термін з двох ракурсів, які умовно можна позначити, як «широкий» та «вузький». Так, в широкому сенсі інтонація визначена стислим формулюванням: «Музика – інтонація», тому що поза інтонацією не

існує музичного мистецтва». Б. Асаф'єв зазначав: «Наявність явища інтонації пов'язує все те, що відбувається в музиці» [5, с. 270]. Як змістовно-виразна єдність, інтонація охоплює всі сторони музичного звучання, всі засоби музичної виразності у їх нерозривній цілісності, що є головною якістю. Жоден з її компонентів неможливо виокремити, адже кожен показник звучання є рівнозначним, й лише в сукупності стає носієм художньої образності та засобом її втілення в музиці.

Трактування інтонації у вузькому сенсі походить з традицій сприйняття музичної мови на «граматичному» рівні. Так, як мовний (граматичний) термін, інтонація визначала не лише структурний, але й змістово-образний елемент твору. Піддаючи характеристиці власні наукові пошуки, Б. Асаф'єв писав: «Наприкінці праці «Форма як процес» я вже наблизився до поняття інтонації, як до ідейно-емоційного відтворення звука, як до якості, що визначає змістовну спрямованість музичної мови» [57, с. 29].

На шляху розвитку наукової думки виникали нові грані, що розкривали зміст явища інтонації. Поступове розширення змісту цього поняття дозволило вийти й на інші сфери музичної виразності, які були похідними від інтонації. Так, музична інтонація, як змістово-виразна якість музичної форми, знайшла своє втілення в її окремих складових. Це привело до обґрунтування єдиної природи музичного мистецтва, завдяки чому виникли окремі визначення інтонації:

- мелодичний фрагмент чи мелодія, як єдність змісту та форми на відміну від чистої форми;
- первинний елемент музичної мови, де відбувається «озвучування» думки – «зерно-інтонація» цілісної музичної форми. Це змістово-виразне обернення втілюється завдяки окремому елементу музичної мови чи їх комплексом;

- інтонація-гармонія, як протилежність природної, усвідомленої гармонії автоматизму функціональних послідовностей [26, с. 98];
- інтонація-ритм;
- інтонація-тембр, як протилежність його образної та змістовної ролі формальній та штучній «оркестровці» [там само, с. 278, 329, 330, 331];
- інтонація-конкретний музичний матеріал на противагу формі-схемі [там само, с. 91];
- інтонація-форма, як протилежність виразної драматургії індиферентної, схематичній побудові [там само, с. 92];
- інтонація-жанр, як протилежність абстрагованої від жанрових витоків, раціональній звуковій побудові;
- інтонація-виконавська реалізація, озвучена музична думка, винайдення змісту, поза яким музика не є соціальним фактором [там само, с. 54, 217, 296], протилежна до механічного відтворення нотного тексту.

Значення досліджуваного терміна розкривалось через низку протиставлень. Так, у розумінні Б. Асаф'єва, інтонація – це все, що є носієм смислу, художнього змісту. Нового змісту набула й інтонація, як акустичний термін, що визначає чистоту звучання. Так, дослідник неодноразово підкреслював, що нечисте інтонування спотворює зміст. Підтвердженням цьому є твердження, де Б. Асаф'єв визначив інтонацію як «усвідомлене звучання, а не лише констатування відхилення від норми (чиста або не чиста подача звуку)» [26, с. 198].

Як бачимо, тлумачення терміна у «вузькому» сенсі були ґрунтовно переосмислені та підпорядковані ключовому розумінню інтонації як загальної категорії в музичному мистецтві. Розгляд інтонації як явища, що є одночасно й узагальненим, й конкретним, лежить в сутнісній основі інтонації, як цілісного музичного поняття.

У своїх працях науковець згадує й власне поняття «інтонування». Так, розглядаючи музику як мистецтво інтонованих смислів, Б. Асаф'єв виявляє безпосередню залежність змісту від забарвленості звучання. На думку академіка, у процесі інтонування особистість «не мислить себе поза відношенням до дійсності, і як мовна, так і музична інтонація не проявляється голосово-без'якісно, шляхом механічної артикуляції. Тому тонус голосу людини, тобто прояв у звучанні її психічної діяльності, завжди має емоційно-сміслове навантаження та емоційне напруження, в залежності від ступеня висотності» [26, с. 199].

Заявляючи, що специфічність музичної мови полягає саме в її інтонаційній природі, провідним джерелом інтонаційного змісту Б. Асаф'єв називає інтервал (конструктивний мелодичний елемент) з його ритмічною та звуковисотною виразністю. На думку науковця, інтервал – це основа виразності музичної інтонації: «Там, де мова йде про інтервал, я тлумачу цей найважливіший музичний елемент як виразний і вважаю, що інтервал є однією з первинних музичних форм, адже людська свідомість, шукаючи вираження в звуці, тобто стаючи інтонованою, обов'язково виробляла стійкі опорні тоновисотні точки (вузли) і зв'язки між ними (арки) задля вираження інтонаційних закономірностей. Інтервали як форма вираження в кожній даній системі тонів – звукоряді, складають сталі інтонаційні показники (міра тонової напруги, висотність, стійкість, які відрізняються в залежності від інструмента). Але переважання будь-якого інтервалу в музиці є наслідком інтонаційного відбору, що відбувається під впливом суспільної свідомості, і є стильовим виявленням» [26, с. 218]. Окремі одиниці музичної інтонаційної мови Б. Асаф'єв визначає як «поспівки», маючи на увазі «групу пов'язаних тонів, що становлять мелодичний оборот або рельєф» [26, с. 19–20].

Отже, як бачимо, йдеться не стільки про інтонування, як спосіб звуковидобування, скільки про виразні можливості інтонацій-інтервалів.

У численних наукових працях пост-асаф'євського періоду інтонаційна теорія тлумачиться як система взаємодії слова та музичної інтонації, як комунікативна система. Використання терміна «інтонування» як похідного від «інтонація», спостерігається в дослідженнях Е. Алексєєва [10], Є. Бондар [45], Т. Веркіної [59], А. Малинковської [125; 126; 127; 128], В. Медушевського [131; 132; 133], Є. Назайкінського [140; 150], Б. Незванова [153] та інших. Так, у Б. Незванова знаходимо таке визначення поняття «інтонування»: «Виявлення інтонації в безпосередній звукотворчості» [153].

Проблема єдності музики та інтонації словесної мови розкривається в книзі Є. Назайкінського «Про психологію музичного сприйняття» [150]. Науковець зазначає, що на сприйняття людиною музичної інтонації має вплив увесь мовний досвід людини, а не лише мовної інтонації на звучання інтонації музичної. Особливого значення Є. Назайкінський надає синтаксичному мовному досвіду, розглядаючи спільні зі словесною мовою функції музичної інтонації: передачі логічно-сислової та емоційної інформації, характеристичну; досліджує різноманітні погляди щодо розуміння музичної інтонації, наголошуючи при цьому на факті відсутності єдиного значення цього терміна. Також науковцем представлено характеристики музичної та мовної інтонацій, на основі аналізу відмінностей мовної та музичної мелодики.

В останні десятиліття в інтонаційній теорії значну роль відіграють праці В'ячеслава Медушевського, зокрема, його монографія «Інтонаційна форма музики» [131]. Вчений досліджує світовідчуття музиканта-творця, розкриває фізіологічні і психічні механізми сприйняття смислів, закладених в музичній інтонації. Основну ідею його роботи закарбовано у назві першого розділу книги: «Інтонаційна форма як єдність протоінтонаційної та аналітичної сторони». Однак на зламі століть дослідник все більш занурюється в осмислення поняття «духовність музики». Так, його останні

праці нерозривно пов'язують духовність з християнським релігійним світоглядом. При цьому, одну з провідних ролей в досягненні і передачі духовності він відводить саме інтонації. Так як в своїх дослідженнях В. Медушевський спирається на твори європейських композиторів, то й основні їхні напрями в аспекті інтонації можна визначити як: сприйняття створеного як уловлювання вкладеного в творіння сенсу та творчість як насичення змістом музичної форми (інтонації).

При цьому важливо підкреслити, що для музиканта, який в широкому сенсі розглядає інтонацію як смисл, необхідно усвідомлювати цей смисл як інформацію різну за своєю протяжністю: час, що відводиться на звучання мотиву, фрази, речення тощо, тобто діяльнісного освоєння звукового простору. Згідно з інформаційною теорією, поява нової інформації пов'язана з подоланням інерції. Її подолання є ознакою новизни, іншими совами – нового знання. Проте в музиці, як і в художній творчості в цілому, все не може бути постійно новим, тобто кількісне накопичення інформації не впливає на якісну зміну невизначеності в результаті інформованості.

На це звертає увагу теоретик музики М. Бонфельд: «Уявіть собі твір, де не буде нічого інертного. Швидше за все, це призведе до руйнування всіх контекстних систем, що буде причиною абсолютної „німоти” слухача. Це зрозуміло, адже відсутність інерції означає те, що буде нічого долати, а отже, й не виникає інтонація, тобто смисл. За яких же обставин подолання інерції буде сприйматися не просто як деяка непередбачуваність чи новизна, а як те, що буде нести в собі риси істинності? Відповідь на це запитання проста: тоді, коли ця новизна буде художньо переконливою, тобто, її поява буде сприйматись як невідворотнє. Проте, критерієм такої переконливості подекуди є лише історичний час, адже для багатьох сучасників творчі здобутки Баха, Бетховена, Верді, Візе, Чайковського, Вагнера та багатьох інших геніальних митців, не завжди були такими ж переконливими, якими сприймаємо їх зараз ми, через століття та десятиліття» [46, с. 204].

Тобто, якщо розглядати інтонацію з погляду смислу, то це є поєднанням непередбачуваного з невідворотнім, за умови, що передбачуваність виникає, коли накопичилась певна інерція. Як приклад, можна привести той факт, що майже кожна людина стикалася з таким явищем у музичному мистецтві: слухаючи знайому музику, віддаєшся інерції, яка може володіти такою силою, що ефект впливу не втрачається після багатьох прослуховувань. Проте, подолання інерції відбувається способом, характерним для кожного окремого твору.

Отже, розкриття художньої думки (смислу музики) в музичному мистецтві може відбуватися лише шляхом розуміння самої музики. Як стверджує німецький музикознавець Ханс Еггебрехт, сенс музики «можна реально описати лише музичним способом», «музика означає саму себе, а не дещо поза музичне» [206, с. 55]. Головне завдання полягає в тому, щоб вивчити свідомість інтерпретатора. Музичний сенс (*Sinn* – за Х. Еггебрехтом) відповідає структурі музичного твору, тоді як музичний зміст (*Gehalt*) є результатом його слухацької (дослідницької) інтерпретації. Сенс є об'єктивним, тоді як зміст – суб'єктивний і залежить від свідомості інтерпретатора [там само], в ролі якого може бути не лише виконавець, а й слухач, який сприймаючи звучання, також інтерпретує його.

Таким чином, здійснений аналіз понять «інтонація» та «інтонування» дає можливість дійти висновку щодо їх зв'язку, так як ці два терміни передбачають прояв емоційного змісту в музичному (тоновому) звучанні.

Проте, ці поняття можуть існувати і окремо один від одного. Наприклад, хоча для інтонування однією з найважливіших умов є присутність виразної інтонації, воно можливе й без значних висотних, а отже, й інтонаційних змін. Інтонацію можна не тільки озвучити, але й зафіксувати в письмовому вигляді, позбавивши акустичного звучання. У цьому сенсі проблема інтонування стосується, перш за все, стилевих особливостей професійної (авторської) музики. Причому, композитор може

бути й анонімним, але належати до того чи іншого напряму музичного мистецтва чи композиторської школи.

Більшість музичних творів європейських композиторів, написання яких належить до ХІХ століття, так само як і музичний фольклор чи релігійно-обрядова музика, знаходились у тісному зв'язку з контекстом певної громадської події, традиції чи обряду. Відокремлення творів від цих зв'язків вперше сталося з появою такої суспільної форми музичної культури як публічний концерт. Як зазначає Т. Чередніченко, «в концерті автономна музика, в якій, до того ж, вокальні жанри набули рівноправ'я з інструментальними, існує лише „при” слуху, тоді як слухач лише „при” музиці. Слухач вимушений „прислуховуватися” до змісту музики, оскільки твір вилучається з конкретизуючих словесних і життєвих меж» [205, с. 18]. Аналогічний погляд на цю проблему висловлюється в статті О. Михайлова «Філософсько-естетична проблематика музики», написаній до першого тому «Музичної естетики Німеччини ХІХ століття». Автор зокрема зазначає, що саме з початку ХІХ століття музика почала осмислюватися як «розумний, активний, наділений всіма почуттями» суб'єкт смислового та змістовного мистецтва, що здатний протистояти дійсності й освоювати світ у всій його повноті і реальності. Руйнувалися форми функціонування й сприймання музики. Це руйнування торкнулося самої її сутності. «Позбувшись минулих стійких форм функціонування, музика почала потребувати особливого цілеспрямованого естетичного сприйняття. Те, що раніше могло здаватися в музиці очевидним та зрозумілим, тепер почало потребувати іншого осмислення, уважного прислуховування. Виникає особлива проблема розуміння музики» [140, с. 12–14].

Отже, сучасна проблема інтонування, як проблема відповідності історичному або композиторському стилю, могла виникнути лише в той період, коли виконавець перетворився на досить самостійну творчу особистість, отримав можливість виконувати твори різних стилів та

композиторів на публічних концертах, які не пов'язані з традиціями певної школи чи з ситуацією окремого ритуалу. Чим ширші часові межі між виконавцем і композитором, тим більша можливість того, що виконання могло не відповідати композиторському задуму, а отже, передачі смислового змісту виконуваних творів і характеру звучання, прийняттого для періоду створення певної музичної композиції.

Як відомо, ХХІ століття – доба полістилістики, тобто одночасного існування абсолютно різних форм музичної творчості, напрямів, жанрів, стилів тощо. Релігійна музика, фольклор, поп-музика та джаз, при одночасному існуванні майже не протидіють. У той самий час, ми маємо можливість чути та виконувати музику досить віддалених у часі музичних епох: раннього середньовіччя, епохи Ренесансу, стилів рококо, бароко та класицизму, європейського романтизму тощо. Сприймання творів може відбуватись й поза концертним залом – за допомогою аудіо- та відеозаписів, телевізійних трансляцій тощо.

Виконання такої різноманітності музичних жанрів вимагає від виконавця кропіткої технічної та дослідницької роботи з кожним окремим твором, адже їхні тексти досить часто майже не піддаються розшифровці. Важливо зрозуміти їх контекстуальний та смисловий аспекти. Є втраченими і забутими не лише прийоми гри на старовинних інструментах, реставрованих через сторіччя, а й їхній виконавський стиль. Проблема полягає в пошуку необхідних методів вивчення способів інтонування на споріднених інструментах, які збереглися в наш час у тісному зв'язку з вивченням письмових джерел, що містять свідчення старовинних музикантів про те, як повинна звучати музика. Виконання ж такої музики потребує «вживання» у виконавські традиції та стиль того історичного періоду, до якого належить написання твору.

Звідси й виникає проблема інтонування як засобу впливу на слухача, сприйняття і розуміння ним музики. Цей аспект підлягає детальному аналізу

не лише музикознавчою наукою, а й медициною, психологією. Не менш вагома роль смислового інтонування в драматичному театрі та в опері. У цих жанрах, крім інтонування, вплив на глядача й слухача додатково підсилюється сприйняттям сценічної ситуації.

На сьогодні є багато праць із проблем інструментального виконавства, які становлять окремий дослідницький напрям. Зокрема, проблемі фортепіанно-виконавського інтонування присвячено роботу Августи Малинковської [128]. До інтонування вона відносить виразну, структурно-логічну, ладову, та інші сторони фортепіанного звучання, проте не дає визначення зазначеному феномену.

Таким чином, інтонування – це процес внутрішнього самовираження та самореалізації внутрішньої сутності в інтонаційно-осмисленому звучанні. Воно являє собою складну психічну діяльність, якою на свідомому і підсвідомому рівнях керує мозок, інтелект.

У науковій літературі поняття «інтонування» застосовується в таких значеннях:

- як синонім терміна «інтонація» (виразна, тоновозабарвлена і ритмічно організована структурна мовна одиниця (питальна інтонація) і музики (поєднання двох і більше ритмічно-організованих музичних звуків, які володіють явно вираженими гучністю, висотою, тембром);
- як якість відтворення висоти звуку (звідси поняття: «чисте інтонування», «фальшиве інтонування» чи «неточне інтонування»);
- як виконавський прийом задля передачі певного настрою чи як інтерпретація авторського задуму в музичному творі;
- як символічно значуще та емоційно-сміслові навантаження музики;
- як показник виконавської школи, музичного стилю, традиції, напряму тощо;

- як емоційно-чуттєве вираження ідеї та смислу певного культурного явища.

З'ясовано, що, не дивлячись на часте застосування науковцями терміна «інтонування», що є похідним від дієслова «інтонувати» – звучати, вимовляти з виразною інтонацією, він не має визначення ані в словниках, ані в спеціальній літературі. Інтонування є основоположним та універсальним феноменом у системі музичної культури, адже музика проявляє себе лише в процесі звучання, а якісна сторона інтонування визначає певні закономірності та особливості в музичній культурі: риси стилю, традиції, специфіку інструментального і вокального звучання, рівень виконавської майстерності інструменталіста, вокаліста тощо. Музичне інтонування виконує ті ж функції, що і розмовна мова. Воно здатне на рівні емоційного сприйняття і за допомогою виразної інтонації в поєднанні з комплексом інших виразних засобів «озвучувати» ідею, доносити зміст музичного твору, передавати іншу важливу інформацію.

Отже, під музичним інтонуванням ми розуміємо музично-звуковий процес, який включає способи формування і відтворення звуків та власне їх звучання. Завдяки інтонуванню з'являються можливості для створення та передачі необхідних виразно-емоційних змістів, виділення найбільш важливих смислових моментів звукового вираження. При цьому, інтонування є невіддільним від усіх компонентів організації звукової тканини.

1.2. Інтонування як звуконосій смислу у виконавстві

Основною метою музичного виконавського мистецтва є відтворення засобами інтонації різноманітних смислів, створення культурних кодів, цінностей тощо. Воно також має властивість зберігати в собі ці смисли,

стереотипи, уявлення, моделі життя минулих епох, передаючи наступним поколінням.

Сьогодні теоретичне дослідження проблеми смислоутворення представлено в різних областях гуманітарного знання – філософії, логіці, культурології, музикознавстві та інших. Тож, розглянемо поняття «смысл» з декількох аспектів. У словнику С. Ожегова знаходимо три способи розуміння смислу:

1. внутрішній зміст, значення чого-небудь, що досягається розумом;
2. ціль, розумне підґрунтя;
3. синонім слова «розум» [155].

У філософії та традиційній логіці «смысл» вживається переважно у першому розумінні та є аналогічним цьому значенню. У психології, в аспекті діяльнісного підходу, поняття про смысл тісно пов'язане зі свідомістю особистості та визначається у порівнянні з такими поняттями, як значимість, цінність, емоція, значення тощо. У зв'язку з цим, виникають поняття «смысловая настанова», «смысловий конструкт» та інші.

Як зазначає Ж. Делез, смысл – це явище не фізичного світу, а дещо позатілесне, що відбувається на поверхні речей. Ця «подія» відбувається у самому вимовлянні (*інтонації Ч. Ц.*), так як смысл не можна віднайти ні в речах, ні у фізичному чи психічному існуванні [77, с. 18]. Отже, *смысл інтонації у фортепіанному виконавському мистецтві завжди визначається у співвідношенні з безпосереднім відтворенням та сприйняттям музичних образів. При цьому, вмиле використання інтонації в музиці дозволяє не лише адекватно передати закладений у ній смысл, а й активно, емоційно-естетично впливати на слухача.*

Класифікація смислів існує і в культурології. Так, по-перше, смысл може трактуватись як **світогляд, цінність** (смысл епохи, смысл життя, смысл діяльності тощо). Як зазначає Н. Яркова, «культура відрізняється від природи в першу чергу наявністю специфічного атрибуту – смислу.

Народження смислу співпадає з народженням людини... смисл немов згусток, поєднання різноманітної інформації про світ, й одночасно, програма діяльності й соціальної взаємодії людей» [226, с. 85].

Визначено, що мистецтво здатне генерувати коди, характерні для певної культурної епохи, які синтезують ідеї або смисли, що виступають у якості світоглядної суті. Причому, «кожен період в історії культури піднімав свою область художньої практики в зону актуалізації, і саме провідний вид мистецтва володів найбільшою здатністю у вираженні основної культурної ідеї та формуванні єдиного культурного стилю» [94, с. 19].

У цьому розумінні М. Щербінін [221] виокремлює декілька провідних видів мистецтва і пов'язаних з ними смислів. Так, гігантські архітектурні споруди Давньої Греції, Давнього Китаю, Стародавнього Єгипту, Стародавнього Риму та Стародавньої Індії втілювали необхідність активізації суспільної свідомості і самосвідомості, підсвідомості. «Підготовка інтелекту» до зародження філософії здійснювалася засобами архітектури, впорядковуючи існуючу в той час перевантаженість стихії символів. В архітектурі виявляли себе нові форми симетрії і порядку. Архітектурно-будівельна практика впливала на узагальнююче мислення людини того часу.

В античності на зміну архітектурі домінуючим видом стає скульптура. Будучи видом мистецтва, символічно близьким до архітектури, скульптура була немов «народжена» архітектурою давнини. Численні приклади первісної скульптури на стінах древніх печер зображують тваринний світ і людину. Різні етнічні типи і естетичні уподобання фізичної краси вимагали від античного скульптора філософського узагальнення. Крізь століття античності універсальною мірою в скульптурі стає краса. Краса, як особлива стрункість та пропорційність людської фігури стала ідеєю досконалості соціального топосу.

Смислоутворювальним завданням мистецтва живопису в епоху Відродження стало становлення здатності до інтелектуального узагальнення,

як підготовки людського інтелекту до історично нових форм філософської думки. Якщо зафіксована засобами образотворчого мистецтва статика соціальних відносин відповідала цілям консервації давно сформованих соціальних інститутів, то театральна динаміка більше відповідала молодшим в історичному плані соціальним силам. Специфічний «колективізм» театального життя прийшов на зміну індивідуальності живописця. Пізніше Відродження і Просвітництво позначили дві найважливіші тенденції суспільного розвитку – індивідуалізацію та соціалізацію.

На зміну театральній фазі в мистецтві європейської культури приходять музична. Музика залишалася провідним видом мистецтва протягом XVII–XIX століть. Ключовим у музичній реальності виявився феномен переживання. Саме переживання прийшло на зміну театальному лицедійству або лицемірству, адже саме в переживанні, життєві пристрасті немов «прожиті» або «пройдені».

Таким чином, музичне мистецтво як явище культури є відносно замкнутою системою, здатною до саморозвитку, яка зазнає впливу з боку соціуму і культури епохи. Як наслідок – вона має особливість відтворювати смисли епохи за допомогою художніх образів. Сенс певної епохи виражається, як правило, в одному виді мистецтва, яке формує своїми виразними засобами її матеріалізоване вираження в художніх образах. Цей вид мистецтва або виникає як потреба епохи, або актуалізується. Інші ж мистецтва тяжіють до способів художнього висловлювання цього виду та інтегруються біля нього. Його засоби вираження підпорядковують собі інші мистецтва, тим самим, надаючи місце художньому синтезу [94, с. 56–57]. Мова форм пануючого виду проникає і впливає на суміжні мистецтва.

По-друге, смисл можна розглядати як **спосіб комунікації**, який здатний нести інформацію, експресію. У контексті комунікації смисли розподіляються в залежності від змісту (інформаційний, емоційний, експресивний) та від певного способу сприйняття (раціональний,

асоціативний, інтуїтивний). Окрім цього, смисли розрізняються за рівнем адресації, за специфікою мовної представленості, за пріоритетністю і популярністю на тому чи іншому культурному рівні тощо [105, с. 429].

За своєю природою, будь-яке мистецтво є комунікативним. Так, у музичному виконавському мистецтві передача смислу здійснюється через комунікативний зв'язок у тріаді композитор – виконавець – слухач, через яку воно доносить інформацію, емоції, експресію.

Провідне місце в цьому процесі належить виконавській інтерпретації, як мистецтву втілення в звуках авторської думки і водночас відтворення власної концепції виконавця. При цьому, інтерпретація є відкритим, вільним простором власного смислоутворення. Це процес, який втілює не тільки специфічні творчі особливості індивідуальності, а й її гуманітарне знання про навколишнє середовище і про самого себе, переломлене через призму власного життєвого і творчого досвіду. Обов'язковою умовою адекватної інтерпретації музичного твору є усвідомлення виконавцем його естетичних засад, художньо-образного змісту, технологічних прийомів роботи з музичним текстом тощо, що власне і становить смислову сутність виконуваного. Проте, для кожного окремого інтерпретатора, саме інтонація є засобом створення неповторного музичного образу. Зокрема, В. Ландовська розглядала інтерпретацію як дивну і небезпечну подорож у невідоме [107, с. 389], а сучасний німецький дослідник А. Вермайєр вважає, що «інтерпретація в сенсі виконавської реалізації має в музиці зовсім унікальний вимір» [58]. Таким чином, відтворення виконавцем музичного тексту є особливим перетворенням сприйнятого й осмисленого ним на чуттєвому рівні. Можна стверджувати, що виконавська інтерпретація є персоніфікованою функцією музиканта.

Слід зазначити, що на формування виконавської інтерпретації впливає дослідження смислових структур музичного тексту. Проте, розшифровуючи

смысл, закодований в нотних знаках композитора, виконавець добирає власний арсенал засобів його втілення, головним з яких є інтонування.

Аналіз музичної інтерпретації конкретного твору конкретним виконавцем надає можливість визначити ті смислові акценти, що складають нове художнє ціле, неповторність кожного виконавського втілення. В цьому аспекті можна говорити про смисловий простір виконавської інтерпретації: мікроінтонування, фразове інтонування, тембральне інтонування, ритмоінтонування, інтонування як формотворення, драматургічне інтонування тощо.

Досліджуючи фортепіанне інтонування, Д. Дятлов визначає його як складний комплекс з багатьма складовими: технологія читання і виконання музичного тексту, психологія сприйняття і вживання в музичний образ, «включеність» в історико-культурний контекст виконуваної музики і, нарешті, створення стилістично-достовірного виконання музичного твору. Автор підкреслює, що поняття інтонування у фортепіанному виконавстві принципово відрізняється від оркестрового, хорового або вокального, де інтонація пов'язана з точним виконанням натуральних інтервалів. У фортепіанному виконанні дослідник визначає головним звуковидобування (цілеспрямоване досягнення відповідного звуку, «занурення в тон... зв'язок звуків, кожний з яких має своє місце в ланцюгу інтонаційних подій»). Отже, фортепіанне інтонування Д. Дятлов визначає як *«звуковидобування, сповнене смыслом і художнім змістом»* [82, с. 212].

Смысл у якості категорії музичної семантики використовується й у музикознавстві. Як зазначає О. Лисенко, у сучасній музикознавчій науці поняття «музичний смысл» пов'язується, як з об'єктивною сферою музичної семіотики і «семантичними універсаліями культури» (О. Самойленко), так і з суб'єктивною сферою власної свідомості суб'єкту творчого процесу [113, с. 75]. На думку дослідниці, складність виявлення смыслу, як субстанції свідомості, а також часто несвідоме оперування смысловою і мета-

смісловою субстанціями, призвело до появи різноманітних визначень цієї категорії у сукупній системі людської мисле-діяльності і це різноманіття продовжує збільшуватися. До сьогодні залишається не до кінця визначеним як «музикознавче усвідомлення», так і «контекстуальне функціонування» категорії смисл [там само].

О. Лисенко стверджує, що науково-теоретичне дослідження сутності смислу стосується усіх науковців, які мають справу з текстовими об'єктами, у нашому випадку – з нотними текстами. Дослідниця вважає, що звертаючись до теорії лінгвістичних моделей, у музичному мистецтві можна дослідити процеси смислоутворення, еволюції композиторської техніки та музичної мови, формо- та ладогармонічні утворення, способи звукотембрових характеристик тощо. При цьому, особлива роль належить так званим «інтонаційним моделям», які є «...відображенням функціональної системи інтонаційних утворень музично-виконавської мови, тобто мелодійного інтонування, яке поступово відокремилось від словесного інтонування і стало змістовним елементом суто музичної виконавської мови. Тобто, з того часу, як зміст музичного твору був “відлитий” у музичну інтонацію, певною мовою виконавства стає виконавська інтонація, як головний елемент музичної виконавської мови. Подібно до значення сліву звичайному мовному процесі, інтонаційні моделі стають носіями смислового значення музичного ідейно-емоційно-образного змісту звукового мовлення виконавця» [113, с. 74].

Отже, музичне мистецтво, взаємодіючи з реальністю, створює нові тексти, які наповнені смислами. При цьому, в музичному мистецтві, як і в будь-якому іншому, не може бути дзеркального відображення дійсності, тому що його результат – це виробництво нових смислів. У свою чергу, *фортепіанне виконавське мистецтво, засобами інтонації, здатне відтворювати ці смисли, в чому і виражається його призначення, як культурного явища.*

1.3. Інтонаційна концепція у фортепіанному виконавстві (генезис)

Сукупність теорій та ідей, безпосередньо пов'язаних з питаннями художнього виконання, характеризувались особистим напрямом розвитку, який спрямував наукові пошуки теоретиків та практиків на досягнення інтонаційної природи і специфіки творчості музиканта-виконавця. З визнанням виконавства, як одного з видів музичного мистецтва, що має інтонаційну природу, почався історичний розвиток інтонаційної виконавської концепції. Як зазначає А. Малинковська, інтонаційна виконавська теорія є тією «лінією горизонту», яка завжди попереду, або, як багатоаспектно пророблена й цілісна серцевина виконавського музикознавства, вона є історично неминучим результатом минулих, сучасних і майбутніх пошуків та зусиль [127, с. 114].

Дослідження сучасного стану інтонаційної теорії у фортепіанному виконавстві вимагає розгляду майже сторічного шляху її розвитку. Так, ретроспективний огляд історії фортепіанного інтонування доцільно розпочати з періоду *1920–1930-тих років ХХ століття*, коли радянська наука про музичне виконавство почала поповнюватися ідеями інтонаційної теорії Б. Асаф'єва. Як зазначала Н. Шахназарова, дослідницький шлях науковця доцільно розглядати саме як «дзеркало процесу поетапного формування <...> музичної науки» [212, с. 269]. Необхідно зазначити, що ця теза справедлива й щодо виконавського напрямку музикознавства. У досліджуваний період фортепіанна теорія значною мірою спиралася на погляди іноземних методистів і теоретиків, які були прихильниками «анатомо-фізіологічного» напрямку. Попри це, початок 1930-х років минулого століття позначився й пошуками у виконавській теорії методологічної основи. Намітився напрям соціально значущої проблематики, яка знайшла яскраве вираження у виконавській критиці. Так, відгуки в пресі на виступи музикантів характеризувались не лише як певні художні події, а й як

обговорення питань академічної науки, що знайшло своє відображення в ідейно-художній та соціально-політичній боротьбі, утвердженні нових естетичних ідеалів.

Особливо яскраво це проявлялося в діяльності Г. Когана, який вважається засновником радянської теорії піанізму. Серед праць, у яких дослідник намагався пов'язати історико-соціологічні, естетичні проблеми з потребами педагогіки та виконавства, виділимо такі: «Робота піаніста» [95], «Виконавець і твір (до питання про сучасний виконавський стиль)» [96].

Так, статтю «Виконавець і твір» присвячено перспективам розвитку виконавської науки та педагогіки шляхом виокремлення таких аспектів:

- мета виконання та відношення виконавця до слухача (питання художнього впливу), біологічний аспект артистизму;
- зміст та тлумачення твору, відношення у системі виконавець – твір, питання виконавського стилю;
- технологічний аспект проблеми виконавства (технічні навички виконавця-інструменталіста, прийоми фортепіанної гри, відношення виконавця до інструмента) [96, с. 6].

Як видно з вищевикладених завдань, науковець прагнув охопити та систематизувати провідні питання виконавської теорії та естетики, об'єднати існуючі на той час дослідницькі напрями. При цьому, у системі відношень виконавець – інструмент, виконавець – слухач та виконавець – твір прослідковується чіткий зв'язок з уявленнями Б. Асаф'єва з приводу взаємозв'язку сфер прояву інтонаційної свідомості суспільства (Композитор – Виконавець – Слухач).

Ще одним вагомим стимулом, що послугував розвитку виконавської науки, було жваве обговорення в критико-публіцистичних виступах стильових аспектів у виконавському мистецтві. Тут також спостерігаємо зіткнення ідей Б. Асаф'єва, на думку якого виконання можна вважати «вищим мистецтвом» лише тоді, коли воно перетворюється на «потужний

узагальнюючий та соціально-організуючий життєвий імпульс» [26, с. 266], та поглядів інших критиків, які намагалися усвідомити нові тенденції, що відповідали духу часу.

Ще одним науковцем, який в досліджуваний період займався розробкою інтонаційної проблематики у виконавсько-педагогічному та музично-теоретичному аспектах, був Б. Яворський. Розвитком акустично-психологічного напрямку займалися дослідники Державного інституту музичної науки тощо.

Так, у теоретичній концепції Б. Яворського спостерігаємо єдність його теорії ладового ритму, поглядів на питання виконавського мистецтва та ідей, окреслених у праці «Будова музичної мови. Матеріали і замітки» (1908) [224]. Як творчо мислячий, талановитий піаніст-виконавець та педагог, Б. Яворський велику увагу приділяв розвитку виконавської уваги, внутрішнього слуху, виконавському тону, поєднанню у виконавській енергії «енергії фізичної, духовної та душевної». Важливе практичне значення для музикантів-педагогів, виконавців та для розвитку теорії виконавства в цілому, мають погляди Б. Яворського щодо стилю та стильового аспекту виконання; семінари та лекційні курси, де дослідник намагався поєднати численні аспекти інтонаційної теорії. У розробці цієї проблематики Б. Яворського можна вважати одним з «першопрохідців».

Розробка Б. Яворським та Б. Асаф'євим питань, що стосувались інтонаційної сутності музики, сприяла поглибленню вивчення теоретичних аспектів щодо її ладової структури, закономірностей слухового сприйняття музичної мови, процесу розгортання-становлення музичної форми тощо. Ці питання відобразились на тому спрямуванні виконавської теорії, де інтонування розглядалось виключно в аспекті акустичної чистоти й точності, а саме: в струнно-смичковому виконавстві. Чистота інтонування починає розглядатись не як інтервальна, а як така, що пов'язана зі строем та виразними прагненнями виконавця. Дослідження цього в сфері

фортепіанного виконавства також починає ґрунтуватись на експериментальних дослідженнях та використанні апаратурних методів. Теоретичні наукові погляди в галузі фортепіанного виконавства дещо виходили за межі проблем «рухової механіки», інструментально-акустичних питань, поступово наближаючись до цілісного вивчення закономірностей виконавського процесу.

Період 1940–1950 років ХХ століття характеризується розширенням наукових горизонтів у радянському виконавському музикознавстві. Період Великої Вітчизняної війни та післявоєнні роки позначились вивченням національно-історичної проблематики, поглибленим вивченням етапів розвитку виконавства та педагогіки. Так, велику кількість праць Б. Асаф'єва присвячено особливостям художньої культури: нариси історично-аналітичного жанру («Данте і музика» [23]; «Народні основи стилю російської опери» [31]; «Про музику Чайковського. Вибране» [32]; «Памяті Пушкіна» [33]), нариси, що розкривають особливості творчості видатних артистів, виконавців та композиторів, серед яких М. Балакірєв, О. Глазунов, С. Прокоф'єв, С. Рахманінов, А. Рубінштейн, Ф. Шаляпін [15; 16; 19; 21; 25; 34]. Завдяки зазначеним розвідкам значно розширились та поглибилися уявлення про розвиток музичного мистецтва ХІХ – ХХ століть, про зв'язок професійної творчості з народною традицією. У виконавському музикознавстві також намітилася тенденція до поглибленого вивчення виконавської культури, педагогічних досягнень.

Інтерес теоретиків і практиків фортепіанного мистецтва до вивчення витоків виконавської культури, традицій інтонування, що почали складатись ще в ХІХ столітті, поставило перед піаністичною теорією нові виклики. Так, одним із завдань стало узагальнення та осмислення практичного досвіду майстрів виконавсько-педагогічної школи: Ф. Blumenфельда, О. Гольденвейзера, К. Ігумнова, Г. Нейгауза, Л. Ніколаєва, С. Фейнберга. Погляди дослідників спрямовувались на вирішення завдань виконавської

педагогіки, шляхи осягнення виконавської майстерності, вивчення мистецтва інтерпретації, що стимулювало розвиток принципів інтонаційно-змістовного та творчого інтонування на фортепіано, принципів пісенно-речитативного, вокально-пісенного строю вимови тощо.

Основними завданнями, які постали в зазначений період перед виконавсько-педагогічною практикою та стали концептуально-теоретичним підґрунтям у вченні Б. Асаф'єва, були виховання слухової культури піаніста-виконавця, вивільнення слуху від рутинних уявлень та його спрямування на досягнення художньої мети. Наукові положення про слухо-інтонаційну культуру музиканта-виконавця, співвідношення інтонуючих елементів музичного твору, енергетику виконавського процесу та інтонаційне дихання, котрі розвивав науковець, об'єдналися у провідну ідею: процесуально-динамічне формоутворююче інтонування.

У період 1940–1950-х років залишались актуальними й проблеми стильової інтерпретації музики. Так, питання інтонації і стилю присутні у підтексті майже всіх досліджень Б. Асаф'єва. У цей час у виконавській теорії та методиці почалося активне дослідження проблем виконавського тлумачення музичного твору. В досліджуваний період, завдяки науковим статтям, присвяченим роботі над музичним твором, відбувається стрімкий розвиток теорії виконавської педагогіки завдяки всебічному вивченню аспектів виконавської творчості.

Суттєвим поштовхом у розвитку інтонаційної теорії музики був дослідницький напрям, заснований М. Гарбузовим – автором акустичної теорії зонної природи музичного сприйняття. Важливо відмітити, що цей напрям мав безпосереднє відношення до проблем інтонаційно-виконавської теорії. Так, досліджуючи закономірності відтворення та зонного сприйняття окремих інтервалів, дослідник дійшов висновку, що «в людей, які грають на музичних інструментах з вільним інтонуванням, тобто тих, що створюють інтонації безпосередньо в процесі виконання музичного твору, інтонаційний

слух може досягати високого рівня розвитку. ... У виконавців, що грають на інструментах з фіксованою висотою звуків, тобто тих, що у процесі виконання користуються готовими інтонаціями, інтонаційний слух розвинутий слабкіше» [148, с. 142].

Цікаво порівняти це судження з думкою Б. Асаф'єва, який зазначав: «Мистецтво піанізму є найвищим ступенем інтелектуальної культури інтонаційно-тембрового виконання, й не зважаючи на “акустичну обмеженість” інструментальної фактури, вимагає найтоншої слухової уваги» [26, с. 275]. Тож, Б. Асаф'єв розуміє інтонаційність як комплексну якість, яка входить до широкого кола факторів художнього виконання. Погляди М. Гарбузова ґрунтуються на акустико-психофізіологічному аспекті явища, при цьому, науковець вибірково досліджує окремі компоненти означеного процесу: зонну природу сприйняття тембру, ритму та динаміки. Проте, такі суперечливі погляди виявилися історично закономірними та привели до важливих результатів. Так, експериментальне вивчення сприйняття окремих складників звучання надало можливість отримати точні кількісні виміри часткових тонів, звуковисотних та часових відтінків тощо. У подальших дослідженнях все чіткіше спостерігається різниця між цілісними за змістом мелодіями й музичними уривками та інтонуванням ізольованих інтервалів. Тобто, протиріччя, що виникали між художньою та акустичною настановами в інтонуванні, призвели до усвідомлення діалектичного взаємозв'язку якісної та кількісної сторін досліджуваного явища.

У другій половині ХХ століття відкриваються нові перспективи в теорії фортепіанного інтонування. Необхідно зауважити, що досягнення шляху, який пройшло радянське виконавське музикознавство в постмодерністичний період, є одним із найважливіших завдань сучасних дослідників. Тож, у другій половині минулого століття радянське музикознавство вступає в новий, доволі інтенсивний етап осмислення, творчої розробки та асиміляції інтонаційної теорії Б. Асаф'єва: поступово

воно все більше наповнюється та пронизується викладеними в ній положеннями та ідеями. Варто звернути увагу на те, що вивчення виконавства як інтонаційного явища відбувалося не безпосередньо, а опосередковано – через проблематику, яка в той час активно розвивалась в теоретичному музикознавстві. Так, широкий пласт досліджень того часу, присвячених питанням семантики музичного тексту, комплексного впливу художніх засобів, принципам музичного аналізу, стилістичної обумовленості фактури тощо, опосередковано включає виконавські аспекти, які певним чином можуть бути спроектовані на виконавські задачі, зокрема на інтонаційну проблематику.

До таких досліджень належать статті В. Цуккермана, який розглядав музику крізь призму її органічної єдності з педагогічними завданнями та виконавською реалізацією, цікавився сферою теоретичної освіти виконавців. Так, у його праці «Про два протилежні принципи слухацького розкриття музичної форми» (1971) [202] вже присутні ключові суб'єкти інтонаційно-культурного діалогу: композитор – виконавець – слухач.

Значущими працями в сфері виконавської теорії другої половини минулого століття є книги С. Фейнберга «Піанізм як мистецтво» [198] та І. Браудо «Артикуляція» [49]. Зокрема значення розробленої І. Браудо концепції артикуляції полягає в доведенні відносності засобів поділу звукового потоку порівняно з безперервністю процесу музичного розвитку; в розкритті формоутворювальних функцій артикуляційних засобів на всіх рівнях музичного твору; у виявленні закономірних взаємозв'язків між виразними та формоутворювальними музичними засобами, як динаміка, метроритміка, агогіка та артикуляція.

Численні праці В. Медушевського, серед яких: «Про закономірності і засоби художнього впливу музики» [134], «Інтонаційна форма музики» [131], утворили новий, індивідуальний напрям у розвитку інтонаційної концепції Б. Асаф'єва. Звертаючи увагу на необхідність узагальнення наявних

наукових знань щодо музичної форми, дослідник розкриває нові змістовні пласти та художні простори «інтонації, як фундаментального культурного явища» [131, с. 204]. Його останні праці характеризуються науковою глибиною, детальним аналізом проблем і явищ музичного мистецтва, і, в той самий час, – естетичним та моральним просвітництвом. У книзі «Інтонаційна форма музики» дослідник пише: «Теорія інтонації не відводить від буття та особистості. Навпаки, намагаючись помітити їх крізь призму інтонаційної форми, вона спрямовує музиканта та любителя до музики й справжнього духовного життя. Вона закликає людей до самостійних пошуків одухотворення та музичної краси – адже саме тут композитори, виконавці, слухачі, музикознавці стикаються з чарівним джерелом людської радості: з розумінням глибини людської душі, з усвідомленням себе та свого місця в світі» [131, с. 255].

Доцільно зазначити, що в сучасному українському мистецтвознавстві погляди на музичне інтонування, й зокрема фортепіанне, висвітлено лише в окремих працях. Так, В. Колоней в своєму дослідженні «Пластичне у фортепіанно-виконавському інтонуванні» [97] розглядає досліджувану дефініцію як органічну єдність звукової мети (звукового інтонування) та способу досягнення цієї мети в соматичному інтонуванні. Науковець зазначає, що у виконавському мистецтві «пластичне» передбачає взаємодію виразових засобів музиканта-виконавця, музичного інструменту та музичного твору. Функції «пластичного» знаходять свій прояв у вигляді виконавської інтонації, в якій зміст, закладений у звуках музичної композиції підноситься до художнього рівня, стаючи, таким чином, музичним мистецтвом. В. Колоней стверджує, що дослідження «пластичного» однаково відноситься як до змісту, так і до форми музично-виконавського інтонування. Враховуючи те, що провідним фактором фортепіанно-виконавського процесу є інтонаційна форма музичного мислення, дослідник доводить, що ця форма має здатність акумулюватись, «згортатись» у нотному тексті та пластично

розгортатись під час виконавського інтонування. При тому, тонова напруга, притаманна музичній інтонації, з одного боку, і музичне мислення, за допомогою якого відбувається організація процесу виконавського інтонування, – з іншого, можуть функціонувати лише в органічній єдності.

У науковому дослідженні Т. Веркіної «Актуальне інтонування як виконавська проблема» [59], досліджується музично-виконавське мистецтво як творча практика, спосіб закріплення, відтворення та розвитку музичного досвіду людини. Автором запропоновано переосмислення комунікативної настанови музиканта-виконавця. Отже, якщо під час реалізації художньої інтерпретації, виконавець через нотний запис намагається відтворити «першообраз» твору шляхом конкретизації власних уявлень про стиль композитора, то процес актуалізації музичного твору передбачає зусилля виконавця, що спрямовані на встановлення діалогу зі слухачем. Підкреслено, що виконавська діяльність є не лише «реконструкцією» художнього цілого за його більш-менш визначеними у нотах параметрами або практикою «перекладу», а й загалом реалізує ідею гри. При цьому, Т. Веркіна особливо наголошує на важливості для вербального і музичного інтонування поняття логічного акценту– «інтонаційного смислового центру» вислову.

У дисертації Є. Бондар розкривається проблема надекспресивного інтонування в контексті сучасної хорової творчості [45], запропоновано новий підхід до поняття «інтонування» в сучасній хоровій практиці. Дослідниця доводить, що поняття надекспресії, стосовно музичного мистецтва, набуває подвійного змісту. По-перше, надекспресія в музиці є тим шляхом, за допомогою якого засвоюється новітня культурна семантика, тобто остання виникає внаслідок впливу соціокультурного досвіду на музичну творчість. По-друге, музична надекспресія є проявом характерних рис музичної творчості, мовленнєво-мовного апарату музики, самостійних можливостей музичної семантики, має вплив на формування соціокультурних установ. Авторка зазначає: «Якщо визначення та вивчення

надекспресії в музичному мистецтві викликає необхідність до впровадження поняття “музична надекспресія”, то воно призводить до необхідності обґрунтування поняття “сучасна музика”, зокрема щодо хорової творчості. Отже, надекспресія і сучасне в музичному мистецтві постають як споріднені поняття» [45, с. 12].

Як бачимо, інтонаційна концепція музичного мистецтва є загальним стрижнем, центром, фактором узагальнення та централізації проблем всієї музичної науки [127, с. 118]. На сучасному етапі, в теорії фортепіанно-виконавського інтонування, у виконавській педагогіці, методиці навчання піаністів тощо, все більш актуальною постає необхідність консолідації їх завдань та проблематики зі згадуваною інтонаційною теорією.

Таким чином, теорія фортепіанного інтонування завжди була тим напрямом, за яким рухалась вся передова думка в сфері піаністичної культури, виступала як багаж емпіричного досвіду, який поступово наповнювався теоретичними знаннями та уявленнями про сутність та природу виконавської творчості.

1.4. Еволюція фортепіано в аспекті суспільних інтонаційно-сміслових уявлень

Ще на ранніх етапах розвитку культури людство почало підкорювати власну природу, шляхом постійного самовдосконалення фізичних даних. Наприклад, будучи не повною мірою задоволеними діапазоном, силою, тембральними та виразними властивостями співацького голосу, люди почали створювати музичні інструменти. За допомогою останніх вони збагачували фізичний звук новими якостями, розширювали його тембральні та динамічні можливості, тривалість тощо.

Виконання на будь-якому музичному інструменті відображає певну систему інтонаційно-сміслових уявлень, що формуються у психіці людини в

«так званий музично-семантичний простір, який включає в себе з більшою чи меншою інтенсивністю її (людини -Ч. Ц.) музично-пізнавальні процеси, серед яких уява, сприйняття, мислення» [126, с. 40]. Таким чином, поступово, в історії музичного мистецтва відбулось певне культурне явище, яке сприяло виникненню нового типу музичного мислення, розширивши межі звукового простору, об'єднавши не існуючі в природі, принципово нові якості звуку. Саме з цього ракурсу пропонуємо прослідкувати еволюцію фортепіано, яке з історичного погляду існує відносно недавно, проте в музичній свідомості людства встигло здійснити справжній переворот. Підтвердженням цьому є думка С. Фейнберга, який зазначав, що рояль є «свого роду мікрокосмом відносно широких обріїв сучасного музичного мистецтва. Він має можливість здійснювати власну інтерпретацію будь-якого явища музики. ...кожен музикант розуміє витoki такої універсальності, адже звук рояля відрізняється різноманітністю та гнучкістю. Навіть у натяку фортепіанне звучання здатне дати уявлення про будь-який тембр» [198, с. 334.].

Відомо, що мистецтво здатне генерувати коди, характерні для певної культурної епохи, які синтезують ідеї або смисли, що виступають у якості світоглядної суті. Так, зламним періодом у культурному та суспільному розвитку Західної Європи стала епоха Відродження. В італійському трактаті «Придворний» (І половина XVI століття), його автор Б. Кастільоне зазначав, що «розумові здібності людини, яка не любить музику, явно не в порядку. Ознакою світського виховання та душевної витонченості є вміння людини грати на музичному інструменті та співати» [7, с. 6.]. Проте, детальніший розгляд еволюції музичного мистецтва Відродження дає можливість дійти висновку, що основні смисли цієї епохи більшою мірою втілились у літературі та образотворчому мистецтві, ніж у музиці. Але такі вчені того часу, як Н. Кузанський, Л. Валла, Леонардо да Вінчі спрямовують подальший розвиток музичного прогресу, розмірковуючи про музику як про стійке співвідношення картини світу, як образу вічності.

Необхідно зазначити, що власне як явище, музика в своєму розвитку зазнавала значних трансформацій. Так, до початку XVII століття в країнах Західної Європи характер музики був переважно функціонально-прикладний. Цей вид мистецтва знаходився «при» церкві, «при» театрі, «при» війську, «при» дворі тощо [26, с. 238], згідно з чим визначалось й функціональне призначення та зміст музичного твору. Т. Чередніченко зазначає: «Навіть інструментальна музика мала буквальний та зрозумілий смисл: безпосереднє відношення твору до тієї чи іншої події диктувало „очевидність” його змісту» [206, с. 18]. Лише в епоху Відродження музика наповнюється власним естетичним смислом, а у філософській науці починає формуватися теоретичне знання щодо «витончених мистецтв» та відношення до них як до серйозної складової людського життя.

Характерним для цього періоду є введення в музичний твір різноманітних емоцій, що відображало право кожної людини на емоційне вираження та душевну пристрасть. У цьому аспекті цікавими є роздуми українського музичного теоретика та композитора М. Ділецького, записані в XVII столітті: «Що таке музика? Музика це те, що за допомогою звуків може збуджувати душу людини чи до смутку, чи до веселощів, чи до змішаних почуттів...» [79, с. 326]. Ще один вислів з цього приводу: музика «своїми інтонаціями змальовує всі образи, виражає всі почуття, передає смисл усіх предметів. Підпорядковуючи природу своєму виражальному мистецтву вона доводить до серця людини ті почуття, які здатні її схвилювати» [144, с. 433]. Особливістю музики стає імітація мови людини, що почало проявлятися в перших речитативах, аж до речитації та декламаційних монологів, що використовують у своїх музичних творах композитори XX століття.

Не можна обійти увагою й таку особливість музичного мистецтва, що з'явилась у згадуваний період, як вдосконалення елементів музичної мови. Їх формування відбувалося композиторами і музикантами-теоретиками протягом усього XVIII століття. Музична мова за своїми обрисами почала

наближатися до будови мови розмовної: вона структурується у мотиви та фрази, в ній формуються тонально-акордові взаємовідношення за принципом «стійкості-нестійкості», інтонації «питання-відповіді», фактура музичного твору розчленовується «розділовими знаками» – цезурами тощо. Проте, власне музичний текст не потребував спеціалізації концертного музиканта: в ролі композитора і виконавця виступала одна людина.

Отже, кінець XVIII століття характеризується тим, що певні умови посприяли формуванню специфічної сфери в інструментальній музиці: музики з «відпавшим словом» (В. Холопова). У ній чітко простежувались паралелі з розмовною мовою; сформувались нові музичні форми та жанри, відбулось становлення сонатно-симфонічного типу мислення, що було революційним відкриттям у музичному мистецтві того періоду: «На перетині XVIII – XIX століть музичне мистецтво стає повністю автономним, з'являється нова тенденція, що потребує специфічної естетичної уваги, цілеспрямованого слухового сприйняття, навички відчувати музику „з середини”, як смисл і думку» [141, с. 9].

Поява в музичному мистецтві нових смислів та нової образності започаткували широке використання різноманітних музичних інструментів. Так, історія розвитку клавійно-струнних інструментів відрізнялася особливим динамізмом та еkleктизмом. Експериментаторство майстрів призводило до виникнення їх різних комбінацій, постійного пошуку та вдосконалення їхніх конструкцій, виникнення специфічних різновидів всередині видових груп. Музичний інструментарій виступав своєрідним відображенням тих процесів, які відбувались у тогочасному музичному мистецтві, адже між сферами художнього мислення та інтонаційної свідомості і їх творчою реалізацією знаходиться матеріальна сфера, тобто музичні інструменти. Отже, паралельно з «олюдненням інструменталізму» (Б. Асаф'єв) відбувалась «інструменталізація» музичної свідомості.

Зважаючи на цілі, які переслідували майстри в цей період активного розвитку музичного інструментарію, необхідно звернути увагу на актуальні проблеми тогочасної музичної практики. Остання, в свою чергу, характеризувалася протиріччями між стрімким розвитком музичної свідомості та фізичними можливостями музичних інструментів.

Отже, процес розвитку музичних інструментів був нерозривно пов'язаний з конструктивним та естетичним елементами. Такі важливі якості звучання музичного інструменту, як-от: гнучкість у нюансуванні, сила і насиченість, тривалість, тембральна милозвучність, що є критеріями його відгуку на емоційні переживання виконавця, не могли стояти окремо від зручності під час виконання, простоти та зрозумілості моменту атаки та зняття звуку, а також надійності в настроюванні інструменту. Відомі випадки, коли незначні зміни в конструкції інструменту були поштовхом до прогресу останнього, та музичного мистецтва в цілому.

Тісний зв'язок з процесами, що відбувались у музичній свідомості західноєвропейських країн в епоху Відродження мала й система інтонаційно-сміслових уявлень. Серед них: активне формування мажоро-мінорної системи та гомофонно-гармонічної фактури, становлення композиторського письма, виникнення раніше не відомих крупних музичних форм, що виражали інтонаційно-сміслові прагнення нового суспільства, яке зароджувалось тоді у країнах Західної Європи. В еволюції клавійно-струнних інструментів затверджується температура: рівнотемперований стрій звучання в хроматичній послідовності дванадцяти звуків, що є ознакою звуковисотної сталості. Виникнення нового інструменту фортепіано, який мав темперований стрій, зафіксувало звукову висоту як певний семантичний зміст, надавши їм характер постійних взаємовідношень, що, в свою чергу, узагальнювали в єдине ціле всі якості музики.

На початку виникнення, у фортепіано було мало спільного з сучасними піаніно і роялем, а його будова вимагала значного вдосконалення:

«фортепіано починало свою кар'єру злиденним уродцем» [184, с. 180]. Виникнувши в Італії, фортепіано майже одночасно з'явилося і в інших європейських країнах: необхідність у такому клавiшному інструменті, який би володів гнучкою динамікою була настільки актуальною, що його майже одночасно винайшли італійський майстер Бартоломео Крістофорі (1709), французький – Жан Маріус (1716) та німецький – Крістоф-Готліб Шретер (1712–1721), при цьому, основний принцип його будови залишався незмінним. Тобто, основний принцип механіки сучасного фортепіано (молоточковий механізм і демпфери) виникли у безпосередньому зв'язку з назрілими потребами тогочасної музичної практики.

Власне назва інструмента «фортепіано» (з італійського – голосно-тихо) розкриває його динамічні можливості. Проте, О. Алексєєв висловлює думку, що особливості цього інструмента повніше розкриває назва «клавесин з *crescendo* та *diminuendo*», адже на ньому можна відтворювати поступове динамічне наростання та згасання звуку, а не лише динамічні контрасти [7]. Протягом всього часу існування цей музичний інструмент отримав значну популярність та розповсюдженість завдяки своїй універсальності, широкому діапазону, тембральній та динамічній різноплановості. Серед інших позитивних характеристик доцільно виокремити зручність клавiатурної механіки та педаль, що має властивість подовження звуку. Остання відображає і специфіку фортепіанної інтонаційності, а саме її просторовий та «дихальний» аспект. Як відмічає А. Малинковська, «цей винахід можна порівняти з відкриттям летальних апаратів, що були легшими за повітря, чи з відкриттям повітряної перспективи в живопису. Винайдення демпферної педалі фортепіано стало революційним стрибком на тлі еволюційного прогресу клавiшно-струнних інструментів» [125, с. 68–69].

Поява такого революційного винаходу викликала до життя необхідність переосмислення технічних та художніх засобів музичної виразності, які існували на той час у клавiрному та ранньофортепіанному

мистецтві, а також багато рухових принципів. Поява правої педалі сприяла радикальній зміні інтонаційного процесу виконавця-піаніста завдяки новим звуковідчуттям та мануально-слуховим прийомам. Так, у процесі еволюції культури педалізації переосмислюються та збагачуються артикуляційні смисли та функції, цезури, паузи, туше, тембр та динаміка, змінились уявлення про музичний часопростір. Необхідно зазначити, що у ХІХ столітті фортепіанна фактура вже не сприймалася без використання правої педалі.

Наприкінці ХVІІІ століття, коли вже сформувався новий тип європейського музичного мислення, популярність досліджуваного інструмента сягає свого розквіту, він отримує широку популярність не лише на концертній естраді, а й у повсякденному побуті, причому не лише знаті, а й простих громадян, що сприяло посиленню його художньо-просвітницької функції.

Отже, фортепіано стало «провідним інструментом, який допомагає у навчанні та пізнанні музики, є, подібно міфологічному герою Атланту, що тримає Землю на власних плечах, важливим носієм та хранителем музичного мистецтва» [126, с. 42]. Значною мірою це було пов'язано з особливостями Нового Часу, які передбачали безпосереднє емоційне вираження. Так, головним засобом музичної виразності стає мелодія, яка відмінняє поліфонічне рівноправ'я голосів та підпорядковує собі всі фактурні елементи. Мінливість емоційних станів вимагала застосування дещо інших засобів музичної виразності, наприклад: динамічний спад призводив до заспокоєння внутрішнього стану слухача, тоді як збільшення звучання сприяло інтенсивності його психологічних переживань.

Великий вплив на еволюційний розвиток інтонаційно-сміслових якостей фортепіано здійснила світська танцювальна та вокальна музика. Зокрема, спостерігаються різноманітні зв'язки сольного та ансамблевого співу зі струнними інструментами: інструментальний супровід допомагає тримати стрій, сприяє ритмічному ансамблю, підтримує точність

інтонування; доповнює темброве забарвлення голосу чи голосів, що, збагачуючи звучання в цілому, надає йому гармонічної та обертової повноти тощо. Яскраве інструментальне звучання відображало нюанси мовної артикуляції, виразність жесту та міміки, сприяло підсиленню таких емоційних афектів, як співчуття, ніжність, відвага, енергійність, гумор тощо. Прикладом таких зв'язків є старовинні мотети, балади, канцони та ін. Такі традиції сприяли формуванню культури світського музичного інтонування в єдності інструментального та вокального.

Розвитку специфічних якостей інтонаційності фортепіанної музики значною мірою посприяли особливості лютневої та гітарної музики XIV – XVII століть. У цих зразках спостерігаються й особливості танцювальних жанрів, таких, як павани, гальярди, куранти, алеманди тощо. Звідси походить тактова структура і метрика, співзвучні з такими танцювальними фігурами, як реверанси, поклони, стрибки, повороти. Від зазначеної рухової характерності в ранньоклавірному стилі спостерігається пов'язана з танцювальним кадансуванням пружна акцентована ритміка, з характерною щипковою атакою.

Таким чином відбувався розвиток і формування клавірної гомофонної тканини, еталонів якості інтонування, звуковидобування, сповненого смислом і художнім змістом, які згодом переросли в інструментальну культуру. При цьому варто зазначити, що зв'язок інструментальної і вокальної музики був значно глибший, ніж просте наслідування голосовому інтонаційному ідеалу. Так, другий з п'яти синів Й. С. Баха Філіпп Емануель Бах, закликав виконавців-клавіристів звертати особливу увагу на досвід виразного виконання співаками-професіоналами. Цей німецький композитор і музикант вважав, що в такий спосіб можна навчитися «співуче мислити», чи все, що грається «мислити проспіваним» («*singend denken*»). Під цим мається на увазі цілісний комплекс

засобів та прийомів осмислено-виразної вимови, що стало підґрунтям для подальшого формування та розвитку специфіки фортепіанного інтонування.

Як зазначалось вище, специфічною особливістю фортепіанно-виконавського мистецтва епохи Відродження було те, що творець музичного твору (композитор) одночасно був і його інтерпретатором. В епоху класицизму це сформувало особливий тип виконавства, коли композитор включав у створений твір імпровізаційні елементи, які робили власне виконання неповторним: фіоритури, фактурні зміни, каденції тощо. Завдяки цьому формувався неповторний виконавський стиль музиканта та його композиторський почерк. Важливо зазначити, що таке поєднання музичної діяльності (композитор і виконавець в одній іпостасі) було характерне для згадуваного періоду. У зв'язку з цим О. Алексєєв наголошує: «Виконавець не розглядався як посередник між слухачем і композитором. Згідно зі світоглядом того періоду, виконання було нероздільно пов'язане з композиторською діяльністю, й повинно було знаходитись в органічному поєднанні. Результатом такого синтезу була імпровізація, як основа виконавського мистецтва» [7, с. 7].

Мистецтво музичної імпровізації бере свої витоки з глибини віків. Так, здатність особистості до імпровізаційної творчості (додавання до традиційних прийомів чогось нового, спонтанно створеного) на прикладі музики чи тексту можна зустріти і сьогодні в народній традиції представників різноманітних етносів. Особливого розквіту та вдосконалення мистецтво імпровізації зазнало в етнічній пісенно-інструментальній творчості, а також у джазі.

До кінця XVIII століття це мистецтво збереглося у музиці професійних композиторів, які вчилися майстерно імпровізувати на інструменті разом з навчанням теорії музики. Доцільно зауважити, що здатність до імпровізації особливим чином відображалась на музичному мисленні виконавця, який виконував та чув музику дещо інакше, адже це надає можливість визначити

ті смислові акценти, що складають нове художнє ціле. Це є суттєвим моментом для музичного виконавства в цілому, й для фортепіанного зокрема.

У фортепіанному виконавстві імпровізація почала зникати тоді, коли відбулось розділення форм музичної діяльності, а саме, з виникненням нового типу музиканта – концертуючого піаніста, чия діяльність пов'язана з виконанням фортепіанної музики, яка відрізняється складними піаністичними завданнями. Ускладнення музичної мови та технічних прийомів у фортепіанних творах означило прихід такого стильового напрямку в європейському мистецтві, як романтизм.

З формуванням музики як окремого виду мистецтва, виникла й нова форма її існування – публічний концерт на концертній естраді, що дозволило фортепіанному виконавству звертатись до широкої публіки. Цей час характеризується зростанням інтересу до фортепіанної освіти у всіх її проявах. Фортепіанна гра стає не лише популярною, а й престижною, зростаюче прагнення до демократизації суспільства передбачало виникнення нових суспільних діалогів, активізувавши, таким чином, суспільний музичний рух в країнах Західної Європи.

Отже, до початку ХХ століття завдяки фортепіано була сформована автономна галузь у музичній культурі – фортепіанна культура, що складається з трьох рівноправних складових:

- фортепіанної літератури, тобто виконуваних творів;
- виконавства, яке надає можливість прозвучати написаним музичним творам;
- фортепіанної педагогіки, завдяки якій відбувається розповсюдження та розвиток фортепіанного мистецтва в суспільстві.

Таким чином, можемо стверджувати, що фортепіанне мистецтво вирізняється специфікою подачі музичного змісту, особливостями втілення музично-художньої образності засобами фортепіанної виразності. Проте,

протягом усієї історії фортепіанного мистецтва можна спостерігати випадки поділу фортепіанної культури на «високу» та «низьку». Це могло бути пов'язаним з появою нового жанру фортепіанної музики, який сягав своїм корінням у народну (низьку) культуру, як наприклад, перевтілення у творчості французьких клавесиністів французького народного танцю «менуєт» в музику з «відпавшим танцем»; «таперство» Ф. Шуберта на танцювальних вечірках, та надалі під час супроводу німих фільмів (Д. Шостакович) тощо. У пізнішій період (кінець XIX – початок XX століття) з появою у фортепіанному виконавстві такого феномену як джаз, який походить із народної негритянської культури, виник новий жанр – фортепіанна джазова імпровізація, де задіяні «аристократичний» інструмент фортепіано та імпровізаційне мистецтво, яке користувалося популярністю в інструментальному виконавстві аж до XIX століття.

Таким чином, лише через інтонаційну творчість, яка лежить в основі фортепіанного виконавства, можливо свідомо досліджувати, пізнавати та осягати закодований смисл музичного твору, як частини людської культури.

1.5. Інтонаційно-сміслові зв'язки у системі відношень композитор – виконавець – слухач

Як відомо, специфіка музичного мистецтва полягає у відображенні та первтіленні митцем дійсності за допомогою його уяви та творчого мислення, створюючи при цьому за допомогою засобів музичної виразності широку палітру музичних образів. За словами Т. Чередніченко ця специфічність «виразна невизначено». Невизначеність виразності музики виникає як наслідок певної обмеженості її здатності, як окремого виду мистецтва, відтворювати духовну сторону людського життя. Саме тому є цікавим твердження К. Фосслера, згідно з яким в основі єдності мистецтв знаходиться їхня здатність взаємодоповнювати одне одного базуючись на невимовному,

адже воно дає можливість усвідомити факт задіяності всіх їх видів в єдиному культурному просторі.

Щодо музичного мистецтва, то це знаходить своє вираження, перш за все, в існуванні комунікативного ланцюга: композитор – виконавець – слухач. Досліджуючи проблеми «інтонаційного словника», «інтонаційних криз», «переінтонування» тощо, Б. Асаф'єв звертав увагу на те, що все це реалізується в провідних сферах «музичного побуту», тобто «сферах відтворення музики і всього того, що призводить до її існування, та робить прийнятною для сприймання» [72, с. 70]: у композиторській творчості, виконавському відтворенні музики та її сприйнятті слухачами.

Необхідно зауважити, що інтонаційно-сміслова взаємодія між творчістю композитора, мистецтвом виконавця та слухацькою аудиторією протягом всієї історії культури здійснювалась музичним інструментом – матеріальним компонентом музичного процесу. Тобто внутрішні звукові наміри виконавця повинні знаходити свою реалізацію в умовах акустично-механічних особливостей інструмента та вимог звукотехнічних норм. Насамперед, це справедливо відносно фортепіано, яке за більш ніж триста років свого існування зайняло унікальне місце серед інших музичних інструментів, й певною мірою стало символом європейської культури. Саме фортепіано має унікальну здібність відтворювати майже будь-яку фактуру (від монодичної до поліфонічної та кластерної); як ніякий інший інструмент, воно придатне для багаточисельних перекладень, в тому числі й оркестрових. Саме завдяки цим якостям інструмент здобув широку популярність як у домашньому музикуванні, так і серед виконавців-професіоналів. Велика кількість фортепіанної літератури, що з'явилася протягом XVIII – XX століть зумовила швидкий еволюційний розвиток як згадуваного інструмента, так і його інтерпретації.

Проте, відношення композитор – виконавець – слухач, окрім таких зрозумілих та лінійних зв'язків, передбачають й набагато складніші,

багатообразніші та багатовимірніші: складові тріади поєднуються й у вертикальному векторі. Наприклад, слухач задіяний й у двох попередніх складових ланцюга, адже слухачами є всі, й музичне сприйняття знаходиться в основі як композиторського, так і виконавського творчого процесу. Тобто, в системі інтонаційно-сміслового обміну слухацька діяльність являється універсальною, й такою, що охоплює два інших види. Отже, слухачами виступають і композитор, і виконавець, при цьому, у кожного з суб'єктів слухацьке сприйняття відрізняється за своєю структурою та специфічною направленістю. Так, у музичному сприйнятті слухачем, який не являється музикантом-професіоналом, важливу роль відіграють позамузичні асоціації (зорові, рухові, програмові), велика роль безпосереднього емоційного переживання. У сприйнятті такого слухача мимовільно закарбовуються довільні фрази, мотиви тощо, які на інтуїтивному рівні поєднуються з основним змістом музичного образу. Таким уявленням, що функціонують у суспільній музичній свідомості, Б. Асаф'єв дав визначення «усний музично-інтонаційний словник».

Структура композиторського слуху, як творча музична свідомість, зосереджена в слуховій сфері, та є багатовимірною. Так, будучи зверненим до оточуючого світу, композиторський слух знаходиться у постійному процесі опрацювання та перетворення отриманої інформації. При цьому, слухова сфера композитора-професіонала стає так званим інструментом, «здатним резонувати на скрито вібруючу гармонію світобудови» [125, с. 13]. Звертаючись до слухового сприйняття слухача необхідно зауважити, що початковим матеріалом його слухо-інтонаційної діяльності є дійсність, вже перероблена композитором, тобто музика, зафіксована в нотному тексті.

Без звернення до нотного тексту, як «продукту композиторської та об'єкту виконавської творчості» [101, с. 7–8], неможлива й реалізація відношень між композитором та виконавцем. Відтворюючи музику за нотним текстом, виконавець немов здійснює шлях, зворотній до композиторського, а

саме, переводячи в звуковий текст графічні знаки нотного тексту, відбувається визначення смислових акцентів, що складають нове художнє ціле. При цьому, під нотним текстом розуміємо модель тексту музичного: «Музичним текстом будемо вважати таку послідовність звуків, яка тлумачиться суб'єктом як така, що відноситься до музики, являє собою структуру, побудовану за нормами певного історичного різновиду музичної мови, та несе той чи інший інтуїтивно осяжний смисл» [12, с. 35].

У науковій літературі існує низка визначень, які розкривають ключову сутність музичного твору. Наприклад: «самостійна знакова одиниця» (А. Сохор), «цілісний знаковий предмет» (С. Раппопорт), «специфічний вид музичного висловлювання» (В. Медушевський). У зв'язку з цим можна відмітити, що семіотичний статус твору музичного мистецтва в системі художньої комунікації знаходиться у прямій залежності із загальносеміотичною сутністю висловлювання, яке в лінгвістиці характеризується як «реальна одиниця мовленнєвого спілкування» (М. Бахтін). Таким чином, характерними одиницями музичної комунікації можна вважати музично-виконавські висловлювання, які ідентифікуються з текстами творів в усній чи письмовій формах.

В озвученому чи в письмовому вигляді, текст стає осмисленим лише в процесі комунікації, тобто за умови його сприйняття реципієнтом. Як відомо, комунікація (від лат. *communico* – спілкуюсь, пов'язую) розуміється як смисловий бік соціальної взаємодії [102]. Смисловий аспект у музичному мистецтві закарбований в його інтонаційній природі. На думку Б. Асаф'єва, остання втілює «одухотворення», «осмислення» звучання та «виражає найхарактернішу ознаку музичного мистецтва як живого виразного мовлення» [20, с. 55]. Відтак, інтонування можемо розглядати як універсальну характерну якість музично-комунікативної діяльності, оскільки воно «характеризує сутність будь-якого музично-творчого процесу,

незалежно від того, чи ми маємо справу з композиторським, виконавським (інтерпретаторським) або слухацьким його різновидами» [143, с. 15].

Проте, щоб інтонаційний смисл музичного твору був донесений від композитора до слухача, необхідна безпосередня інтонаційна участь виконавця, який здійснює звукову реалізацію його змісту. Без виконавця не буде існувати й сама музика, яка є мистецтвом, що розгорається у часі, а час музики існує у просторі між двома контактуючими особами – композитором та слухачем. Тобто, виконавець виступає в ролі так званого «перекладача», посередника між ними.

Дослідження смислових структур музичного тексту під час інтерпретації музичного твору незмінно призводить до спільних зусиль виконавця та композитора (навіть, якщо він давно пішов з життя), які спрямовані на встановлення діалогу зі слухачем. Якщо виконавське тлумачення музичного твору є вдалим, то воно максимально наближає слухача до осягнення закладеного у ньому смислу. Важливо зазначити, що інтонаційно-смислові зв'язки в системі композитор – виконавець – слухач неможливі без емоційної інтуїції чи емпатії: «її можна тлумачити як здатність до вживання в психологічно-емоційні рухи чужого „Я” без звернення до традиційних засобів спілкування» [139, с. 401]. Отже, роль музиканта-виконавця (інструменталіста без мовного спілкування) полягає в тому, щоб здійснювати резонансне налаштування власного «Я» на звучання «душі» композитора, й на основі цього організовувати «емоційну стиковку» зі слухацьким сприйняттям.

Як бачимо, різноманітні грані звукового образу можуть проявляться не лише в процесі створення музичної композиції її автором, а й у процесі їх інтонування (відтворення) виконавцем. При цьому, саме виконавська інтерпретація здатна до розкриття смислів, закладених в авторському тексті, дещо в іншому ракурсі, даючи змогу піаністу виявити нові грані звукового образу фортепіано.

Влучним прикладом цього може бути п'єса Р. Щедріна «Граємо оперу Россіні», представлена в авторському трактуванні (запис 1983 р.) та у виконанні французької піаністки, учениці Е. Гілельса та Є. Малініна Олени Філонової (запис 2009 р.). Так, в інтерпретації О. Філонової спостерігаємо легкі, скерцозні штрихи, витончені акценти та рухливий темп. У цьому блискучому виконанні п'єси в стилі італійського композитора відчувається посмішка та любов до творчості видатного майстра. На противагу до цього, авторське виконання характеризується більш стриманим темпом, яскраво підкресленими дисонансами та акцентами. Саме завдяки виділенню басових фігур, автор твору демонструє пародійно-іронічне відношення до музики Д. Россіні. Так, виконавець через звуковий образ інструмента має можливість впливати на слухацьке сприйняття смислової концепції музичного твору.

Не можна обійти увагою факт все частішого звернення сучасних композиторів до нетрадиційних інтонаційних можливостей фортепіано, що вимагає від виконавця не лише здатності до їх теоретичного узагальнення, а й до практичної реалізації з подальшою адекватною передачею слухачеві.

Яскравим прикладом використання таких можливостей є п'єса Сергія Слонімського «Дзвони» (1970 р.). Важливо зазначити, що тема дзвонів досить широко використовується композиторами як при написанні дитячої, так і «дорослої» музики. Так, серед дитячих композицій заслуговують на увагу п'єси «Ранкові дзвони» В. Бібіка, «Дзвони» Е. Денисова, «Снігові сани з бубонцями» з циклу «Музичні іграшки» С. Губайдуліної та інші. Серед п'єс, розрахованих на дорослу аудиторію назовемо «Дзвони Варшави» С. Берінського, «Женевські дзвони» К. Дебюссі, «Трійку» Р. Щедріна, «Варіації на один акорд», у яких А. Шнітке майстерно зобразив імітацію дзвону.

Проте, композиція С. Слонімського виділяється серед інших найбільш оригінальним способом вирішення звукової імітації дзвону: виконавцю

пропонується витягти із інструмента пюпітр й грати на відкритих струнах. Партія, що виконується ударами по струнам з відкритою педаллю, виписана композитором на окремому стані. Саме з цього сонорно-кolorистичного ефекту, що втілює імітацією звучання великих дзвонів, починається композиція. Не менш вражаючі сонорні ефекти використовуються композитором у заключній частині твору, при цьому, нетрадиційні прийоми звуковидобування підпорядковуються загальній драматургії п'єси та її виразним завданням. Так, прийоми гри на струнах вибудовані за принципом поступового наростання звучання: поодинокі звуки – ритмічні послідовності, вибудовані за принципом дроблення – акорд з чотирьох звуків – удари по відкритих струнах.

Таким чином, можна спостерігати, що у п'єсі С. Слонімського інтонаційний образ дзвону дещо збагачує попередню традицію, представлену творчістю С. Рахманінова, М. Мусоргського та ін. Поєднання прийомів імітації дзвону, що виконуються на клавіатурі та відкритих струнах басового регістру, створює ефект розшарування музичного простору на реальний та прихований, потаємний, й водночас такий, що має велику силу емоційного впливу на слухача.

Ще один приклад нетрадиційного використання композитором інтонаційного образу дзвону представлено в сонаті-фантазії Сергія Берінського «Дзвони Варшави», написаної у 1988 році. Основним тематичним матеріалом сонати-фантазії є польський хорал «*Recordare, Jesu pie*». На відміну від твору С. Слонімського, тут інтонаційний образ дзвонів відрізняється дещо «надтріснутим», спотвореним звучанням. Досягнення такого ефекту відбувається шляхом препарції – зміни природного звучання двох тонів (*до* та *мі бемоль* першої октави) за допомогою мідної монети, що розміщується між струн.

Незвичайним звуковим забарвленням увагу слухача приваблює епізод з польським хоралом, акомпанемент якого будується на рівномірній зміні

препарованих тонів. Так, мелодичні голоси набувають особливої чистоти і проникливості у порівнянні з їх «надтріснутим» тембром. Відповідно до нових звукових особливостей фортепіано вибудовується й форма всієї композиції. У розділах, які йдуть перед та після епізоду з польським хоралом, у загальній звуковій масі препаровані тони з'являються рідко. Це трагічне звучання викликає асоціації не лише з образом відомого варшавського пам'ятника Замкової площі, але й з драматичною виразністю Польського Реквієму, у якому Кшиштоф Пендерецький використав тему того ж хоралу.

Отже, п'єса С. Берінського характеризується виразною тембровою драматургією. Важливо зауважити, що композиторський задум дещо полегшує виконавські задачі: при багатоплановій фактурі для піаніста-виконавця першочерговим є визначення характерного тембрального забарвлення для кожного фактурного пласту. В епізоді з хоралом, саме фізична зміна інтонаційності фортепіано дозволила ще виразніше розділити пласти мелодичних голосів та супроводу.

У фортепіанній музиці, представленій сучасними композиторами, досить часто можна спостерігати, так звану, раціональну гру, за допомогою якої ефективно пов'язуються пластичні та візуальні компоненти роботи над твором, його подальшим виконанням та сприйманням слухачем. Так, орієнтиром для організації звукового матеріалу в цьому процесі є власне інструмент, а саме: «топографія» його клавіатури та вироблений алгоритм піаністичних рухів. Розуміння «авторського коду» відводить деяку перевантаженість нотного тексту на другий план, що може викликати певні ускладнення у виконавця при першому знайомстві з твором. Серед найбільш цікавих раціональних прийомів фортепіанної техніки є прийоми позиційності та паралельних побудов, остинатних фігур, дзеркальної симетрії та чорно-білої клавіатури.

Яскравим прикладом подібного підходу є цикл п'єс для дітей Олександра Кнайфеля «Біленька і чорненька» (1968), основний принцип гри

в якому побудований на виконанні лише на білих чи лише на чорних клавішах. Так, п'єса «Біленька» є поліфонічним скерцо, написаним на кшталт інвенції, та базується на двох мікротемах. Весь музичний матеріал виконується виключно на білих клавішах та побудований за принципом аплікатурної позиційності. Важливо зауважити, що кластери, побудовані на білих клавішах, знайомлять юного піаніста з найбільш характерними способами виконання подібних технічних прийомів: кластер, як варіант фактурного розвитку, як сонорне звучання, як спосіб створення та посилення кульмінації.

З назви другої п'єси циклу бачимо, що вона виконується лише на чорних клавішах. Її основне завдання – засвоєння топографії фортепіанної клавіатури та дзеркального руху рук, що є одним з найпоширеніших принципів роботи сучасних композиторів.

Іншим джерелом до розуміння композиторського задуму виконавцем та його подальшої адекватної передачі слухачам є усвідомлення нових шляхів взаємодії музики з іншими видами мистецтва, зокрема зображувальними. Варто зауважити, що у своїй творчості сучасні композитори почали рідше звертатися до зображувальності, використовуючи натомість музичні аналоги творчих методів певних художників. При цьому, саме завдяки звуковому образу фортепіано виявляється специфічність інтонаційно-сміслового задуму. Оригінальність такого підходу можемо спостерігати в сюїті Сергія Слонимського «Три грації» (1964) та п'єсі Едісона Денисова «Знаки на білому» (1974).

Сюїта в формі варіацій «Три грації» С. Слонимського написана за мотивами італійського живописця Сандро Боттічеллі, французького скульптора Франсуа Родена та іспанського художника і скульптора Пабло Пікассо. Твір яскраво та різнобічно розкриває темброві можливості фортепіано. Кожен з названих художників є героєм однієї з п'єс сюїти, при цьому, особливість творчого методу майстра визначає її фактурну специфіку.

У кожній варіації композитор створює особливе тембральне забарвлення, пов'язане з імітацією на фортепіано інших музичних інструментів, що були популярними в епоху життя обраного митця.

Так, досліджуючи роботи С. Боттічеллі, особливу увагу привертає чистота використовуваних фарб, граційність ліній, витонченість загальної композиції, що, в свою чергу, й визначає характерні особливості першої варіації. Необхідно зазначити, що композиторська ремарка «*quasi organo*», на відміну від традиційної імітації звучання органа на фортепіано, не передбачає перенасиченого та масивного звукового образу, а навпаки – досить прозору фактуру. Звучання теми у високому регістрі відрізняється ясністю та прозорістю. Щодо гармонічної підтримки, то останню зосереджено в партії лівої руки – басова лінія насичена паузами, завдяки чому створюється ефект органної педальної техніки.

В наступній п'єсі зображено портрет французького імпресіоніста Ф. Родена. З метою передачі плавних та пластичних ліній, характерних для творчості скульптора, композитор використовує влучні ремарки «*espressivo, quasi archi*», за допомогою яких виконавець максимально наближається до манери та тембру звуковедення струнних інструментів. Створенню плавності рухів також сприяє велика кількість затактових мотивів, ритмічна побудова теми, що поєднується з чисельними лігами, які приховують початок долей. З метою найточнішої асиміляції стилю імпресіонізму в музиці та живописі, композитор вдався до гармонізації мелодії паралельними септакордами. На особливу увагу заслуговує епізод *Meno mosso (Andante espressivo)*, у фактурній організації якого прослідковуються зв'язки з пізньою творчістю Ф. Ліста та К. Дебюссі. Певна чуттєвість, яка притаманна працям Ф. Родена, яскраво проявляється в мелодії, що відтворює характерний оксамитовий тембр віолончелі («*quasi violoncello*») в малій-першій октавах, та доповнюється ненав'язливими пасажами у верхньому регістрі.

Створюючи музичний портрет П. Пікассо, С. Слонимський вдається до можливості фортепіано імітувати ударні та духові інструменти. Так, завдяки початковому викладенню теми тризвучними кластерами, створюється ефект ударних. Пізніше, використовуючи паралельні квартсекстакорди, композитор домігся ілюзії звучання тромбонів («*quasi tromboni*»). Партія правої руки вдало відтворює тембр флейти, за допомогою репетицій та рулад у високому регістрі.

В останній п'єсі циклу ніби підводиться підсумок попередніх композицій. Наприклад, перші такти, побудовані на тематичному матеріалі п'єси «Боттічеллі», включають уривчастий акорд та кластерні мотиви з п'єси «Пікассо», що поєднуючись в єдине ціле утворюють багатомірний поліфонічний простір. Таким чином, будучи розрахованим на інтелектуального слухача, цей твір ставить певні вимоги й до його виконавця: здатність володіти педальними та артикуляційними можливостями фортепіано задля втілення загального колориту звучання як окремих оркестрових інструментів, так і певних ансамблевих груп; розвинутий тембральний слух тощо.

На відміну від вищерозглянутого твору «Три грації», п'єса Е. Денисова «Знаки на білому» не містить різноманітних співставлень трактовок фортепіано, проте, відсутність контрастів у партитурі компенсується комплексом неповторних якостей, що приваблюють увагу як слухача, так і самого інтерпретатора.

Вже в епіграфі Марселя Швоба розкривається загадкова та таємнича атмосфера твору: «І виникло королівство, яке було замуроване білизнаю». Проводячи паралелі з живописом, у цьому випадку необхідно звернути увагу на творчість художника Пауля Клеє, який є значущим для Е. Денисова, та його роботу «Знаки на жовтому». Проте, в цьому аспекті досить показовим є вислів Марка Райса, який присвятив аналітичну статтю твору Е. Денисова: «В даному випадку дослідники досить часто проводять паралель з

живописом, звертаючись до картини П. Клеє „Знаки на жовтому”. Вважаю, що в даному випадку подібність визначається лише заголовком» [175]. Таку точку зору можна пояснити певною різницею у сприйнятті цих творів.

Проте, необхідно звернути увагу й на спільні риси, які характеризують творчість Е. Денисова та П. Клеє, а саме принципи роботи з музичним забарвленням та кольором. Так, П. Клеє обмежується жовтим тоном, як основним, проте цей колір є багатомірним: жовтий розщеплюється на багато різноманітних відтінків. У своїй п'єсі Е. Денисов аналогічним чином витримує єдиний настрій, вводячи регістрові та динамічні обмеження. За виключенням, вся партитура витримана в єдиній динаміці, та варіюється від «*pp*» до «*pppp*». Різноманітності у звучанні композитор досягає шляхом використання великої кількості штрихів та способів їх використання з педальним та безпедальним звучанням.

Окрім динамічного обмеження, у п'єсі важливу роль відіграє й обмеження регістрове. Знову ж, за виключенням коди, більша частина тексту витримана у верхньому регістрі. Так, в експозиції, перші три тематичні елементи звучать у другій-четвертій октавах, четвертий елемент – в діапазоні першої-другої октав. Звуки малої октави використовуються автором епізодично – чотири рази до настання коди.

Ідея розшарування, яка проявляється у творі шляхом підвищеної уваги до демонстрації різноманіття відтінків однієї фарби, реалізується композитором й в інших аспектах, найочевидніший з яких – тематичний. Так, перший тематичний елемент будується на інтонації, яка немов би імітує розщеплення звука «*ля*»: один звук спочатку розширюється до секунди, а згодом – до тризвучного кластера. Четвертий тематичний елемент, що сприймається як «рухоме півтонове поле» [200, с. 121], подібним чином збагачується розміреними ударами звука «*сі*» другої октави.

Окрім цього, прояв ідеї розшарування можемо помітити у специфіці піаністичних прийомів та у фактурній організації. Так, руки піаніста досить

часто перехрещуються чи розміщуються гранично близько одна до одної. Інтонаційні фігури охоплюють приблизно один діапазон, а чергування чорних та білих клавiш в партіях правої та лівої руки є достатньо зручним для виконання за рахунок почергової зміни висоти позицій. При тому, рухи піаніста нагадують примхливо переплетені лінії. Досить часто, інтонаційні фігури розташовані з деяким запізненням, що створює ілюзію тiні чи відображення.

В кодi автор звертається до прийому беззвучного натискання клавiш. Скупчення акордiв та звукових точок, висхідні пасажі, які супроводжують цей прийом, проявляють обертонові відгомони відкритих, резонансно-вiбруючих струн. Таким чином, ідея розщеплення реалізується автором й на звуковому рiвнi: звук розщеплюється на власне звук та «обертонове відлуння».

Досліджуючи нові аспекти фортепіанної інтонаційності в цьому творі, варто звернути увагу на багатогранність відтворення однієї фарби, на витончену темброву вiбрацію однієї звучності. Такий підхід надає п'єсі деякої камерності, що ставить перед виконавцем досить складні завдання: миттєво реагувати на найменші темброві зміни, тримати увагу слухача, обіграти драматургію розгортання звукового матеріалу, закладену композитором.

На наш погляд, буде доречним й віднайдення паралелей між цим твором та творчістю композиторів-попередників, зокрема з музикою К. Дебюссi. Цьому сприяють й близькість Е. Денисова до французької культури в цілому, й вишукана палітра досліджуваної п'єси.

Таким чином, в умовах сьогодення спостерігається зближення творчих інтересів композиторів та виконавців, розширення повноважень останніх, введення композиторами параметрів музичного твору, що раніше не використовувалися, що, у свою чергу, призводить до підвищення рiвня виконавської свободи. Так, проведений вище аналіз фортепіанних творів

сучасних композиторів дозволив дійти висновку, що в сучасній фортепіанній техніці з'являється низка прийомів нетрадиційного звуковидобування, які необхідно засвоїти та віднайти максимально ефектне звучання в умовах конкретної акустики та на певному інструменті. Такі прийоми надають піаністу-виконавцю значно більшої фізичної свободи завдяки розширенню амплітуди рухів. При тому, сучасний піаніст повинен володіти новою координацією рухів для чергування та органічного поєднання нетрадиційних й традиційних прийомів звуковидобування. Також ці прийоми значно збагачують сонорно-кolorистичні характеристики фортепіано, що вимагає від виконавця вміння працювати з неординарними тембрами.

Отже, у процесі передачі смислу у комунікативному ланцюгу «композитор – виконавець» важливу роль відіграє володіння новітнім комплексом знань та навичок, необхідних для виконання творів сучасних митців, що дозволить максимально точно розкрити авторський задум та надасть можливість піаністу проявити свій творчий потенціал у всій багатогранності. В свою чергу, інтелектуальні пошуки виконавця, його прагнення зрозуміти та адекватно втілити смисли музичного твору сприятиме більш активному вихованню слухацької аудиторії.

З усього вищевикладеного можна дійти висновку, що тріада «композитор – виконавець – слухач» зберігає свої обриси в будь-якому варіанті. Проте, в умовах сьогодення, цей музично-комунікативний ланцюг зазнав певних змін у зв'язку з поширенням електронної музики та електронних музичних носіїв, а починаючи з 80-х років минулого століття – введенням в обіг цифрових технологій, які сприяли винайденню та поширенню нових інструментів та появі мультимедіа. Таким чином, досліджуваний музично-комунікативний ланцюг поповнився новими спеціальностями: звукорежисер, музикант-програміст тощо. Справедливо зазначити, що контакт між музикантами-виконавцями та людьми вищезазначених спеціальностей триває досить давно. Наприклад, з появою

мікрофонів слухачька практика поповнилася іншими критеріями оцінки музичного звуку, а в найвідоміших концертних залах світу акустика забезпечується спеціальним обладнанням та спеціалістами, що є надзвичайно важливим для будь-якого виконавця на акустичному інструменті.

Проте, в такій ситуації виникають важливі проблеми, які в умовах сьогодення потребують певної уваги:

– поява електронних технологій, інструментів та носіїв не означає новизни в мистецтві, якщо різноманітні маніпуляції з новими звучаннями не приводять до естетично значущої події;

– незважаючи на широке розповсюдження, цифрові технології не зможуть витіснити з музичної практики акустичні інструменти, як такі, що характеризуються близькими суб'єктно-об'єктними взаємовідношеннями з виконавцями і слухачами, та дають можливість відчувати звук як продовження власного «Я» людини. Адже чуттєво-емпіричні відчуття звуку розглядаються як практика, «яка творить внутрішній світ особистості, а теоретичні – як її здатність розширюватися до духовної творчості, яка саму особистість робить цілим світом» [104, с. 44]. У піаніста, який під час гри вкладає душу в свій інструмент, виникає відчуття зародження звуків рухами його рук; звуків, у яких знаходиться його фантазія та воля. Під час виконання, піаніст не усвідомлює всієї складності механізму, який передає рухи його рук молоточкам, під його пальцями народжується живе звучання, він керує звуковим простором. Процес фортепіанної гри, який виражається у дотику до клавіш та різноманітних виконавських жестах, тягне за собою потік звуків, як осмислене та інтуїтивне осягнення власних творчих можливостей.

Таким чином, інтонаційно-сміслові відношення в системі «композитор – виконавець – слухач» об'єднуються в три сфери прояву музичної свідомості, а звідси – й у три провідні види музичної діяльності. При цьому, всі вони є специфічними для музики, як виду мистецтва, як особливої, художньо-організованої форми спілкування між людьми, та є

інтонаційними за своєю сутністю. Поряд з тим, у системі культурно-музичного обміну в суспільстві, кожен елемент тріади має власні специфічні функції, та по-своєму їх реалізує у процесі інтонування. Підтвердженням цьому є ключовий вислів Б. Асаф'єва, в якому науковець конкретизує відношення в досліджуваній системі наступним чином: «Музика не може існувати поза інтонаційним процесом. Створюючи музику, композитор імпровізує на фортепіано чи інтонує всередині себе. Слухач інтонує „напам'ять”, шляхом награвання чи наспівування того, що склало особливе враження. Та звичайно, враховуючи сутність власної діяльності, виконавець шляхом інтонування здійснює музику: саме звідси й витікає особлива важливість збереження виконавського стилю» [26, с. 297].

Висновки до першого розділу

1. З метою здійснення науково-теоретичного та історичного аналізу основ фортепіанного інтонування як носія смислів у виконавському мистецтві, було досліджено вітчизняну та зарубіжну філософську, музикознавчу, лінгвістичну та психологічну літературу, присвячену розгляду понять «інтонація» та «інтонування», що дало змогу дійти висновку про різне трактування цих феноменів культури. Виявлено, що у процесі пізнання феномену «інтонація», це поняття набуло декількох значень:

- унікальний ритміко-мелодичний стрій мов і жестів народів світу; чергування підвищень і знижень, прискорень та уповільнень тонів при проголошенні мовних конструктів;
- специфічне забарвлення мови людини, її індивідуальних мимічних і тілесних рухів, а також пауз (виразних завмирань);
- особливий культурний символ у риторичі, музичному та театральному мистецтвах, де диригенти, співаки, оратори та ін., створюють еталони інтонаційної культури;

- осмислення вже існуючих звучань у систему звуковідношень, точно зафіксованих пам'яттю: тональностей і тонів;
- інтонація як звучання.

З'ясовано, що ці визначення розкривають не лише структурне, а й образно-сміслове та артикуляційно-виразне значення інтонації, що пов'язані зі звуконаповненням, звукоутворенням, звуковидобуванням, та є наближеними до поняття «інтонування».

2. Виявлено, що сутність інтонування, як смислового культурного явища, полягає в здатності людини до акумулювання, утворення та трансляції культурних смислів. Досліджуваний феномен сприяє точному сприйняттю та передачі будь-якої звукової інформації, підсилює зміст звернення чи вимови (музичної, мовної, танцювальної). В музичному інтонуванні проявляється ціннісна та смислова сутність музичного мистецтва, як такого, що не існує поза звучанням. У музичному творі інтонування є невіддільним від художнього задуму, є провідним джерелом обрання засобів музичної виразності, способів формування та відтворення звуків. При цьому, якість інтонування цілком залежить від рівня професійної майстерності та емоційного стану виконавця. Аналіз інтонування є одним із суттєвих критеріїв оцінки виконавської майстерності, відповідності музичного твору стилю, жанру та глибині розкриття художнього задуму.

Дослідження феномену музичного інтонування, як універсального смислоутворюючого звукового механізму культури, дало можливість дати визначення цьому складному поняттю: *це музично-звуковий процес, який включає способи формування і відтворення звуків та власне їх звучання. Завдяки інтонуванню з'являються можливості для створення та передачі необхідної виразно-емоційної атмосфери, виділення найбільш важливих смислових моментів звукового вираження. При цьому, інтонування є невіддільним від усіх компонентів організації звукової тканини.*

3. Виявлено, що основною метою музичного виконавського мистецтва є відтворення засобами інтонації різноманітних смислів, створення культурних кодів, цінностей тощо. Воно також має властивість зберігати в собі ці смисли, стереотипи, уявлення, моделі життя минулих епох, передаючи наступним поколінням. Інтонування володіє здатністю виконувати смислоутворювальну, смисловиражаючу, комунікативну, експресивно-виразну функції. Визначено, що смисл інтонації у фортепіанному виконавському мистецтві завжди визначається у співвідношенні з безпосереднім відтворенням та сприйняттям музичних образів. При цьому, вміле використання інтонації в музиці дозволяє не лише адекватно передати закладений у ній смисл, а й активно, емоційно-естетично впливати на слухача.

Визначено, що у процесі передачі смислу у фортепіанному виконавстві провідна роль належить інтерпретації, як мистецтву втілення в звуках авторської думки і водночас відтворення власної концепції виконавця. З'ясовано, що інтерпретація є відкритим, вільним простором власного смислоутворення, процесом, який втілює не тільки специфічні творчі особливості індивідуальності, а й її гуманітарне знання про навколишнє середовище і про самого себе, переломлене через призму власного життєвого і творчого досвіду. Обов'язковою умовою адекватної інтерпретації музичного твору є усвідомлення виконавцем його естетичних засад, художньо-образного змісту, технологічних прийомів роботи з музичним текстом тощо, що власне і становить смислову сутність виконуваного.

4. Розглянуто шлях історичного розвитку інтонаційних ідей та уявлень у наукових методично-теоретичних джерелах в період від 1920–1930-х років ХХ століття до сьогодення. Систематизовано фортепіанно-інтонаційну проблематику та представлено її в структурно цілісній формі. Визначено, що система фортепіанних інтонаційно-смислових уявлень мала тісний зв'язок з

процесами, що відбувались у музичній свідомості західноєвропейських країн в епоху Відродження. А саме: активне формування мажоро-мінорної системи та гомофонно-гармонічної фактури, становлення композиторського письма, виникнення раніше не відомих крупних музичних форм, що виражали «інтонаційно-сміслові прагнення» нового суспільства, яке зароджувалось у країнах Західної Європи.

5. Охарактеризовано вплив на еволюційний розвиток інтонаційно-сміслових якостей фортепіано світської танцювальної та вокальної музики, лютневої та гітарної музики XIV – XVII століть. Зазначений вплив виразився у застосуванні комплексу засобів і прийомів усвідомлено-виразної вимови, що стало підґрунтям для подальшого формування та розвитку специфіки фортепіанного інтонування: тактова структура і метрика, співзвучні з такими танцювальними фігурами, як реверанси, поклони, підскоки, повороти, пружна акцентована ритміка, з характерною щипковою атакою. Таким чином, відбувався розвиток і формування клавірної гомофонної тканини, еталонів якості фортепіанного інтонування, які згодом переросли в клавірно-фортепіанну культуру.

6. З'ясовано, що в музичному виконавському мистецтві передача смислу здійснюється через комунікативний зв'язок у тріаді композитор – виконавець – слухач, через який доноситься інформація, емоції, експресія тощо. У даній тріаді відображаються основні суб'єкти сформованої системи музичної комунікації, що на основі інтонаційно-сміслових зв'язків утворюють галузь музичного спілкування та створюють умови для художньої взаємодії між суб'єктами, які створюють, розповсюджують та споживають музичні цінності.

Доведено, що в умовах сьогодення спостерігається зближення творчих інтересів композиторів та виконавців, розширення повноважень останніх, використання композиторами низки прийомів нетрадиційного звуковидобування та параметрів фортепіанного твору, що раніше не

використовувалися. Інтелектуальний пошук виконавця, його прагнення зрозуміти та адекватно втілити композиторський задум, у свою чергу сприяє більш активному вихованню слухацької аудиторії.

Основні наукові результати опубліковано в працях [208; 209; 232; 236].

РОЗДІЛ 2

ФОРТЕПІАННЕ ВИКОНАВСТВО КРИЗЬ ПРИЗМУ ІНТОНАЦІЙНОЇ ТЕОРІЇ

2.1. Особливості фортепіанного виконання як інтонаційно-сміслового явища

Незважаючи на сучасні підходи до вивчення інтонації в музичному мистецтві, теорія Бориса Асаф'єва залишається методологічною основою музикознавчих досліджень. Її положення використовуються також в низці гуманітарних та природничих наук: психології, естетиці, соціології, фізіології, семіотиці, акустиці, лінгвістиці, та інших сферах наукового знання.

Теорія Б. Асаф'єва базується на цілісному підході у дослідженні музичного мистецтва, поєднує в собі як широке використання здобутих науково-практичних досягнень у цій галузі, так і їх переосмислення з точки зору семантичних можливостей музичної мови. Ключовою проблемою інтонаційної теорії є обґрунтування специфіки музичного мистецтва, дослідження природи музичного мислення. Відповідно її основні положення спираються на усвідомлення музики як соціального явища:

- феномен об'єктивної дійсності: образно-звукове її відображення «за допомогою музичних інструментів чи голосового апарату людини» [26, с. 344];
- носій духовних цінностей;
- форма художнього мислення;
- специфічна мова спілкування тощо.

Проте головне значення інтонаційної теорії полягає в обґрунтуванні інтонаційної природи музичного мистецтва. Зокрема, Б. Асаф'єв зазначав: «Я не бачу можливості досліджувати динамічну сутність музики та її

діалектичне становлення поза процесом інтонування і поза інтонацією, тому що музика, перш за все, є мистецтвом інтонування» [26, с. 195]. Саме через інтонування людина має можливість самореалізуватись у музиці, адже воно є результатом діяльності її інтелекту, своєрідною «інтонаційно-сисловою» формою мислення [26, с. 267], процесом прояву свідомості особистості в своєрідних формах музичного мистецтва.

Визначення інтонаційної природи музичного мистецтва як способу вияву змістовності, дозволило обґрунтувати на той час новаторське розуміння цього феномену як «мистецтва інтонованого смислу» [26, с. 344].

Важливо підкреслити, що вся науково-публіцистична діяльність Б. Асаф'єва характеризувалась інтересом до виконавського мистецтва, що знайшло свій прояв у сфері музично-виконавської критики. Так, у працях з історичного музикознавства, критичних статтях та рецензіях науковцем охоплено широкий спектр проблем з виконавського мистецтва. Серед них: виявлення сутності виконавської виразності, питання виконавської майстерності, естетики та суспільної значущості виконавства, комунікації у виконавському процесі тощо. Зокрема, . Асаф'єв підкреслював, що виконавство є логічним наслідком інтонаційно-сислової природи музичного мистецтва [27, с. 90]. Виконавство – це необхідна й важлива умова суспільної свідомості: як і сама музика, воно розвивається відповідно до її становлення. «Поза суспільним інтонуванням <...> музики не існує в соціально-культурному обміні» [там само].

Поглиблене вивчення проблем виконавства спонукало до створення власної естетичної концепції виконавського мистецтва. Автор інтонаційної теорії наголошував на високій суспільній значущості музичного виконавства, вважав його «художньою силою», що об'єднує, виховує і просвіщає слухачів. Як наслідок, музика «перетворюється в могутній, соціально-організуючий імпульс» [там само]. Це положення, що становило основу естетичних

поглядів на музичне виконавство, Б. Асаф'єв послідовно відстоював і розвивав протягом всієї своєї діяльності музичного критика.

Іншим важливим постулатом інтонаційної теорії є твердження про нерозривність комунікативного ланцюга «композитор – виконавець – слухач»: композиторський творчий процес продовжується у виконанні і породжує слухацьке переживання. Б. Асаф'єв наголошував, що виконавець у цій триаді має вирішальне значення: «Життя музичного твору в його виконанні, тобто розкритті його змісту через інтонування для слухачів, а далі – в його повторних відтвореннях слухачами – для себе, і це в тому випадку, якщо твір викликав до себе увагу, якщо схвилював, якщо «висловив» щось бажане, потрібне даному колу слухачів» [28, с. 264]. Отже, включивши музичне виконавство у систему положень і ідей інтонаційного вчення, науковець розкрив та обґрунтував діалектичний зв'язок виконання з двома іншими видами музично-інтонаційної діяльності: написанням музики та її сприйняттям. Процес виконання трактується Б. Асаф'євим як специфічна форма зв'язку творчості та її сприйняття, адже без виконання музичний твір залишається не актуалізованим, відповідно музичне мистецтво не може існувати без відтворення та сприйняття [5, с. 199].

Виконавська концепція Б. Асаф'єва, її зміст і соціальна спрямованість не втратила своєї актуальності і для сучасного музичного мистецтва. Зокрема, такі положення як: розширення концертної діяльності (як одного з найбільш дієвих засобів ознайомлення з музичним мистецтвом), установка музично-концертної практики на слухацьку аудиторію [24, с. 132], оскільки музикант-виконавець не тільки впливає на сприйняття слухацької аудиторії, але й вловлює нові тенденції суспільної свідомості, її реагування на ті чи інші форми мистецтва, відтворюючи тим самим художні потреби суспільства.

Проте, виконавське мистецтво в інтонаційній теорії розглядається автором не лише як складова вищезазначеної єдності, а й як самостійний вид

художньої творчості. На думку Б. Асаф'єва, виконання як мистецтво музичного інтонування, дозволяє передати закладений у твір смисл, емоційно впливати на слухача. Під найвищим типом виконавського мислення науковець розумів уміння адекватно проінтонувати композиторський задум. Зокрема він підкреслював, що життя музичного твору відбувається тільки у процесі його виконання, в розкритті його смислу через інтонування [24, с. 203].

Водночас художнє відтворення музичного тексту – це не лише передавання композиторського задуму, але й прояв творчої індивідуальності самого виконавця, а також музичного середовища, в якому був написаний твір. Б. Асаф'єв зазначав, що розкриття сутності музичного твору пов'язане не тільки з особистістю виконавця, а й з періодом його написання. У процесі відтворення музичної композиції, відбувається певна взаємодія композитора і виконавця, який в своїй інтерпретації відтворює риси відповідної епохи: пропускає образний зміст твору через власний світогляд, знаходить необхідний інтонаційний комплекс. В цьому аспекті можна вказати на два типи виконання і на це автор інтонаційної теорії звертав увагу. Він наголошував на принциповій різниці між «творчим» та «ремісничим» виконанням, зазначаючи: «одні слухають та розуміють музику внутрішнім слухом, інтонуючи її про себе перед відтворенням, тобто до того, як почують її зовні: в оркестрі, чи з-під своїх пальців; інші не інтонують музику в своїй свідомості, сприймають її ззовні, лише відтворюючи нотний запис» [26, с. 297–298]. Механічна гра не має нічого спільного з художнім процесом. В цьому аспекті можна згадати відомого фортепіанного викладача ХІХ століття М. Зверєва, який, за спогадами С. Рахманінова, не виносив механічної гри і нещадно викоріняв цю ваду у своїх вихованців. Б. Асаф'єв також піддавав механічну гру різкій критиці, вважаючи найбільшим злом посереднє відтворення музичного твору, що певною мірою можна порівняти з виконанням обов'язку. «В музичному мистецтві потрібно панувати над

стихією, заклинати її або бути нею одержимим: лише тоді, коли присутня та чи інша крайність, виконавець приваблює увагу слухачів», – наголошував музикант [24, с. 14].

Серед піаністів свого часу, у створенні «ідеальної моделі виконання», Б. Асаф'єв спирався на провідних концертантів, різних за артистичним темпераментом музикантів С. Прокоф'єва, С. Рахманінова, А. Шнабеля. Виконавські портрети отримали також М. Балакірєв, Ф. Blumenфельд, О. Глазунов, Е. Петрі, брати Рубінштейни та інші. У своїх характеристиках специфічним рисам кожного з піаністів, дослідник влучно добирає поетичні порівняння та визначення. Наприклад, у виконанні О. Глазунова критик вбачав «творче, живе володіння музикою» [4, с.315], у С. Прокоф'єва відмічав «естетично високе відношення до мистецтва», «вміння виразити все, що підказує творча уява» [19, с. 261], гру А. Шнабеля характеризував як «повне панування волі над художнім матеріалом» [19, с. 264]. Б. Асаф'єв вважав, що музика завжди повинна бути у свідомості справжнього виконавця [26, с. 96], а під час гри він повинен намагатися відтворити наскрізну дію, щоб виявити становлення музичного розвитку [5, с.181].

За наведеними характеристиками можна виявити, різні типи виконавського амплуа: врівноважений, розсудливий; активний, енергійний; масштабний, вольовий. Всі ці типи знаходимо у сучасних провідних піаністів-виконавців: рідкісний зразок артиста, який доводить, що і без надмірного темпераменту і зовнішнього ефекту можна домогтися успіху і заслужити любов публіки являє М. Луганський; артистизм, невичерпна енергія підкорюють слухачів на кожному концерті Д. Мацуєва; масштабний піанізм, оркестральність мислення репрезентує український виконавець Д. Оніщенко.

Розмірковуючи над проблемами виконавства Б. Асаф'єв стверджував, що виконавець повинен не лише сам усвідомлювати смисл музичного твору, а й в момент концертного акту ніби розгортати його перед слухачем,

пробуджуючи співпереживання в останнього. Відповідно артист-виконавець має досягнути смисл виконуваного твору не тільки розумово, а й емоційно. Б. Асаф'єв підкреслював, що все інтелектуально-осмислене знаходить образне підкріплення в якості інтонацій на фортепіано [4, с.318]. Емоційно осмислене виконання демонстрував С. Доренський. Зокрема, критика завжди відзначала в його інтерпретаціях майстерне володіння звуковою палітрою інструменту, пластичність інтонування. Відкриваючи своїм учням секрети виконавської майстерності, необмежені можливості фортепіанного звучання і його тембрового різноманіття, С. Доренський завжди наголошував на тому, що образна сфера кожного твору змушує шукати свій звук, особливу інтонацію, здатну передати його характер і зміст. Саме тому випускники класу видатного педагога (М. Луганський, Д. Мацуєв, К. Мечетіна, А. Пісарев та ін.) вирізняються яскравою індивідуальністю, захоплюють своїм виконанням. Особливий довірливий тон висловлювання, значущість кожної інтонації підкрює у грі піаністів молодого покоління А. Гугніна, І. Зуйко, Р. Лопатинського, К. Товстухи та багатьох інших.

Важливим акцентом в теорії Б. Асаф'єва є необхідність збагачення та оновлення музичного репертуару. У підборі виконавцями творів, дослідник наголошував на розумінні естетичних запитів часу, відчутті сучасності, уведенні у виконавський обіг нових музичних композицій. При цьому він зауважував, що потрібно «виконувати той музичний матеріал, цінність та емоційна складова якого захоплює слухача» [17]. Ці настанови особливо важливі й актуальні в сучасних умовах функціонування виконавського мистецтва, коли увесь існуючий музичний продукт є в інтернеті і залучити слухача до концертної зали може «приваблива» програма: шлягери класичного репертуару, прем'єра нового твору, новаторські підходи до репрезентації академічного мистецтва. Важливим «аргументом» для слухача є й постать самого виконавця, здатного захопити своєю грою, донести емоційний зміст тонкощами і майстерністю фортепіанного інтонування.

Під терміном виконавська інтерпретація Б. Асаф'єв розумів художнє тлумачення музичного тексту – осмислене та організоване відтворення музики [20, с. 54]. На слушну думку науковця, для інтерпретації музичного твору артист-виконавець має досконало володіти технічними прийомами гри, професійними знаннями і культурою. Водночас, «техніка заради техніки» не має сенсу. Б. Асаф'єв наголошував на необхідності у музиканта широкого спектру гуманітарних знань: історії, філософії, літератури, живопису тощо. Нічого не можна донести до слухача «з досконало натренованою рукою, але пустим серцем, з головою музиканта-практика, без духовних запитів» [24, с. 135].

Отже, досліджуючи специфіку виконавського мистецтва, Б. Асаф'єв розробляв і розвивав теорію інтонації. У концепції науковця, виконання є ключовою умовою існування мистецтва. Саме розуміння його унікальної специфіки стало основоположним елементом у формуванні естетичної концепції музикознавця: з одного боку, – відтворення музики це соціально обумовлене явище, з іншого – фактор, що впливає на особливості розвитку музичного мистецтва в цілому. Виконавство є складовою синкретичної єдності творчого процесу (композитор-виконавець) і водночас способом розкриття індивідуальності музиканта-виконавця.

Не менш важливим є діалог виконавця зі слухачем – тим комунікативним середовищем, з яким він пов'язаний в процесі художньої інтерпретації. Тільки за умови сприйняття і розуміння слухачем інтонаційного змісту музики її функціонування має значимість. В ідеалі слухач сприймає, переживає і засвоює композиторську інтонацію в її виконавському тлумаченні. Згідно цього, дослідником було висунуто ідею про творчу природу виконавського мистецтва, яка знайшла продовження в роботах інших провідних науковців. Зокрема, М. Арановський визначав, «вищою і кінцевою метою будь-якого художнього твору відтворення навколишнього світу» [12, с. 121], яке автор транслює через

систему ідей, комплекс емоцій, чуттєвих ознак цього зовнішнього світу, втілених засобами художньої виразності. Автор інтонаційної теорії зазначав, що проникнення в смисл музичного твору можливе лише в тому випадку, коли все багатство засобів музичної виразності використовується з основною метою – виявлення його сутності [16], а володіння професійною майстерністю, тобто технічна досконалість, є лише засобом досягнення цієї мети.

Інтонаційна концепція Б. Асаф'єва отримала продовження в дослідженнях В. Медушевського, який виявив нові змістовні пласти «інтонації як фундаментального явища культури [131, С. 204]. Проте саме на виконавських особливостях інтонації музикознавець не акцентував уваги, наголошуючи на її мовному і естетичному значенні: «Інтонаційна форма музики <...> веде музиканта і любителя до справжнього духовного життя <...> виконавці, композитори, слухачі, музикознавці стикаються з одним з найбільш чарівних джерел людської радості: з розумінням глибини людини, з розумінням себе, свого місця у світі» [131, с. 255].

Таким чином, інтонування – реалізація музики в широкому сенсі цього слова – складний та цілісний процес відтворення смислів музичних творів, що включає широкий діапазон тісно пов'язаних між собою питань художнього виконання. Проблеми виконавської майстерності Б. Асаф'єв пов'язував з інтонуванням, як вираженням думки, одухотвореним «проголошенням», виявленням смислу музики в процесі її виконання.

Аналогічні думки щодо виконавського інтонування на фортепіано знаходимо у працях таких видатних музикантів-педагогів, виконавців, як О. Гольденвейзер, К. Ігумнов, Н. Любомудрова, Г. Нейгауз та інші. Термін «фортепіанне інтонування» вони застосовують в аспекті виявлення смислу та логіки розгортання мелодичної лінії шляхом її розподілу на мотиви й фрази, агогічні та динамічні нюансування з виділенням опорних поворотів і тонів, альтерацій, ладових переваг тощо.

Дещо ширше фортепіанне інтонування розглядає А. Малинковська, описуючи його як осмислено-звукове виконання музичного твору з метою його сприйняття слухачами. Головними аспектами в дослідженні фортепіанного інтонування на думку авторки є: інтонаційна специфіка інструмента; взаємодія художніх засобів в інтонаційному процесі піаніста; закономірності і механізми виконавського формотворення; специфіка виконавського аналізу музичного твору і створення на цій основі творчої інтерпретації» [127, с. 118]. Надзавданням є внутрішня єдність цих аспектів, обумовлена інтонаційною природою і сутністю виконавської творчості [там само].

Зважаючи на розбіжності у поглядах на виконавське інтонування, вважаємо логічним розглянути сукупність інтонаційно-сміслових уявлень та критеріїв піаністичної інтонаційності, які є актуальними в сучасній фортепіанно-виконавській практиці й ґрунтуються на основоположних принципах інтонаційної теорії. Відомо, що уявлення про осмислене інтонування на фортепіано пов'язане, перш за все, з майстерністю виконання мелодії. В основі мелодичної виразності знаходиться осягнення емоційно-образного музичного строю, яке спочатку виникає як емоційне чуття та переживання з подальшим заглибленням та конкретизацією в процесі вивчення логіки мелодичного розвитку. В результаті цієї роботи формуються стійкі звукові уявлення, які стимулюють пошуки необхідних ігрових прийомів для їх реалізації. При цьому, відповідні звукові та рухові уявлення знаходяться у художній свідомості виконавця, який має можливість активно ними оперувати. У процесі виконання ці внутрішні слухо-рухові уявлення випереджають ігрові дії, організовуючи, таким чином, процес за принципом «зсередини назовні» (К. Мартінсен).

Піаністу важливо володіти мистецтвом фразування, орієнтуватись у мелодичній побудові, особливостях розвитку мелодії; вміти знаходити в кожному мотиві та фразі найбільш виразні та значущі звуки, подібно

смісловим акцентам у розмовній мові, що й надає виконанню осмисленості. О. Алексєєв зазначав, що піаніст має вдумуватися в «логіку мелодичного розвитку <...> рух мелодичної енергії, інтонаційне тяжіння, кульмінації, зміну фаз емоційного напруження та послаблення» [8, с. 84]. При цьому, піаніст мусить враховувати логіку ладотонального й гармонічного розвитку, адже «інтонаційні точки..., точки тяжіння, центральні вузли, на яких усе будується <...>, щільно пов'язані з гармонічною основою» [61, с. 204].

Мистецтво ведення мелодичної лінії, майстерність виконання «локалізованого» легато пов'язано з необхідністю долати «ступеневість» поєднання звуків фортепіано. З цією найбільш специфічною умовою фортепіанного виконання пов'язана технологія використання низки інтонаційних засобів: динамічного нюансування, педалізації, фразування з плавним зв'язуванням звуків.

Важливе значення належить сукупності фонетичних та смислових відтінків піаністичного відтворення мелодії, як взаємопроникненню мовних та пісенних прийомів, зв'язку виконання з диханням (О. Гольденвейзер, К. Ігумнов, С. Фейнберг). Необхідно зазначити, що поняття інтонування включає в себе такий важливий критерій, як міра у використанні всіх засобів співвідношення звуків між собою. З цього приводу К. Ігумнов наголошував: «Головна складність полягає не лише в тому, щоб виконати всі в цілому музичні позначки <...> а в тому, щоб виконати їх в певній мірі, пропорції та в певному характері» [137, с. 52].

Отже, піаністи-теоретики під інтонуванням розуміють, перш за все, осмислено-виразне виконання провідного мелодичного голосу. Проте, фортепіано є багатоголосим інструментом, а фортепіанна фактура складається з декількох голосів, пластів, іноді цілих «оркестрових нашарувань». Загалом, фортепіанне інтонування має такі специфічні особливості:

– виокремлення провідного мелодичного голосу, що призводить до виокремлення виконавцем горизонтальних та вертикальних елементів фортепіанної тканини;

– мелодична горизонталь фортепіанного інтонування осмислюється в безпосередньому співставленні звуків у межах мотиву, фрази чи невеликих за обсягом речень, які реально осягаються слухом; відтак, проблеми «великої форми», горизонтальної перспективи є головними в процесі побудови виконавської форми;

– важлива увага приділяється типу фактури – фортепіанним «фактурним формулам» (М. Чернявська), які відповідно характеру музики і типу тематизму (пісенно-речитативний, танцювальний, скерцозний, токатний тощо) значно різняться. Зокрема виділяють: акомпануючий, поліфонічний, оркестрово-ансамблевий, віртуозний (включає всі види техніки: гамоподібні пасажі, арпеджіо, подвійні ноти, репетиції, ламані інтервали, тремоло, октави, акорди тощо) та інші типи фактури. Водночас, для піаністів поняття інтонування фактури пов'язане з агогікою, артикуляцією, динамікою, педалізацією тощо;

– фортепіанне інтонування враховує проблеми цілісної взаємодії засобів виконавської виразності, що є невід'ємною умовою таких аспектів інтерпретації, як виявлення фактурно-стильової та жанрової специфіки виконуваного твору. Зокрема, І. Істомін наголошував, що повноцінне фортепіанне інтонування передбачає осмислення і реалізацію всіх просторово-часових компонентів музичного процесу. Так, поряд з іншими, осмисленню підлягає й цезурність мелодико-гармонічного процесу в його цілісності [86, с. 137–158]. Тож, однією з основних особливостей фортепіанного інтонування є вирішення завдання комплексної організації засобів і прийомів виразного виконання, які б відповідали необхідному звуковому образу та сприяли передачі смислу інтонації.

2.2. Інтонаційна сутність засобів музичної виразності та їх роль у трансляції смислів

Розкриття сутності музичного інтонування як носія смислу, а засобів музичної виразності як увиразників музичного мислення, було одним з головних дослідницьких завдань Б. Асаф'єва. У своїх працях науковець піддав критиці прийняту на той час концепцію, яка базувалась на відмінності інтонування музичних інструментів з фіксованою і нефіксованою висотою звуків. З цього приводу він зазначав, що інтонаційність, тобто «становлення в тоні, в звуковій напрузі», є характерною для всіх музичних інструментів, але для кожного інструмента в різній мірі. Усвідомлення специфіки конкретного музичного інструмента, засобів музичної виразності в цілому, вимагає від виконавця осягнення інтонаційної природи мистецтва, знання елементів музичної мови.

Фортепіанне мистецтво дослідник розглядав як одну з найвищих інтелектуальних культур, що вимагає найтоншої слухової уваги [5, с. 275]. Описуючи природу фортепіанної виразності, він зауважував, що культура клавішних інструментів, яка має акцентно-ритмо-ударну природу, знаходиться у «змаганні з прагненням до мелодичної безперервності: „мова рук” у піанізмі передбачає своєрідну культуру дихання” і мелодичку тембрів з вираженою напругою та поєднанням „відстані” (тобто інтервалів як виміру ступеня „мелодійної безперервності”))» [там само].

У процесі спостережень за процесом розвитку музичного мистецтва, Б. Асаф'єв зробив низку узагальнень естетичного та теоретичного характеру, які по-новому розкрили проблеми виразних можливостей **музичної мови**. За своєю природою, всі елементи музичної мови є інтонаційними. Досліджуючи засоби музичної виразності, музикознавець намагався зрозуміти природу їх виникнення і визначити роль того чи іншого елемента в загальній системі. В результаті цього було зроблено висновок, що

колористичні та агогічні особливості звучання є головними інтонаційними факторами, які не можливі без творчого осмислення, та мають принципове значення для формування інтонаційного слуху музиканта. Характеризуючи виконання сучасних до нього піаністів, Б. Асаф'єв особливу увагу приділяв володінню засобами музичної виразності. Наприклад, «переконливе звучання» у С. Прокоф'єва він пов'язував з умінням виконавця «вільно володіти засобами вираження» [19, с. 261].

Важливо зазначити, що в теоріях Б. Асаф'єва і В. Медушевського, поняття інтонації пов'язано не тільки з музичною, але й зі словесною мовою¹, що, у свою чергу, дозволяє усвідомлювати спільні засоби виразності. Так, на думку Б. Асаф'єва музична інтонація має споріднений смисловий виток з інтонацією мовною. В його наукових дослідженнях можна спостерігати постійне співставлення і аналогії цих понять. Зокрема, Б. Асаф'єв визначає, що музична мова, як і мова розмовна перш за все є інтонацією [179, с. 6]; музична та мовна інтонації є похідними спільного звукового потоку [35, с. 7]. В. Медушевський також звертає увагу на спорідненість мовно-музичної інтонаційності, зокрема стверджує: «Музична інтонація – це єдність всіх сторін звучання... так само цілісними є інтонації мови» [131, с. 201].

На думку Б. Асаф'єва, спільні риси в музиці та мові проявляються через спосіб образного вираження внутрішнього стану людини за допомогою інтонації. У своїй теорії, дослідник розглядає музику, як і розмовну мову, одним із засобів передачі смислових структур між людьми, при чому, музика є самостійним та принципово новим феноменом розвитку звукових форм спілкування в суспільстві.

Б. Асаф'єв висуває гіпотезу про спільні витоки і розвиток музичної та мовної інтонацій зі спільної первісної «інтонаційної мови», яка їм передувала [там само, с. 240]. Проте, автор не вважає музичне

¹ Порівняння особливостей розмовної та музичної мови, як двох близьких, але водночас різних способів спілкування, Б. Асаф'єв здійснює у своїй основній праці «Музична форма як процес» [26, с. 225, 274–275].

висловлювання похідним від словесної мови, наголошуючи на якісній різниці між цими явищами. Специфічні закономірності музичного мистецтва вчений намагається обґрунтувати через їх взаємодію і взаємозв'язок будови музичних творів, музичної форми з ораторською мовою, яка є надзвичайно важливим фактором відносно музичного мистецтва [26, с. 31].

Важливо відмітити, що порівняння фортепіанного інтонування з розмовною мовою має велику кількість підтверджень. Доцільно, наприклад, вказати на такий знак пунктуації, спільний для музичної та розмовної мови, як кома, введений у музичне письмо Ф. Купереном. Досить показовими також є терміни: «музична мова», «музичний текст», «інтонація», «фраза», «речення», «акцент»; спільні жанри: «балада», «легенда», «казка», «поема» тощо. Як зазначав видатний піаніст, педагог і композитор С. Фейнберг: «Фразування передбачає таку музичну властивість, як здатність передавати інтонації та виразність мови, її близькість до смислових категорій та синтаксичних форм» [198, с. 177–178]. Промовистою в цьому аспекті є й така музична діяльність як читання нот з аркушу. Відомо, що задля адекватного розуміння творчості письменника, читач повинен усвідомити кожен текстовий знак. Так само ставитись до композиторської мови має і піаніст: виконавець, метою якого є осмислена гра, не повинен пропускати жодної ремарки композитора.

Текстовими знаками, які можна розглядати як композиторське «слово», є авторські ремарки. Одним з таких є позначка зміни темпу «*ritenuto*». Відомо, що семантичне розуміння сутності «*ritenuto*», «*ritardando*» полягає у поступовому уповільненні руху, втраті ритмічної стійкості, впевненості, рішучості метричного виконання. «*Ritenuto*» знаменує момент тимчасового роздуму, споглядання. Водночас, воно посилює очікування. Початковий характер повертається з моменту застосування стійкого метру. Проводячи паралелі з життям, можна стверджувати, що музична мова є певним

віддзеркаленням психологічних станів: «*ritenuto*», в цьому випадку, знаменує сумніви, невпевненість у майбутньому.

Звернемо увагу на ще одне, так зване, композиторське «слово» – унісони, які, на думку М. Карпичова, представляють «повернення до суворих витоків музичного мистецтва, до архаїки, в ті часи, коли музична вертикаль, гармонічні закономірності ще знаходилися в стадії зародження» [92, с. 372]. Тобто, унісон – повернення до зародження музики, те, що Й. Брамс називав «*rückblick*» – озираючись назад. Водночас, зародження музики пов'язане з розвитком самої людини: музична еволюція і процес людського вдосконалення відбувались паралельно. Саме тому, семантичне значення унісонів, як правило, пов'язане з архаїкою, глибинами історії, природою, далекою від сучасної цивілізації. В цьому випадку слід згадати унісонне зображення вітру в IV частині Другої сонати Ф. Шопена. Унісонний початок має й Перша балада цього ж композитора, яка є зразком жанру, зверненого в минуле. Переважно, унісони відтворюють стримані, суворі стани, прикладом чого є початок фантазії і сонати *c-moll* В. Моцарта, соната для фортепіано № 23 *f-moll*, op. 57 («Апасіоната») Л. Бетховена, «Два євреї» М. Мусоргського, головна тема Третього концерту С. Рахманінова, прелюдія *c-moll* з циклу «24 прелюдії і фуги» Д. Шостаковича тощо.

Поряд з інтонаційною виразністю, характерною для розмовної мови, Б. Асаф'єв досліджував аналогії музики з поезією. Так, у 1920-ті роки він навіть збирався присвятити цій проблемі окрему наукову працю, де, ґрунтуючись на аналізі поетичної творчості та її зв'язку з музикою, розкрити взаємодію цих двох видів мистецтва та обґрунтувати інтонаційну виразність поезії. Задум було втілено частково в низці статей, серед яких: «Данте й музика» [23, с. 3–50.], «Пам'яті Пушкіна» [33, с. 7–24].

Отже, важливою частиною інтонаційної концепції Б. Асаф'єва є тлумачення музики як мови. Досліджуючи проблеми музично-виконавського мистецтва, автор використовував вислів «олюднення

інструменталізму» [5, с. 175], що означало пошук в інструментальній інтонаційності осмисленості та гнучкості, які притаманні голосу людини.

У руслі уявлень про взаємозв'язок літератури і музики, науковцем було сформульовано критерії, які визначають досконале виконання. Дослідник зазначав, що лише за умови, коли виконавське мистецтво, яке за своєю сутністю є мистецтвом продуманим, буде сприйматися як пристрасна й схвильована мова, стане можливим повною мірою досягнути всю палітру емоційної виразності музики, як мистецтва інтонованого смислу [63, с. 110]. Досконалий виконавський результат буде можливим за умови, якщо музикант поєднає невимушеність мови та імпровізаційну свободу з проникненням в характер виконуваного твору та мудрим стилістичним розрахунком [16]. Водночас, уточнює дослідник, твір може звучати як «живе слово» лише тоді, коли «пройде через строгу ритмічну структуру, серйозно продуманий композиторський план, складне поєднання філософських та поетичних смислів та через стилістичний аналіз» [там само]. Варто зауважити, що порівняння осмислено-виразного виконання музики з мовними структурами сприяє досягненню процесуальної природи та логіки розвитку музичного викладу. На думку науковця, співставлення з мовою також сприяє розкриттю значень цезур, дихання в музичних фразах, допомагає зрозуміти виразність музичних наголосів.

Сутність взаємодії музики та розмовної мови у Б. Асаф'єва визначається з одного боку тим, наскільки «мелос» впливає на розмовну мову, з іншого – як мовні елементи, що органічно «вплітаються» в музику, перетворюються в той чи інший тип мелосу. Протягом усього періоду розробки інтонаційної теорії Б. Асаф'єв наголошував на значенні **мелосу**, як фундаментальної категорії в системі засобів музичної виразності, а отже, як базового поняття, що визначає специфіку музичного мислення [156, с. 173]. «Мелос» – ключове поняття інтонаційного розуміння музики, найзрозуміліший виразний елемент, феномен людської музикальності, що

відноситься до сфери створення, виконання та сприйняття музичного мистецтва.

Термін «мелос» має власний історичний шлях розвитку та був уведений до музикознавства задовго до Б. Асаф'єва. У праці О. Орлової «Інтонційна теорія Асаф'єва як вчення про специфіку музичного мислення» аналізуються витoki цього феномену та шлях його становлення. Авторка зокрема зазначає, що поняття «мелос» для Асаф'єва є ідентичним поняттю «пісенне начало». Різноманітні якісні характеристики, які пов'язані з коренем «пісенність», «наспівність» постійно варіюються в його термінології» [156, с. 163].

Сам автор праці «Музична форма як процес», говорячи про мелос зазначав, що це поняття виникло в його свідомості у 1917 році, коли він розмірковував над визначенням такої музичної якості, де головною діючою силою є не чергування висотностей як окремих «точок» у їх взаємозв'язку, а об'єднаних єдиним «диханням». При цьому, поняття «мелодія» асоціювалось з обмеженими формами музичного прояву й не включало всіх можливостей та характеристик мелодичного становлення [26]. Значно пізніше, у висловлюваннях про мелос, Б. Асаф'єв зазначав, що це поняття містить у собі функції та якість мелодичного становлення; є лозунгом музики емоційної, життєдіяльної та реальної. Перш за все, мелос містить головне в музичному мистецтві – це наспівність, протяжність та динамічність. Динамічність не в аспекті окремих відтінків гучності звучання, а як дію сил, що його зумовлюють через співвідношення висотностей, в природному чергуванні та поєднанні тонів. Мелос об'єднує все, що стосується становлення музики – її протяжності та текучості. З мелосу походить й уявлення про горизонталь [26, с. 197–207].

Досліджуючи проблему інтонації, особливу увагу Б. Асаф'єв приділяв мелодичному началу, оскільки вбачав у ньому сутнісне підґрунтя музичного мистецтва. На переконання музикознавця, найбільш безпосередньо це

виражається через мовну інтонацію, яка є звуковим вираженням психічної сфери особистості. Підтверджуючи цю думку Б. Асаф'єв наголошував, що з інтонаційного погляду мелос є основою музики, мелодичним началом, як природним виявом процесу осмисленої звукової вимови [32, с. 99]. Водночас уточнював, що як більш широке поняття, мелос характеризується тим, що об'єднує всі мелодичні форми та якості мелодії (мелодійності), а саме виразний та якісний бік усіх видів часових звуковідношень [20, с. 38]. Отже, в контексті проблеми інтонування, Б. Асаф'єв послідовно наголошував на мелодичному началі: «Мелодія є найбільш прийнятною для інтонування, як найбільш яскравий виразник інтонаційно-сислової природи музичного мистецтва» [182, с.130].

Здійснюючи аналіз структури **мелодії**, дослідник особливу увагу приділяв формоутворювальному значенню мелодичного малюнку. Зокрема він зауважував, що поняття малюнку та лінії розкриває пластичне відчуття мелодії, що рухається, та її напрямок, допомагає динамічному сприйняттю музичної горизонталі [26, с.200]. При цьому, мелодична лінія зумовлює певний напрямок та характер музичного руху, перетворює у виразно-осмислену форму ритмічно-організовану тканину [19, с. 261].

Варто зазначити, що проблеми мелодії розглядалися Б. Асаф'євим й у виконавському аспекті. Так, на його думку, прояв мелодичного начала у виконавстві завжди пов'язаний з умінням музиканта проінтонувати мелос, розкрити психологічно-емоційну сутність одноголосної музичної думки. Серед сучасних до нього виконавців, С. Рахманінова він вважав «найглибшим та найяскравішим мелодистом, який власною грою творить життя мелодії» [4, с. 319]; у виконанні В. Горовиця звертав увагу на «численні чергування напруженості та виразності мелодичного малюнку» [там само, с. 313].

У розумінні Б. Асаф'єва, мелодія є душею музики, адже вона відображає головну якість людської мови. Відтак, до найважливіших

характеристик художнього виконання він відносив співучість та пісенність, що досягається перетворенням інструмента на людський голос [21, с. 5]. З наукових праць дослідника видно, що він завжди намагався пов'язати інструментальне виконання з людським голосом, зі співом. Такі основні мелодійні характеристики, як пісенність, наспівність, плинність тощо, Б. Асаф'єв переніс у піаністичне мистецтво. При тому, «пісенність» інколи використовувалась ним як синонім терміна «мелос». Цим науковець визначав внутрішнє органічне єднання мелодії зі співом на широкому диханні. Саме наспівність Б. Асаф'єв вважав важливим критерієм гідного виконання на музичному інструменті. За допомогою гнучкого наспівного інтонування, на думку науковця, можливе повноцінне розкриття сутності музичного твору, реалізація його художнього задуму. Підкреслюючи важливу роль наспівності у виконанні, Б. Асаф'єв, ввів поняття «спів рук». Цей термін він застосував до А. Рубінштейна, описуючи його майстерність і «підкорюючу серця та розум мелодію в його грі» [там само].

Особливості виконання мелодії на фортепіано пов'язані, перш за все, з багатогранними можливостями інструмента, який має діапазон звучання до 8 октав (від 28 до 4000 Гц), що створює величезні переваги у поліфонічному, гармонічному, тембровому відтворенні музичної тканини, проте, в умовах фіксованої висоти тонів. На противагу до цього, інтонаційні відтінки людського голосу чи інструментів, налаштованих на виконання мелодичного одноголосся, знаходяться у цілковитому розпорядженні виконавця. Фіксована висота тонів фортепіано створює для інтонування піаніста певні обмеження, серед яких неможливість використання широкої палітри відтінків висоти ступенів, що породжує звичку видобувати звуки на інструменті, майже не спираючись на слухові уявлення, які передують звуковидобуванню. Таким чином, виконання позбавляється так званої тонусної міжзвукової напруги, що є найважливішою умовою виконавського процесу.

Фіксованість звукової висоти у рухових відчуттях та слуху виконавця-піаніста досить міцно поєднується зі специфікою фортепіанного звуковедення та тоноутворення. Молоточково-ударний спосіб збудження струнних коливань призводить до того, що фортепіанна звукова лінія в акустичному плані являє собою «пунктир» із точок-тонів. Таке уривчасте звуковедення суперечить інтонаційній природі мелодичної лінії, яка тяжіє до так званої глісандуючої неперервності. Вдалим прикладом такого звуковедення є специфіка струнно-смичкових чи духових інструментів, а також людський голос, оскільки неперервність коливань повітря чи руху смичка створює акустичний ефект об'єднання звуків. У цьому випадку первинною є саме звукова лінія, тоді як черговість тонів немов вторинна відносно неї. Протилежну картину являє собою фортепіанне виконання, саме тому труднощі та завдання вибудовування мелодичної лінії на цьому інструменті є суттєвою проблемою інтонаційного процесу.

Дослідження процесу виконання мелодії на фортепіано вимагає врахування багатокomпонентності та складності його механіки, за допомогою якої ігрові дії піаніста спрямовуються на досягнення звукової мети. Так, на інтонаційному процесі піаніста не може не відобразитись відсутність безпосереднього контакту виконавця зі струною, адже з єдністю «палець – струна» з давніх часів пов'язані глибинні інтонаційні відчуття. Інтонаційний фортепіанний процес відділений і від інших відчуттів, що безпосередньо передаються під час гри на інших інструментах від звукогенеруючих частин їхньої конструкції до пальців і руки виконавця. Доцільно відмітити, що безпосередній контакт фізіологічних органів виконавця та механіки інструмента наповнює виконання життєвою силою та щирістю, інтенсифікує сприйняття виразності музичної мови. Є суттєвим і той факт, що під час гри піаніст стикається з досить сильним опором зі сторони механіки інструмента.

Отже, універсалізм фортепіано можна вважати діалектично протилежною якістю. Рівномірно темперований дванадцяти звуковий стрій

став найбільш радикальним вираженням історичної необхідності в звуковисотному еталоні, який би узагальнював музичне сприйняття. Саме ці якості, що закладені в природу піаністичного мислення через темперацію, енгармонічне ототожнення звуків, які представляють суміжні підвищену і понижену ступені звукоряду, через клавіатурні уявлення та постійне вдосконалення механіки інструмента, стали визначати подальший шлях розвитку фортепіано, як музичного інструмента. Здатність мислення піаніста до темброво-висотного узагальнення звучання, до мисленнєвого злиття в звучності фортепіано тембрових особливостей багатьох інструментів, а також оркестру, хору та голосу, дозволило фортепіанному мистецтву стати провідником та носієм музичної культури.

Зворотній бік фортепіанного універсалізму проявляється в слухоінтонаційному раціоналізмі, тенденції до «нейтралізованого» сприйняття фортепіанного звучання, скутості мислення та слуху «мертвими точками», пов'язаними з особливостями фортепіанної механіки. Відомо, що людському слуху властиве сприймання інтонаційного вираження смислу в цілісності єдиного художнього комплексу, а отже, обмеженість чи відсутність певних якостей має загальний негативний вплив на весь комплекс у цілому. Наприклад, обмеженість слуху піаніста в розрізненні зонних висотних відтінків впливає на здатність тонкого розрізнення туше, динаміки, тембрових відтінків тощо. Використання «готових інтонацій» може призвести до зниження творчої активності піаніста, що підтверджує думку про більшу пасивність слуху виконавців, які грають на інструментах з фіксованою висотою звуків. У зв'язку з цим, специфіка інструмента викликає необхідність цілісно-узагальненого сприйняття інтонаційності інструмента, художнього синтезу різних елементів і сторін звучання.

Згідно з інтонаційною теорією, осмислене інтонування виконуваної мелодії багато в чому залежить від дихання. При цьому, доцільно наголосити, що це – одна зі складностей, властива саме фортепіанному

інтонуванню. Вона пов'язана з відсутністю зв'язку між інтонаційним процесом піаніста та диханням, як фізіологічним компонентом гри, адже ці два процеси міцно пов'язані між собою на глибинному рівні. На цьому Б. Асаф'єв загострював особливу увагу, про що свідчить його вислів: «Немає музики як смислу, без дихання» [5, с.228]. Інтонаційний процес та виконавське дихання тісно пов'язані у динаміці розгортання музичної форми. Так, довге чи коротке дихання впливає на побудову, довжину спадів та підйомів мелодичної лінії, тобто – на динаміку мелосу [26, с. 30]. Б. Асаф'єв вважав, що у всіх виконавців необхідно розвивати дихання, як якість інтонаційного мислення. На його думку, інструменталісти повинні пройти крізь сферу пісенної інтонації, яка виступає тим засобом, через який слух збагачується важливим для кожного музиканта досвідом та розумінням необхідності дихання як формоутворюючого фактору [35, с. 20].

Стосовно фортепіанного виконання, Б. Асаф'єв зазначав, що навіть відносно інструментальної інтонації важливо говорити про силу дихання та вміння ним володіти, адже якість тону піаніста особливо відрізняється своєю «тремтливістю і напруженістю» [18, с. 2]. Характеристики гри окремих артистів-піаністів підтверджували загальну думку щодо ролі дихання у фортепіанному виконавстві. Так, згідно з Б. Асаф'євим, С. Прокоф'єву було притаманне «могутнє дихання» [19, с. 262]. У В. Горовиця дослідник спостерігав «силу дихання та вміння ним володіти» [там само, с. 263].

Відома велика виразна сила розспівування та подовження **тонів** у музичному виконанні, адже довгі звуки досить часто є опорними, кульмінаційними в музичних побудовах, тобто смисловиразними інтонаційними вершинами. Так, поняття «тону», «тонкості» як природного вияву «людської мови почуттів» [26, с.355] Б. Асаф'єв тісно пов'язував з голосом та диханням. Він вважав за основу музики «бути в тоні», в певній системі поєднання звуків [28, с.217].

Науковець використовував поняття «тон» у двох основних значеннях:

- як співвідношення зі словом «тон» самої інтонації, що відрізняє музичний звук від звуку фізичного. Тобто, музичні звуки є, перш за все, тонами, що несуть емоційну виразність;
- як зв'язок слова «тон» з категорією звукового руху, з його розгортанням та розвитком. У цьому аспекті тон – це «зусилля, які необхідні для вираження тривалої емоційної напруги, стану афекту» [26, с.354].

З часом, у слова «тон» з'явились кілька похідних однокореневих понять. Так, виникло поєднання «тон-ячейка», яке охоплювало такі якості музики, як процесуальність та просторовість у їх єдності. Через слово «тонність» розкривався зміст музики, як мистецтва спілкування.

У контексті проблеми фортепіанного інтонування, можна відзначити положення Б. Асаф'єва, згідно з яким «бути в тоні», тобто вірно інтонувати – є законом інтонації, як вираження смислу, та засобом вираження почуття в словесній та музичній мові. Необхідно зауважити, що фортепіанне інтонування в цьому аспекті становить певну складність, адже динамічна спрямованість фортепіанних звуків у бік згасання унеможлиблює керування процесом, що відбувається всередині цих звуків, що має особливе значення в процесі відтворення довготривалих тонів. Проте, майстерні виконавці-піаністи можуть керувати цим процесом опосередковано, за допомогою педалі, в контексті цілісного звучання. Такої проблеми не існує для вокалістів, чи виконавців на струнно-смічкових, духових інструментах, адже вони мають можливість використовувати такий засіб виразного інтонування, як «*crescendo*» та «*diminuendo*» під час довгого ведення одного тону (филировка, вібрато).

Для виконавця «мати тон – означає володіти певною якістю звучання, та вміти її тримати, подібно до природної плавності добре поставленого людського голосу» [5, с.166–167]. Описуючи фортепіанне виконання В. Горовиця, Б. Асаф'єв вживав термін «живий тон» [19, с. 262], що можна

розглядати як певний виконавський критерій, який розкриває естетичну цінність звучання. При тому, дослідник вважав, що лише за умови, коли звук характеризується виразністю та змістовністю, форма стає вираженням, а кожен звук – носієм смислу, а не самоціллю [15, с. 6]. У фортепіанній грі найбільшу увагу Б. Асаф'єв приділяв якості звуку, підкреслюючи чутливість до звукового забарвлення чи насиченість та повноту тону в наспівних місцях тощо [19, с. 262].

Ще одним синонімічним терміном до «тону» є введене дослідником поняття «тоновість» – напруженість у звуковидобуванні і звуковідтворенні, яка призводить до значущості інтервалів [5, с.274]. Згідно з Б. Асаф'євим, «тон» та «тоновість» у музиці пов'язані з якістю **інтервалів** як співвідношень між різноманітними висотними точками музичної мови.

Відповідно до досліджуваної теорії, у процесі розмежування словесної та музичної мови, музична самостійність проявилась у розрізненні інтервалів, як точних вимірів емоційного строю звуковідтворення. Тобто, якщо в словесній мові висотна якість інтервалу відносна (дає можливість лише приблизно встановити висотні межі двох пов'язаних точок), то в музичному мистецтві, інтервал є точним визначенням емоційно-сислової якості інтонації. Б. Асаф'єв зазначав, що з інтонаційного погляду, інтервал усвідомлюється слухом, і за своєю сутністю, мелодія виявляється в інтервалах [26, с. 219]. Науковець зауважував, що звичне визначення інтервалу, як відстані між двома звуками, є досить вузьким. З огляду на це, інтервал з точки зору інтонаційного підходу було визначено дослідником як «первинна виразна єдність» [26, с. 220], «одна з первісних музичних форм» [26, с. 218], виразний елемент, найменший інтонаційно-сисловий комплекс. Б. Асаф'єв слушно стверджував, будь-який інтервал вже є інтонаційною формою: це не тільки два звуки різної висоти, а усвідомлення процесу руху від одного звуку до іншого.

Важливо зауважити, що й один звук, будучи однією музичною вертикаллю, може являти собою повноцінну за своєю виразністю інтонацію, але для цього необхідна одна умова – від'єднання цієї інтонації (цезурою, агогікою) в контексті розгортання музичної тканини. Вдалими зразками є фортепіанні твори: початок сонати *h-moll* Ф. Ліста (октава *соль*), сонати № 5 та № 8 Л. Бетховена (акорд в *c-moll*), fuga *A-dur* з I тома «ДТК» (звук *ля*), октава *соль* на початку, та протягом усієї IV частини в сонаті *B-dur* Ф. Шуберта, «Катакомби» з «Картинок з виставки» М. Мусоргського та інші. Окрім цього, носіями активного «самостійного» слова є фінальні акорди в багатьох фортепіанних творах, які розділені паузами та несуть емоції неухильної вимоги, ствердження тощо. Так, саме в своїй контекстній відособленості ці звуки мають сильний емоційний вплив на слухача.

Варто звернути увагу на ще один важливий елемент інтонування – **паузу**, яка також є інтонацією, подекуди навіть виразнішою, ніж звучання інтервалів. Як і у випадку з повторенням одного звуку, важливим є її відчуття виконавцем, відокремлення в музичній тканині виконуваного твору. Стосовно паузи, як елементу музичної мови, О. Руч'євська зазначає, що «інтонацією може бути все, що є носієм художнього змісту» [182, с. 130], а А. Малинковська стверджує: «Пауза виступає одним з універсальних елементів виконавської виразності, або виконавської інтонування» [125, с. 194].

Відносно до музичного контексту пауза може бути носієм насиченого емоційного смислу. Особливо це стосується так званих «драматичних» пауз, коли рівномірна музична плинність характеризується різкою зміною настрою, смисловими контрастами та рішучими подіями [198, с. 441]. У цьому аспекті наведемо влучний вислів С. Ріхтера, який зазначав: «Саме головне в цьому шедеврї (Сонаті *h-moll* Ф. Ліста – *Ч. Ц.*) – паузи, які він (Г. Нейгауз – *Ч. Ц.*) навчив мене озвучувати» [142, с. 44].

Видатні музиканти завжди надавали великого значення паузам. Свідчення цьому знаходимо у багатьох висловлюваннях: «Мовчання – найвеличніший ефект у музиці» (В. А. Моцарт) [110, с. 11]; «Що в сучасній музиці найбільше наближається до її первісної сутності – це фермати й паузи. Напружена тиша між двома фразами сама стає музикою» (Ф. Бузоні) [128, с. 129]. Серед яскравих прикладів таких пауз у фортепіанних творах доцільно назвати сонату *f-moll*, № 3, оп. 5 Й. Брамса (III частина, такти 66–68), п'єсу «Sunt lacrymae rerum, en mode hongrois»² з третього тому «Років мандрів» Ф. Ліста (вступ, перша і друга теми), «Фантазію» (C-dur) Р. Шумана (початок епізоду епізоду «В дусі легенди») тощо.

В інтонаційній теорії особливу увагу Б. Асаф'єв приділяв вокальній сутності інтервалів, вважаючи, що вокальність – це особлива природа осягнення інтервалів [5, с. 175]. У зв'язку з цим, автором було введено поняття «вокальвагомість»³, призначення якого – ствердити вокальну природу інтонаційності музичного мистецтва. «Вокальвагомості», тобто вокальній напруженості інтервалу, він надавав особливого значення і спираючись на цю установку, виявив низку закономірностей в музичному інтонуванні. Так, Б. Асаф'єв наполягав на необхідності виховання «вокального» відчуття інтервалів у їх взаємозв'язку [28]. Він наголошував, що тому, хто не відчуває пружності та «вагомості» зв'язків у кожному окремому інтервалі, важко і навіть не можливо стати музикантом [там само, с. 303]. У своїх міркуваннях Б. Асаф'єв наводив у приклад «виголошення» інтервалів С. Рахманіновим, пов'язуючи його піанізм зі співом Ф. Шаляпіна [5, с.290].

Дійсно, осягнення інтонаційної сутності інтервалів у виконанні можливо на основі «відчуття» певної звукової відстані, її напруженості,

² «Бувають сльози від [чужих] справ»(в угорському стилі).

³ Мовою оригіналу – «вокальвесомость». В українських дослідженнях застосовується у перекладі як «вокальвагомість».

легкості чи важкості досягнення, під час відтворення інструментом чи голосом. Отже, інтервал, як один з первинних засобів музичної виразності, є важливою складовою здійснення інтонаційно-сміслового процесу у фортепіанному виконавстві.

Як виразний елемент, який передбачає обов'язковість співвідношення, інтервал став провідною категорією в роздумах Б. Асаф'єва щодо становлення музично-звукового процесу, зокрема прояву ладу. Вчений зазначав, що ладове становлення завжди проявляється в чергуванні чи комбінуванні його інтервалів [28, с. 343]. Узагальнивши в інтонаційній концепції вже існуючі досягнення щодо ладової теорії, Б. Асаф'єв, тим самим, вніс неоціненний вклад у цю сферу наукового знання. Поруч із «звукорядним» розумінням ладу, дослідник висунув власне трактування цього музичного явища, об'єднавши його різноманітні прояви (акустичні, мелодичні, психофізіологічні, естетичні) в межах інтонаційного підходу до музики, зокрема, визначив розуміння ладу як комплексу смислів-інтонацій.

Серед великої кількості визначень цього терміна музикознавцем, найбільш універсальний характер має тлумачення ладу, як системи звуковідношень, поєднаних згідно з принципом групування співелементів навколо однієї чи декількох опорних точок [35, с. 23]. За Б. Асаф'євим, ладова сутність проявляється у співвідношенні стійких та нестійких тонів. Говорячи про ладову інтонаційність, дослідник звертається до тяжіння, на чому базується вся концепція про інтонаційну сутність музичного мистецтва [173, с. 33] і наголошує, що осмислене інтонування поза розумінням ладу, як відношень, що виникли в інтонаційному процесі, музичне мистецтво не мислиться. Водночас, ладова організація розглядалась не стільки як елемент музичної тканини, а як характерний принцип художнього мислення.

Згідно з теорією Б. Асаф'єва, інтонаційність є основою не лише ладу, а й **гармонії**, яка разом з іншими елементами музичної мови відноситься до засобів музичної виразності.

У цьому аспекті доцільно сказати про інтонування модуляцій, які в деяких фортепіанних творах виглядають як «абсолютне диво». В цьому ракурсі наведемо відчуття С. Ріхтера від розробки першої частини сонати № 8 С. Прокоф'єва. Видатний виконавець усвідомлював цей епізод як цілком певну міфологічну подію, а саме: змагання з метання диску в Стародавній Греції, в Дельфах. Більш конкретно він описував це наступним чином: «Аполлон розсік Гіацинту чоло, і той стікав кров'ю, тоді Аполлон перетворив його на квітку. Все це відображено в нотах: ось ця модуляція з *As-dur* в *a-moll*, потім секстакорд *F-dur*. Вже з'являється квітка. Це композиторське диво, яке потрібно не лише чути, а й бачити, мати на нього нюх. Навіть ці перекидання диска – ось, теж у нотах!» [47, с. 45]. Модуляція є значущою подією у розгортанні музичного матеріалу, фактором зміни емоційного стану, драматургічного розвитку тощо. Відчуття та розуміння модуляцій є показником не лише інтонаційного мислення, а й гармонічного.

Музичне інтонування, й фортепіанне зокрема, відбуваються в умовах певного **ритму** і **тембру**. Безумовно, ці два фактори мають інтонаційний характер, тобто є носіями певного художнього смислу. Зокрема Б. Асаф'єв вважав, що поняття «музичний ритм» не можна мислити поза інтонуванням [26, с. 183]; інтонація так щільно пов'язана з ритмом, як дисциплінуючим музичне виявлення фактором, що поза закономірностями ритмічного становлення не існує й музичного розвитку [28, с. 239]. Піддаючи аналізу сутність ритму, музикознавець висловлював критичні зауваження відносно односторонності характеристики цього явища. «Всі існуючі визначення мають недолік у тому, – зауважував Б. Асаф'єв, – що вони статичні, висувують на перший план повторюваність та однаковість <...> Насправді, в музиці не існує симетрії без асиметрії, однаковості без нерівності,

рівномірності акцентів без синкоп, парності без непарності тощо. Тобто, ритм існує лише у взаємній обумовленості протиріч» [26, с. 184]. Дослідник розумів музичний ритм, як «інтонаційний стрижень», стійкий будівельний елемент музики, який не може бути поза музичним інтонуванням. В процесі виконання музики, ритм є засобом організації звукових комплексів і тонів у часі, а в процесі сприйняття музики ритм відчувається як міра, як пульс [5, с.315].

Як відомо, вся сила ритму проявляється під час виконання музики. Художнє інтонування твору не можливе без усвідомлення емоційної виразності ритмічної організації музичної думки. Відомо, що залізна ритмічна воля вирізняла виконання С. Рахманінова. Пружний карбований ритм в поєднанні зі співучою вокальністю, скульптурне ліплення фрази, багата й різноманітна регістрова були властиві виконавській манері цього композитора-піаніста. «Інтуїтивне вміння організовувати звуковий матеріал в силу внутрішньої переконаності» [19, с. 262–263], характеризувало гру іншого видатного майстра фортепіанної гри – В. Горовиця. Пластичний ритм і специфічну акцентність «від ледь чутних поштовхів, уколів та підкреслень до владних і темпераментних ударів» [19, с. 260] демонстрував С. Прокоф'єв-піаніст. Один з найтехнічніших і емоційних піаністів сучасності Ланг Ланг, поєднує в своїх інтерпретаціях гнучкість і сталеву ритмічну стійкість. Ідеальне відчуття ритму і чіткий «часовий нерв гри» репрезентує фортепіанний стиль М. Луганського.

Отже, у фортепіанному виконавстві ритм є одним з основних чинників музичного інтонування. Він являє складний комплекс, що поєднує уявлення виконавця про музично-організований час, стилістику твору, його інтерпретаційне рішення, музичну форму. Майстри фортепіанного мистецтва, зазвичай, демонструють кристалізовано чітку пульсацію часу, ясну логіку становлення форми, філософську глибину і осмисленість інтерпретації.

Музичний ритм тісно пов'язаний з «живим диханням» **фразування** в процесі фортепіанного виконання. Індивідуальні особливості фразування можна виявити у портретах піаністів різних національних шкіл. Так, «шляхетність фразування» відзначали сучасники у грі А. Лядова [4, с.313]; «чітке та інтенсивно життєве фразування» демонстрував С. Прокоф'єв [19, с. 260]; «природне фразування» було притаманне А. Шнабелю [там само, с. 265]; осмислене фразування під незворушним контролем уваги репрезентує Ланг-Ланг; безпомилковість фразування, яка дозволяє відтворювати музику, а не інтерпретувати її властиве М. Аргеріх тощо. Щодо ролі ритму у фортепіанному виконанні, влучною представляється думка С. Рахманінова: «і ритм тривалостей, і акцентований ритм, і ритм цезур, і ледь вловимих „мовчань” і перепочинків, і ритм глибини дихання – все, все пронизане <...> закономірністю чергувань приливу, відливу та змін світлотіні» [9, с. 363].

«Мистецтво піанізму є однією з найвищих інтелектуальних культур інтонаційно-тембрового виконавства» – наголошував Б. Асаф'єв [26, с. 363], тож не дивно, що багато роздумів дослідник присвятив тембру, як виразовому елементу музичного мистецтва. Музикознавець усвідомлював тембровість як найголовніший компонент вираження смислу в музичному мистецтві, носій інтонаційного смислу [там само, с. 330]. Він навіть увів в музичний обіг поняття «темброінтонації» [26, с. 224–225] і сформулював теорію «інтонаційно-тембрового чуття», у якій постулювалось особливо важливе значення тембру в комплексному інтонаційному процесі, значущість акустичного феномену для тембрової виразності.

У фортепіанному виконавстві, не дивлячись на певну акустичну обмеженість фактури, Б. Асаф'єв наголошував на найтоншій слуховій увазі. Науковець зауважував, що темброво-динамічний слух піаніста є найважливішою формою функціонування музичного слуху, адже в його основі знаходиться мислення художньо-естетичними категоріями.

2.3. Музична форма та музичний стиль як одиниці інтонаційно-сміслового процесу

Ключовою проблемою дослідження питання фортепіанного інтонування як чинника смислоутворення є розгляд музичної форми та музичного стилю. Базуючись на існуючих положеннях про природу музичного мистецтва, Б. Асаф'єв розглядав форму як спосіб соціального функціонування музики в процесі її відтворення. Науковцем було запропоновано принципово новий підхід до розуміння цього феномену, як такого, що «народжений» безпосередньо в процесі інтонування. Б. Асаф'єв наголошував, що мистецтво живе в процесі виконання: «У музиці, яка розгортається в часі, в тривалості і звучить ніби в деякій перспективі <...>, діє найчастіше невловимий свідомістю емоційний струм: форма народжується довільно» [28, с. 237].

В праці «Музична форма як процес», чільне місце було відведено питанню інтонаційного становлення форми, а низка попередніх досліджень дала можливість науковцю прийти до усвідомлення музичної форми як такої, що осягається в розгортанні, в процесі [26, с. 227]. Ключовим параметром вчення про форму можна вважати положення Б. Асаф'єва щодо її двох взаємопов'язаних складових, а саме: форма як процес, і форма як кристалізована схема. «Форма – не тільки конструктивна схема, – пише Б. Асаф'єв. – Форма, організація музичного матеріалу, інакше кажучи, організація музичного руху, бо нерухомого музичного матеріалу взагалі немає» [там само, с. 23].

Базуючись на поглядах Б. Асаф'єва, можна стверджувати, що музична форма є носієм емоційно-ідейного змісту і проростає з музичної інтонації – як первинного виразно-сміслового осередку творчого процесу. При цьому, особливу увагу слід звернути на розгортання музичного твору, як процес, в якому саме і відбувається становлення форми, її інтонаційний рух. «Музична

форма це процес виявлення музики в закономірному поєднанні інтонованих елементів. <...>, – відзначав Б. Асаф'єв. – Цей процес являє собою творчу <...> організацію звукосполучень» [28, с. 7].

На усвідомленні руху, як однієї з основ специфіки музичного мистецтва, музикознавець побудував концепцію «форми – процесу». Водночас, дослідник визначив, що процес інтонаційно-сміслового становлення є внутрішньо неоднорідним і являє собою діалектичну єдність безперервності й переривчатості, які утворюються завдяки чергуванню опорних звуків, так само, як безперервна мова розділяється окремими словами.

Отже, форма – це результат організації звукових послідовностей і їх співвідношень. А оскільки рух є процес, який протікає в часі, форма постулюється як слідство цього процесу: процес породжує форму. Так, через посередництво поняття «процес» форма осмислюється як функція часу.

Інтонаційна теорія містить також класифікацію форм за принципом їхнього розвитку: форми, що формуються за принципом тотожності; форми, що формуються за принципом контрасту. Такий поділ базується на впізнаваності, повторюваності чи несхожості у процесі сприйняття: «Конструктивні норми музичної форми зумовлені, головним чином, моторно-слуховими відчуттями», – зазначав автор теорії [26, с. 196]. Діалектичний синтез процесуального та конструктивного «залишається в нашій свідомості, впливає на нашу психіку та викликає „інтелектуальні емоції”» [20, с. 166], а «форма як становлення, у виконавському аспекті, чи в аспекті сприйняття – досягається нашою свідомістю у співіснуванні протилежностей: у закарбованих схемах та перетворюючих співвідношеннях» [29, с. 180].

Наведені висловлювання підкреслюють ще один важливий аспект у вивченні музичної форми: розгляд її сутності в єдності композитор –

виконавець – слухач. Тож, виявлення процесуальної сторони музичної форми набуває особливої актуальності в аспекті проблем виконавського мистецтва.

Особливу увагу Б. Асаф'єв звертає на відношення музиканта-виконавця до формотворення. Зокрема він зазначає, що виконавці власним виконанням відтворюють становлення музики, що виявляється в синтезі звукової стихій та інтелекту, завдяки чому й відбувається процес формотворення [24, с. 14]. Погляд на музичну форму, як діалектичну єдність двох начал (статичного і такого, що розгортається в часі), особливо яскраво прослідковується в аналізі гри видатних піаністів. Так, за спогадами сучасників, А. Лядов репрезентував «карбування форми» [4, с. 313]; «чітко викувану форму» спостерігли також в піанізмі А. Шнабеля і С. Ріхтера. В процесі виконавської діяльності «ліплять форму» М. Луганський, Д. Мацуєв, Д. Оніщенко. Їх гра вирізняється «живим становленням», «наочною» побудовою форми.

Деякі піаністи репрезентують взаємодію окреслених вище протилежностей. Зокрема, у виконанні А. Мікеладжелі струнка композиція, що має закономірний розвиток, звучить завершено, а отже сприймається від початку до кінця як суцільне розгортання матеріалу та як динамічно-інтенсивний розвиток звукових смислів. Водночас, композиція сприймається слухачем як монолітна форма. Отже, піаніст досяг дивовижної єдності становлення й цілісності музичного втілення.

Окрему увагу Б. Асаф'єв приділив питанню **музичного стилю**. Це явище розглядалось музикознавцем як з позиції впливу на сприйняття, так і з позиції його художніх переваг, тобто, в комунікативному та ціннісному аспектах. Завдяки своїй багатозначності, ця категорія належить до всіх складових музичного процесу: творчості, виконавства і сприйняття. «Музика формує свій кодекс сприйняття, створює своїх героїв і персонажів, що її населяють, і не вимагає застережень. Час і стиль роблять свою справу» – зазначав М. Арановськіцй [12, с. 121].

Дослідження стильових проблем призвело до необхідності уточнення самого поняття, відповідно, виникнення низки його дефініцій. Так, науковець розглядав музичний стиль як комплекс виразних засобів, виявлення концепції, що спрямовується художньо-творчою волею [156, с. 235], а також як фактор, що об'єднує в процесі виконання мету і засоби музичної виразності [там само, с. 236]. Підхід до стилю в інтонаційному контексті виявляється у смислоутворенні. Дослідник чітко притримувався думки, що поза інтонацією стиль завжди визначається дещо обмежено. В явищі інтонації та відборі засобів виразності виникає реалістичне обґрунтування стильових тенденцій, закономірностей та норм [156, с. 234].

Інтерес до музичного стилю, як явища зумовленого певною історичною епохою та її культурою, особливо проявився в останній період творчості Б. Асаф'єва. Науковець присвячує багато сторінок своїх досліджень різним музичним стилям – від найдавніших до новітніх. Він зазначає, що не усвідомлює стиль лише як засоби виразності та технічну манеру, а розуміє його як цілісний музично-інтонаційний почерк епохи, етносу та власне композитора, що й зумовлює характерні риси музики як живої мови [31, с. 14–15].

Розуміння категорії стилю відбилося й у сформульованому Б. Асаф'євим понятті «інтонаційно-виразної сталості». Так, визначаючи музичний стиль, як художньо-технічну та інтонаційно організовану єдність, музикознавець дотримувався думки, що основною якістю стилю в музичному мистецтві є постійність характерних стадій розвитку інтонацій [156, с. 244]. Отже, інтонація знаходить стильовий вимір, а стиль – інтонаційне вираження.

Сферою безпосереднього функціонування категорії «стиль» є виконавство. Через категорію стиля фокусуються в одиничному і конкретному складники виконавської інтерпретації, де стиль сам по собі координує і керує процесом, а також є результатом творчості. У виконавській

практиці стиль проявляється на трьох рівнях. Перший рівень складає система виразних засобів і піаністичних прийомів. Другий (змістовний) – проявляється в емоційно-смісловому наповненні, характері і типі інтерпретації. Третій (вищий концептуальний рівень) зачіпає глибинні шари свідомості і підсвідомості, «проростаючи» і «обростаючи» корінням світоглядного шару художньої культури.

Таким чином, стиль у виконавській практиці являє собою складне системне утворення, що складається під впливом безлічі історичних, художньо-естетичних, соціально-психологічних чинників. Сучасний погляд на можливість стильової адекватності у виконавській практиці передбачає зацікавлену співтворчість суб'єктів, що інтерпретують з об'єктивними закономірностями композиторських текстів. В результаті з'являються такі трактування музичних творів, які не тільки відтворюють «погляд в минуле», але й цікаві сучасному слухачеві.

2.4. Професійна майстерність піаніста як засіб реалізації художнього образу

Визначення виконавства, як самостійного виду художньої творчості та логічного наслідку інтонаційної природи музичного мистецтва, спонукало Б. Асаф'єва до вивчення його специфіки в контексті інтонаційної теорії. Як вже зазначалось, виконання музичного твору є основною метою і кінцевим результатом інтонаційно-художньої діяльності піаніста. При тому, виконавська майстерність, передусім асоціюється з творчим аспектом виконання, який безпосередньо пов'язаний зі створенням художнього/музичного образу.

У цьому руслі доцільно детальніше зупинитись на понятті «музичний образ». Ключовим моментом розуміння змісту музичного твору є усвідомлення, що інтонація є відтворенням певної емоції. Наряду із цим,

музичний образ являє собою не одну, а певний симбіоз багатьох емоцій, що, у свою чергу, передбачає поєднання різних інтонацій. При тому, невід'ємним елементом співставлення певної кількості інтонацій є їх внутрішня єдність, конфлікт, або емоційний розвиток, що й призводить до образного становлення.

Музичний образ є вищою формою музичного узагальнення, специфіка якого не вичерпується лише характеристикою інтонаційних процесів. Він являє цілісну багаторівневу, поліструктурну систему (ладові, гармонійні, ритмічні, динамічні прошарки), підпорядковану конкретному художньому завданню. Музичний образ визначає ту межу, за якою починається складний процес музичного становлення, перехід позамузичного в музичне. І значну роль в цьому перетворенні відіграє інтонація як фактор виразності, компонент емоційного змісту. Найдрібніші елементи інтонування складають музично-образний зміст. Їхній зв'язок і взаємодія відбувається на різних рівнях ієрархії цілісного образу: як між дрібними осередками-інтонаціями, так і між образно-тематичними структурами.

В кожному виконанні і сприйнятті музичний образ відкриває нові, невідомі раніше грані змісту. Так, музика Й. Баха або А. Вівальді сприймається сьогодні інакше, ніж сто-двісті років тому. Відповідно, історичне життя музичного образу надзвичайно багате.

Необхідною умовою створення музичного образу є технічна майстерність виконавця. Зокрема Б. Асаф'єв зазначав, що зразковим є таке виконання, в якому органічно поєднуються досконалість фортепіанної техніки з її цілковитим подоланням у яскравому та творчому розкритті композиторського задуму [19, с. 259]. Тобто, поняття віртуозності з позиції науковця – це не лише зовнішня технічна досконалість і бравурність. Автор вказує на негативний ефект від зовнішньо віртуозного виконання та зайвого блиску. Водночас, Б. Асаф'єв підкреслював, що як стимул вдосконалення технічної майстерності, віртуозність передбачає ґрунтовну роботу над

стильовими виразними якостями [5, с.224]. У виконанні видатних піаністів, дослідник всіляко підкреслював значення технічної майстерності, яка є лише засобом, що допомагає у досягненні інтонаційно-художньої мети. Так, описуючи виконання В. Горовиця, він відмічав відсутність механічності та навмисного показу технічних прийомів [19, с. 262]; щодо виконання А. Шнабеля зазначав, що всю палітру засобів виразності піаніста спрямовано не на зовнішній віртуозний блиск, з метою задоволення публіки, а всередину, на вираження сутності музичного твору [там само, с. 265–266]. Зайву віртуозність та показову механічність Б. Асаф'єв вважав естрадними спокусами, які яскраво виялись у мистецтві піаністів-віртуозів ХІХ століття.

У контексті інтонаційної теорії Б. Асаф'єв приділяв увагу й більш конкретним проблемам фортепіанного виконання. Так, особливого значення науковець надавав туше у піаністів. Він наголошував, що власне удар пальця по клавіші і звук, що виник внаслідок цього без продовження – не є музикою. На противагу до цього, музикознавець вважав, що музично-динамічне значення мають лише ті удари, які залучають свідомість піаніста в систему звукових відношень [26, с. 55]. Науковець підкреслював, що важливе значення для інтонаційно-художньої діяльності піаніста має вміння співвідносити характер удару з характером п'єси, за умови наявності у виконавця «інтелектуального дотику» [9]. Якісне туше піаніста, на переконання Б. Асаф'єва, долає ударну природу фортепіано; лише володіння широким діапазоном нюансів дотику дозволяє втілити необхідну інтонацію.

В характеристиці туше Б. Асаф'єв використовував поняття «пальцева інтонаційність». Аналізуючи виконання сучасних до нього митців зокрема, О. Глазунова, він звертав увагу на те, що у виконавця було в пальцях дещо, що не містилось у нотному тексті, власна природна інтонація, яка передавала композиторський задум [4, с.315]. Особливості фортепіанного звуковидобування, Б. Асаф'єв також вбачав у «*cantabile*», яке утворювалось

завдяки рухам правої руки у Ф. Блуменфельда, надаючи можливість «вкласти голос» в інструментальну інтонацію [4, с. 166].

Узагальнення та систематизація поглядів Б. Асаф'єва на фортепіанне виконавство, як інтонаційне явище [1; 2; 3; 4; 5; 15; 19; 21; 25; 26; 27; 28; 29; 34; 36], дає можливість визначити низку характерних ознак цього виду мистецтва. Серед них:

- соціальна значущість виконання як процесу, що спрямований на слухацьку аудиторію;
- продовження композиторського творчого процесу, адекватне розкриття композиторського задуму шляхом інтонування;
- виявлення світогляду, внутрішнього світу, духовної культури, тобто творчої індивідуальності самого виконавця;
- органічне поєднання емоційного та свідомого в процесі втілення художнього образу твору;
- наявність у виконавця розвинутої слухової культури, що проявляється у його вмінні здійснювати слуховий контроль над звучанням;
- здатність виконавця вільно користуватися виконавськими засобами, як результатом інтонаційного осмислення та втілення художнього образу;
- подібність виконання до усвідомленого «промовляння», виразної мови;
- наявність у виконавця звукової культури, вміння інтонувати мелос (володіння мистецтвом «співу» на інструменті);
- вміння розкрити музичну форму, як процесуальне явище;
- наявність стильової культури;
- наявність технічної майстерності, якою виконавець користується як засобом досягнення художньої мети;

– наявність у виконавця необхідних професійних та особистісних характеристик для здійснення концертної діяльності.

Враховуючи сукупність уявлень щодо досліджуваного феномену, *фортепіанне інтонування* визначаємо як *емоційно-сміслову виконання музичного твору, яке передбачає передачу його образного змісту та спрямоване на розкриття авторського задуму. Таке виконання реалізується через виявлення та проведення зв'язків між усіма елементами музичної мови та форми, а також шляхом цілісної взаємодії художніх засобів та прийомів виразності.*

Висновки до другого розділу

1. Одним із найвизначніших наукових відкриттів, яке стало методологічним підґрунтям для вивчення музичного мистецтва у всьому його різноманітті, стала інтонаційна теорія, в якій поняття інтонації та інтонування розповсюджуються на всі елементи музичного мислення. Проблеми, які розглядались в науково-теоретичній спадщині Б. Асаф'єва, залишаються актуальними й до сьогодні.

З'ясовано, що в інтонаційній теорії значну увагу зосереджено на виявленні звукових цінностей музичного мистецтва, а саме: виразності тону, інтервалу, мелодичного звороту, тембру, ладу, ритму, як носіїв музичного смислу. Виявлено, що завдяки інтонаційному вченню був встановлений діалектичний зв'язок окремих музичних елементів та явищ категорії «інтонація». Так, будучи виразною сутністю музичного мистецтва, інтонація охоплює всі сторони та виразні засоби звучання в їх нерозривній єдності. Визначено, що смисл інтонації у фортепіанному виконавському мистецтві визначається за допомогою комплексного впливу засобів музичної виразності, які є інтонаційними за своєю суттю.

2. Доведено, що в контексті фортепіанного інтонування актуалізуються такі положення інтонаційної теорії:

- взаємодія та специфічні особливості музичної та мовної інтонацій сприяють переведенню фортепіанного нотного тексту в осмислений звуко-акустичний феномен;
- виконання фортепіанної музики безпосередньо пов'язане з умінням інструменталіста інтонувати мелос, тобто розкривати психологічно-емоційну сутність одноголосної музичної думки;
- поняття «співучості», «наспівності», «пісенності» у виконавському аспекті виявляє «спів» на фортепіано як особливість інтонування на цьому інструменті;
- категорія «дихання» в інтонаційному процесі знаходиться в нерозривній єдності з розгортанням форми фортепіанного твору;
- підґрунтям, на якому базується звукова культура піаніста, є виразність та змістовність – як основні критерії звуку, та тон – як якість звучання;
- найменшим інтонаційним комплексом (первинною виразною єдністю) фортепіанного інтонування є інтервал, який усвідомлюється в процесі руху від одного звуку до іншого. Напруженість інтервалів («вокальвагомість»), визначає принципи фортепіанного інтонування;
- фортепіанне виконання, як мистецтво інтонованого смислу, існує в контексті розуміння ладу, як відношень, породжених інтонаційним процесом;
- гармонія в аспекті фортепіанного інтонування перш за все є інтонаційним фактором форми;
- інтонаційно-осмислене виконання фортепіанного твору неможливе без усвідомлення його ритмічної організації;
- звуковисотність та ритм визначають рух музичної тканини у фортепіанному творі, характерність та розгортання музичного образу в часі;

- піанізм досліджується як культура інтонаційно-тембрового виконавства, в основі якого знаходиться художньо-естетичне мислення;
- категорія музичної форми в аспекті фортепіанного виконавства розглядається як процес, та як кристалізована схема, що є його результатом. Втілення образності в процесі виконання фортепіанного твору проявляється через уміння піаніста продемонструвати становлення музики як розвитку;
- музичний стиль є інтонаційним явищем, художньо-технічною та образно-інтонаційною єдністю;
- технічна майстерність є лише засобом інтонаційно-художньої діяльності піаніста.

3. Систематизація поглядів Б. Асаф'єва на фортепіанне виконання як явище інтонації, обґрунтування інтонаційної природи засобів музичної виразності, музичної форми та музичного стилю як одиниць інтонаційного процесу, погляд на професійну майстерність піаніста як засіб реалізації виконавського образу виявили значущість положень інтонаційної теорії як методологічного апарату для аналізу проблем смислоутворення у фортепіанному виконавстві.

4. Здійснений науково-теоретичний та історичний аналіз дав можливість запропонувати визначення ключового поняття. *Фортепіанне інтонування – це емоційно-сислове виконання музичного твору, яке передбачає передачу його образного змісту та спрямоване на розкриття авторського задуму. Таке виконання реалізується через виявлення та проведення зв'язків між усіма елементами музичної мови та форми, а також шляхом цілісної взаємодії художніх засобів та прийомів виразності.*

Основні наукові результати опубліковано в працях [210; 233; 234].

РОЗДІЛ 3

СМИСЛОВИЙ ПРОСТІР МУЗИЧНО-ІНТОНАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПІАНІСТА

3.1. Виконавські параметри інтонаційно-сміслової діяльності піаніста

3.1.1. Фортепіанне звукоутворення як параметр виконавського інтонування

Здійснений науково-теоретичний аналіз фортепіанного інтонування дозволяє перейти до розгляду виконавської специфіки інтонаційно-сміслової діяльності піаніста. У музичному творі інтонування є невіддільним від художнього задуму, провідним джерелом обрання засобів музичної виразності, способів формування та відтворення звуків. Тож, вивчення проблеми фортепіанного інтонування нероздільно пов'язане з усвідомленням специфіки звукоутворення на досліджуваному інструменті.

На думку Д. Кірнарської, звук повідомляє достатньо точну інформацію про оточуючий світ за допомогою свого тембрового забарвлення, артикуляції, висоти та гучності. Ці звукові властивості «визначають характер музики та її дійсне звучання, а також реакцію на неї» [93, с. 63]. Як зазначав Г. Нейгауз: «оволодіння звуком – це найперше та найважливіше завдання, яке постає поміж інших фортепіанних технічних завдань, які повинен вирішувати піаніст. Адже звук – це власне музична матерія; вдосконалюючи та облагороджуючи його, ми саму музику підіймаємо на більшу висоту» [154, с. 143]. Розмірковуючи про особливості фортепіанного звуку, музикант-педагог писав, що серед інших інструментів фортепіано є найкращим актором, адже може виконувати найрізноманітніші ролі. Фортепіано – «найінтелектуальніший інструмент та не володіє чуттєвою плоттю інших інструментів» [там само].

Зазначимо, що при дослідженні специфіки звукоутворення на фортепіано необхідно враховувати особливості інструмента на етапі його «зрілості», який передбачає визначеність та остаточну сформованість головних елементів та систем конструкції. Важливо відмітити, що періодом розквіту фортепіано стало ХІХ століття, коли звукотехнічні можливості інструмента були повною мірою розкриті інструментальними майстрами, композиторами та виконавцями, а найважливішими характеристиками досліджуваного інструмента стали його унікальність та універсальність.

З цього приводу доцільно навести думку Ф. Бузоні про визначальні якості фортепіано: «З-поміж інших інструментів, перевага фортепіано в тому, що для нього доступні *«fortissimo»* та *«pianissimo»* в одному регістрі. Труба може гриміти, але не може шелестіти, флейта – навпаки, тоді як фортепіано може і те, і інше. У своєму розпорядженні воно має як самі низькі, так й самі високі звуки. Крім того, воно володіє унікальним засобом – педаллю, яка є променем місячного сяйва» [54, с. 84].

Дослідження особливостей фортепіанного звукоутворення як параметру виконавського інтонування нерозривно пов'язане з дослідженням механіко-акустичних якостей та особливостей фортепіано у цілісному співвідношенні з організацією музичної форми та художніми засобами виконання, що сформувались у процесі музичної практики.

У Другому розділі окреслювались деякі особливості звукоутворення на фортепіано, які вимагають доповнення та розширення. Так, беручи за основу окремий тон, як деяку «мікроодиницю інтонаційного процесу» (А. Малинковська), прослідковуємо наступні етапи звуковидобування:

- 1) удар молоточка по струні, який призводить до її коливання;
- 2) звучання (протяжність) тону з його поступовим затиханням (основна частина звуку);

3) підняття пальця з клавіші та опускання демпфера, що спричиняє заглушення цього коливання (схема 3.1).



Схема 3.1. Процес фортепіанного звукоутворення

Як видно зі схеми 3.1, функції та призначення кожного етапу проявляються лише в їх єдності. Так, на етапі I – атаці звуку – проявляється ударний принцип звуковидобування: розчленування звукового потоку внутрішніми імпульсами, а також енергійно-тонусний, моторний початок. Його діалектичною протилежністю є етап III, що проявляється у піднятті пальця з клавіші та опусканні демпфера, призводячи до заглушення цього коливання. Необхідно зазначити, що, зазвичай, цьому етапу приділяється менше уваги, незважаючи на його очевидну значущість. З цього приводу І. Браудо стверджував, що грати на роялі означає вміти видобувати звуки, тоді, як грати на роялі культурно – це вміти знімати ці звуки [49].

Таким чином, атака звуку розділяє звуковий потік силовим імпульсом, з яким взаємодіють фактори сприйняття висоти та тембру: коливання, спричинені ударом молоточка створюють ефект підсилення тембру. При цьому відомо, що сила такого імпульсу залежить від швидкості руху молоточка до струни, а швидкість руху, у свою чергу – від висоти падіння

руки (пальця) на клавішу. Звернемо увагу, що з часів романтизму у фортепіанній стилістиці розроблено низку технологій, спрямованих на маскування зазначеної ударності, та, незважаючи на це, вона завжди присутня, та є принципово важливим компонентом інтонаційного процесу.

Щодо етапу III (моменту опускання демпфери), необхідно зазначити, що це також удар, проте він характеризується дещо іншою природою, яка майже позбавлена силової складової, у зв'язку з чим, такий удар є м'якішим та більш регульованим. Так, він може бути пом'якшеним, подовженим, чіткішим та коротшим тощо. У порівнянні з мовною чи вокальною фонацією, удар молоточка перериває звуковий потік подібно до голосних звуків, тоді, як момент опускання демпфери може сприйматися і як приголосний звук, і як переривання голосного.

Етап II – звучання тону обумовлено декількома факторами:

- силою впливу на струну;
- масою вібратора (чим нижчий тон, тим більша маса струни, й триваліше його звучання до природного завершення);
- резонатором (доведено, що при відкритих демпферах і кришці корпусу рояля, тривалість «*fortissimo*» у субконтроктаві складає приблизно 75 секунд [125, с. 74]).

Отже, процес керування окремим тоном, відтвореним на фортепіано, є майже неможливим, а в динамічному плані звучання тону відбувається з тенденцією до затихання. У той же час, з метою продовження звучання тону, піаніст може вдатися до імітації ефекту «*bebung*'а» (ефект вібрато) шляхом створення вібрації м'якими педальними імпульсами (так зване демпферне вібрато) чи шляхом подвійної репетиції пальцями (Л. Бетховен соната оп. 106 (*Adagio sostenuto*, т. 156); соната оп. 110 (*Adagio non troppo*, т. 5).

Зупинимось на ще одній специфічній характеристиці фортепіанного звуку – його тембрі. Так, фортепіанна тембральність створюється завдяки фортепіанній фактурі виконуваного твору, яка сприймається слухачем як

тембральний результат акустичного звучання нотного тексту. Колористичність фактури залежить не лише від композиторської ідеї, графічно зафіксованої в нотах, а також й від виконавської складової. Тобто, виконавський аналіз фактури в аспекті створення тембральної картини задіює динаміко-артикуляційний (не звуковисотний) спосіб тембрового утворення.

Слід зазначити, що від початку в нотному тексті не фіксувались тембральні характеристики звукової картини. Передача таких нюансів здійснювалась усно, від покоління до покоління, зберігаючи, таким чином, акустичні характеристики звучання. Серед них: «глибоке звучання», «гарне звучання», «світле звучання», «округле звучання», «похмура гармонія», «прозора фактура» тощо. Певні характеристики доцільно віднести до синестетичних метафор, як таких, що визначають світлові, просторові, тактильні та інші звукові характеристики. Поширеним явищем є вдосконалення фортепіанної звукової колористичної палітри власне композиторами, виконавцями та музикантами-педагогами, відштовхуючись від уявлень фортепіанного звуковидобування, яке стосується як окремого звуку чи інтервалу, так і гармонії, фактури.

При цьому варто зауважити, що тлумачення виконавцем фактури в контексті її тембральності, можливе лише у поєднанні з композиторським текстом, та з урахуванням його культурного контексту, стилістичного аспекту тощо. В завдання композитора не входить детальна фіксація тембральної картини музичного образу, й саме виконавець, використовуючи власну фантазію, керуючись нотно-графічним аналізом тексту та авторськими позначеннями, має можливість за допомогою виконавських засобів відтворити звуковий образ у всій його повноті. Так, у нотному тексті композитор передбачає нюансування звукової тканини за допомогою туше, агогіки, динаміки, педалі тощо, а також зазначаючи ступінь градації у їх застосуванні.

Проте, особлива значущість у цьому процесі належить саме вербальним ремаркам, оскільки, орієнтуючись на підсвідомість виконавця, вони пробуджують образи на основі архетипів [104], де й знаходяться інтермодальні витоки тембральності, що сприяють віднайденню необхідних виконавських понять акустичної тембральної вертикалі та агогічної горизонталі, як основоположних принципів побудови художньої звукової картини музичного твору – звучної фактури.

Нижче пропонуємо розглянути питання, що безпосередньо пов'язані з фортепіанним звукоутворенням:

- прийоми звуковидобування на фортепіано;
- вплив на звуковидобування динаміки та педалізації;
- зв'язок стилевих особливостей композиторської творчості та піаністичного туше.

Дослідники, наукові пошуки яких присвячувались проблемам якості фортепіанного звучання, особливу увагу зосереджували на **фортепіанному звуковидобуванні**. Так, у «Повній теоретичній і практичній фортепіанній школі» Карл Черні розрізняє такі його види: *legatissimo* (для наспівних фрагментів), *legato* (для мелодії), *portamento* (для деяких «важких» звуків), *staccato* (для коротких, уривчастих звуків) та *marcatissimo* (для віртуозного стакатного виконання) [207, с. 98–127].

Новим поштовхом у дослідженнях принципів виразного звукоутворення та організації виконавцем музичної форми стали праці Гуго Рімана. У «Порівняльній школі гри на фортепіано» (Лейпціг, 1883) музикознавець та педагог-виконавець вводить терміни *non legato*, *legatissimo*, *mezzolegato*, *mezzostaccato (leggiero)*, *carezzando* (легкий дотик та рух пальця до краю клавіші).

Євгеній Тетцель у книзі «Сучасна фортепіанна техніка» [188] розглядає такі види звуковидобування: *legatissimo*, *legato*, *leggiero*, *staccato*.

За спогадами учнів Теодора Лешетицького під час викладання педагог значну увагу приділяв якості звуку, виразності виконання та вмінню проспівувати мелодію, виокремлював *legato*, *non legato* та *staccato*. Віртуозні пасажі розглядались не окремо, а обов'язково в контексті виконуваного твору. Сам Т. Лешетицький стверджував, що такі методи роботи він майже без змін та доповнень запозичив у К. Черні, хоча дослідники та музичні критики [227; 148] називали це «Методом Лешетицького». Педагог-музикант не вимагав від своїх учнів багаточасових вправ за інструментом, приділяючи основну увагу вмінню подумки почути майбутнє звучання музичного твору [129].

Методична система чеського піаніста та музиканта-педагога Вілема Курца базувалась на розвитку всіх професійних навичок фортепіанної гри, серед яких піаністична культура звуку; досконала виконавська техніка, що передбачає поєднання вишколеної пальцевої гри та роботи всього ігрового апарату піаніста-виконавця; прозорості та ясності у трактуванні фактури та форми музичного твору в цілому; гранично уважного ставлення до музичного тексту. В праці «Технічні основи фортепіанної гри» [230] В. Курц відмічає такі прийоми фортепіанного звуковидобування, як *staccato* (з рухом зверху чи від клавіші), *legato*, *legatissimo*, *non legato*. Особлива увага в праці звертається на особливості виконання кантилени.

Аріадна Бірмак виокремлює такі види (елементи) фортепіанної техніки: «перлинна», пальцеве *glissando*, *martellato*, *leggiero* [42].

Зрозуміло, що прийоми звуковидобування на фортепіано є досить різноманітними. Проте варто наголосити, що їх застосування безпосередньо пов'язане зі змістом та стилем музичного твору. Наприклад, технічні пасажі в Концертних етюдах № 2, *f-moll* та № 3, *Des-dur* Ф. Ліста, Етюдів *op. 25* № 11 та Баладі № 1, *g-moll* Ф. Шопена, «Блискучому рондо» К. Вебера, не зважаючи на фактурну схожість, є різними за своїм звучанням, та вимагають відповідних прийомів звуковидобування. Так, якщо героїчний характер

згаданого етюду Ф. Шопена вимагає напористості та яскравішої динаміки у пасажах, то Етюд *Des-dur* Ф. Ліста потребує легкого та прозорого виконання.

Проаналізуємо основні види фортепіанної пальцевої техніки.

Legato (італ. – зв'язний). Спосіб звуковидобування, який вимагає протяжного виконання, що зв'язує звуки. У фортепіанній техніці цей спосіб займає провідне місце. Як вважає Й. Гат, основною умовою виконання *legato* є безперервність звучання, яка виражається в тому, що поява нового звуку проявляється лише в зміні числа коливань (струн), іншими словами – у висоті звуку. Так як, зважаючи на механічні особливості фортепіано, піаніст-виконавець не може змінювати висоту звуку без переривання звучання, для отримання *legato* необхідно, щоб новий звук звучав якомога непомітно [68, с. 161–162]. Так, за допомогою *legato* можна здійснювати зв'язок між тонами, наспівність, плавність звучання. При цьому, у грі беруть участь два пальці: той, який грає, і той, який буде грати.

Staccato (італ. – уривчастий, роздільний) – передбачає видобування уривчастих, коротких звуків. *Staccato* вимагає такого виконання, при якому тони не прилягають безпосередньо один до одного, а чітко розділяються між собою хоча б найменшими паузами. *Staccato* вимагає енергійного звуковидобування, при цьому, гра «в» інструмент дає можливість отримати різке та сильне звучання; «від» інструмента – надає звучанню гостроти. Разом із цим, існує багато проміжних варіантів виконання *staccato*, які безпосередньо залежать від виконуваного твору: його характеру, темпу динаміки тощо. В цих випадках виконання залежатиме від уявлення піаніста про звуковий результат, якого необхідно досягти.

Техніка *martellato* застосовується у випадках, коли зміст виконуваного твору вимагає чіткості та щільності звучання. При цьому важливо, щоб піаніст-виконавець використовував коливальні рухи (розмах передпліччя та кисті). Завдяки задіяності сильніших м'язів, ці рухи, стаючи

допоміжними, допомагають без зайвої напруги домогтися потрібної сили звучання.

«Перлинна техніка» надає звучанню легкості та дзвінкості. Була притаманна грі таких видатних піаністів, як Й. Гофман, А. Йосипова. На думку А. Бірмак, щоб досягти потрібного звучання у «перлинній техніці», необхідно задіяти чіпкі хапальні рухи ковзання пальців під долоню. Виробленню навичок цієї техніки сприяють заняття з використанням прийому «пальцевого» *staccato*, при якому пальці після удару, не піднімаючись високо, швидко «підбираються» під долонь. Яскравим прикладом застосування такого виду техніки є «Блискуче рондо» К. Вебера.

Leggiero (італ. – легко, граціозно) – ще один прийом пальцевої техніки, який для досягнення бажаного звукового результату вимагає легких ударів округлених пальців. Переміщення по клавіатурі відбувається із застосуванням гнучких кистьових рухів при підтримці плечового поясу та верхньої частини руки. Техніка *leggiero* передбачає виконання пальцями двох рухів одночасно. Так, коли один палець опускається на клавішу, в цей же час наступний підготовлюється піднімаючись над клавішами.

Мелодична техніка використовується як засіб виконання творів у характері *cantabile*, наспівних пасажів тощо. Виконання мелодичної техніки вимагає від виконавця вміння «переливати» звук із ноти в ноту. Використовуючи цю техніку, піаніст-виконавець має можливість уникнути стуку, який виникає під час удару пальця по клавіші. При цьому, задля досягнення наспівності, пальці необхідно «занурювати» в клавіші з меншим чи більшим натисканням, відштовхуючись від заданого темпу: чим більш швидкого темпу вимагає характер виконуваного твору, тим легше натискання.

Portamento (італ. – переносити голос). Передбачає гру непов'язаними, відокремленими один від одного, проте не короткими звуками. У цьому

випадку важлива роздільна, підкреслена артикуляція кожного звуку. При цьому, гра повинна бути протяжною, але не зв'язною.

Важливо підкреслити, що *будь-який з розглянутих способів звуковидобування має сенс у контексті наповненості смыслом і художнім змістом з метою втілення музичного образу твору.*

Безпосередній вплив на фортепіанне звукоутворення має **динаміка** (грец. – сила) – найважливіший засіб музичної виразності, що знаходить своє втілення у гучності звуку. Будова сучасного фортепіано дає можливість виконавцю відтворювати велику кількість динамічних відтінків. При цьому, виокремлюємо фактори, від яких залежить вибір того чи іншого динамічного нюансу: драматургія та стиль виконуваного музичного твору, втілюваний художній образ, а також зовнішні фактори, такі, як акустика інструменту та залу. Так, під час концертного виступу можуть виникати динамічні ілюзії, коли виконавець сприймає динамічний рівень, як достатній, тоді як слухач відчуває його дефіцит. Можуть виникати й протилежні явища, пов'язані як зі сприйняттям, так і з акустичними особливостями концертного залу.

На кшталт світлотіні в живописі, динаміка допомагає створювати психологічні та емоційні ефекти в музиці. Динамічні зміни, що виникають під час звукового втілення музичної думки, сприймаються як емоційне відображення, та ґрунтуються на асоціаціях та аналогіях, які виникають у свідомості слухача. Наприклад, включаючи яскраві та сильні афекти, сфера динамічного відтінку *forte* може виражати одночасно як трагічні так і радісні образи. *Fortissimo* має здатність викликати асоціації з могутніми, величними образами, а також пробуджувати відчуття страху, пригніченості тощо.

У сфері *piano*, *pianissimo* закарбовані образи смутку, печалі, а також таємничості, спокою, ніжності тощо. Використовуючи відтінки *crescendo*

та *diminuendo* (*decrecendo*), виконавець може створити ефекти «приближення» і «віддалення».

В аспекті фортепіанного звукоутворення особливу складність представляє оволодіння виконавцем «крайніми» можливостями інструмента. Так, *pianissimo* вимагає граничної чуйності у процесі звуковидобування: максимальна чіткість артикуляції повинна досягатись при мінімальному ваговому навантаженні на клавіатуру. На противагу до цього, виконання *fortissimo* вимагає залучення усіх силових резервів піаніста-виконавця – ваги та ударної енергії руки та корпусу. При цьому важливо враховувати та не перевищувати можливості інструмента, регулюючи контакт з клавіатурою, та не перетворюючи удар в енергійне «вбивання».

Отже, з метою здійснення музично-інтонаційної діяльності, піаніст-виконавець повинен оволодіти всіма градаціями фортепіанного звуку, які знаходяться у межах, які Г. Нейгауз визначив як «ще не звук» та «вже не звук» [154, с. 68].

У процесі фортепіанного звукоутворення надзвичайно важлива роль належить **педалі**. В цьому аспекті широко відомий вислів А. Рубінштейна: «педаль – душа рояля». Значення педалі, перш за все, полягає в розширенні амплітуди фортепіанної виразності. При цьому, використання педалей на фортепіано повинно зумовлюватись необхідністю у зміні звуку, тобто, способу його видобування (змішування звуків, подовження басу тощо) або тембрового забарвлення, довжини тощо. Як зазначала Н. Голубовська: «Гра обертонів надає фортепіанному звучанню на педалі особливого, ні з чим не зрівняного характеру. Саме в цьому сенсі педаль – життєва волога звучання фортепіано, його душа, його дихання» [73, с. 6].

Поява системи педалей на фортепіано пов'язана з періодом, коли досліджуваний інструмент почав витісняти зі сфери домашнього та суспільного музикування клавесин і клавикорд. З цього часу відбувався постійний пошук шляхів удосконалення нового інструмента. Провідний

інтерес в інструментальних майстрів представляло досягнення різноманітності звучання на фортепіано. При створенні ранніх фортепіано робилися спроби ввести в інструменти механізми, спрямовані на зміну властивостей їх звуку. Так, сучасна права педаль (демпферний механізм) сприяла подовженню звучання, інші пристрої сприяли його посиленню чи послабленню. Серед пристроїв, що змінювали звукове забарвлення були регістри, що імітували звучання арфи та лютні, клавесину тощо.

На початку XIX століття у фортепіано виникли нові пристрої, пов'язані з інтенсивним розвитком інструментів симфонічного оркестру та бажанням імітувати його звучання на клавішному інструменті. Серед них особливе місце належить механізму, який згодом перетворився на ліву педаль. Її виникнення датується 20-ми роками XVIII століття (фортепіано Б. Крістофорі). Пізніше, у 1781 році, з'являється механізм, який піднімав одразу всі демпфери. Його винахід приписують майстру англійського походження А. Бейєру. Попередниками правої педалі були ручні пересувні рукоятки, пізніше – колінні важелі. У 1780 році ножна педаль почала використовуватися у більшості фортепіано, у 1782 році англійський фабрикант Д. Бродвуд отримав патент на цей винахід.

Витоки педалі-состенуто знаходяться в органній клавіатуроподібній педалі. У сучасному варіанті така педаль слугує для затримки обраних демпферів у піднятому стані. Так, підняті завдяки натисканню педалі демпфери блокуються, і залишаються у такому стані до моменту зняття педалі виконавцем. При цьому, інші демпфери поведуться як звичайно, у тому числі, у відношенні правої педалі. Використання педалі-состенуто виправдане при виконанні музики, що характеризується складною фактурою, й вимагає подовження окремих звуків, як правило в низькому регістрі.

У своєму кінцевому варіанті педаль-состенуто з'явилась у 1874 році, й була винайдена А. Стейнвеєм. Також існує педаль-состенуто С. Ерара із

Відня, яка деякими дослідниками вважається більш досконалою за аналогічну педаль А. Стейнвея.

Перш ніж проаналізувати особливості використання правої педалі, та її вплив на фортепіанне звукоутворення, необхідно наголосити на тому, що провідна роль у роботі з педаллю належить слуху виконавця, за допомогою якого й визначається міра натискання на педаль інструмента. Зумовлена об'єктивними закономірностями, що пов'язані з акустичними властивостями педалі та особливостями самого музичного твору, педалізація є невід'ємним елементом індивідуальної виконавської інтерпретації. Позначення в нотах «взяття – зняття» педалі відображають лише часовий аспект суто механічного процесу, тоді як глибина натискання (чверть педалі, пів педалі, момент зняття), випадає з поля зору та не відображає весь спектр можливостей, які надає педаль на практиці.

Так, у контексті звуковидобування права педаль безпосередньо впливає на звуки, відтворені в момент її натискання. При тому, роль педалі полягає не лише в подовженні звуку, а й у його якісному покращенні. Такий ефект досягається за допомогою піднятих демпфер, які із загальної кількості піднятих струн, шляхом резонансу, призводять до сумісного коливання струни, для яких ці звуки самі є обертонами. Завдяки цьому, звук, що видобувається виконавцем, набуває більшої забарвленості та насиченості.

С. Фейнберг виокремлює такі провідні функції правої педалі: декоративну, акустичну, тектонічну, просторову, робочу, компромісну, попередню, пряму, запізнілу, навмисно дубльовану та мелодичну [198, с. 335], які у фортепіанній практиці тісно взаємопов'язані. Так, якщо педаль використовується насамперед з метою надання звучанню нових якостей (пом'якшення чи додаткового тембрового забарвлення), така педаль є декоративною чи тембровою, і знаходить різнобічне застосування в музиці композиторів-романтиків.

С. Фейнберг звертає увагу на такі випадки доцільного використання декоративної педалі:

- для пом'якшення забарвлення акорду чи звуку;
- для пом'якшення удару звуку та надання йому опуклості;
- для плавного припинення звучання, особливо перед паузами;
- для допомоги пальцям у місцях зі складною аплікатурою;
- для злитного повторення одного й того ж звуку;
- для загального тембрового збагачення та створення музичного *sfumato* (італ. – затушований, зникаючий як дим) [198, с. 360].

Звук, взятий на попередній педалі набуває м'якості, запізніла педаль надає звучанню незначного підсилення та обертонового збагачення. Роль робочої педалі полягає в допомозі пальцям в особливо складних місцях, наприклад, коли певну складність викликає утримання звуку на клавіатурі. Особливого значення фортепіанна педаль набуває при виконанні органних перекладень. Так, при виконанні таких творів, піаніст-виконавець одночасно повинен уникати скупчення звуків на одній педалі та дотримувати довгі звуки, що належать до віддалених регістрів клавіатури. С. Фейнберг називав таку педаль компромісною, адже, витримуючи довгі звуки за допомогою педалі, досить легко спричинити незрозумілість в інших голосах.

Багато музичних творів вимагають розкриття за допомогою засобів музичної виразності просторових образів. На це прямо вказують текстові ремарки, уточнюючи не лише силу звучання, а й відстань. Так, у французьких композиторів-імпресіоністів можна зустріти позначення «віддалено», «дуже віддалено», у Р. Шумана – «голос здаля» тощо. Педаль, що допомагає виконавцю втілити такі ремарки, С. Фейнберг називає просторовою.

Так звана мелодична педаль не вимагає її зміни на кожному звуці, у цьому випадку ноти можуть утворювати гармонічний фон, що відповідає стилю виконуваного твору.

Як зазначалось вище, ліва педаль виникла понад півстоліття раніше за праву й представляла механізм подвійного зсуву. Так, будова сучасних фортепіано передбачає по три струни на кожну клавішу в середньому та верхньому регістрах; по дві струни в басовому та по одній струні на кожну клавішу на самих низьких нотах. Натискання лівої педалі передбачає зсув усіх молоточків вправо, що призводить до їх удару на самих низьких нотах лише лівою частиною, в басовому регістрі – по одній струні, в середньому та верхньому регістрах – по двох струнах замість трьох. Тембровий та динамічний ефекти, що виникають завдяки застосуванню лівої педалі, перебувають у нерозривній єдності: досягаючи більш виразних динамічних відтінків, виконавець у той самий час отримує дещо інше темброве забарвлення звуку, та навпаки.

Сучасне загальноприйняте позначення лівої педалі в нотному тексті – *una corda* (одна струна). Скорочене позначення – *u.c.* Поряд із цими позначеннями використовуються терміни *con sordini*, *sordino* тощо. Зняття лівої педалі позначається як *tre corde* або *tutte le corde*.

Особливу зацікавленість до використання лівої педалі проявляв Л. ван Бетховен. Як відмічає С. Карлін, своїми вимогами до фортепіано, яке повинно бути «більш міцним і мати більш сильне звучання, Л. ван Бетховен відіграв важливу роль у заохоченні виробників інструментів розвивати їх у даному напрямку» [229, с. 43]. Митець був переконаний, що фортепіанний механізм повинен постійно вдосконалюватись. Так, у листі до рояльного майстра Й. Штрейхера, що був датований 1796 роком, Бетховен писав, що «з погляду виконавського мистецтва фортепіано залишається найменш культивованим з усіх музичних інструментів» [161, с. 100]. У листі 1810 року композитор зазначає, що єдина його мета – «сприяння випуску більш досконалих інструментів» [там само, с. 373].

Відомо, що Л. ван Бетховен був не лише видатним композитором, а й блискучим імпровізатором, одним з інструментів якого у ранньому періоді

творчості було фортепіано виробництва «*Walter*». У листі 1802 року композитор висловлює побажання Н. Цмескалю, щоб інструмент був «оснащений педаллю для гри на одній струні» [161, с. 172].

До нашого часу збереглися три інструменти, що належали видатному композитору: австрійський «*Graf*», англійський «*Broadwood*» та французький «*Érard*». К. Вегерер, який займався вивченням ефекту лівої педалі на інструментах Л. ван Бетховена, дає таку характеристику: «Тон сучасного фортепіано, включений до єдиної звукової маси, не має тієї пластичної ізольованої форми бетховенського рояля, у якого зміна пропорцій звучання створює величезну виразну відмінність. Лише з цього погляду стають зрозумілими ремарки композитора в останніх нотах: *nach und nach meh-rere saiten* („поступово все більше струн”), *und corda – tutte le corde* („одна струна – всі струни”)» [215, с. 115].

Отже, творчість Л. ван Бетховена дає багатий матеріал для аналізу функцій використання демпферних педалей фортепіано. Зважаючи на вказівки композитора щодо використання лівої педалі, виокремлюємо її основні функції:

- структурну (ліва педаль допомагає увиразнювати структуру музичної мови, підкреслюючи межі форми твору);
- темброву (передбачає суцільно колористичний ефект, про що свідчить її використання при «*mf*», «*f*» та «*ff*»);
- темброво-динамічну (передбачає використання лівої педалі з метою збагачення тембрового звучання при грі на «*p*». При цьому, тембровий ефект є важливішим за динамічний);
- динамічно-темброву (головною метою використання *и.с.* в цьому випадку є зменшення гучності звучання, де динамічний ефект є домінуючим).

В епоху бароко тембр не був жорстко регламентованим, й один і той самий твір міг виконуватися в різних тембрових варіантах, як-от «Мистецтво

фуги» Й. С. Баха. З поступовою фіксацією інструментального складу зростає увага до тембру та його ролі у втіленні музичного задуму. Особливо яскраво це проявляється в епоху романтизму, у творчості композиторів-імпресіоністів та в сучасній музиці. Так, Ф. Шопен рекомендував використовувати *и.с.* для яскравішого тембрового розкриття «під час модуляцій, енгармонічних замінах, під час заміни мажору мінором тощо» [178, с. 25].

А. Рубінштейн використовував *и.с.* як засіб фразування, наприкінці фраз, а також на невеликих часових проміжках, подекуди на одній-двох нотах. К. Мартінсен з цього приводу зазначає: «Рейзенауер та Рубінштейн користувались матовістю лівої педалі протягом усього виконання, навіть для того, щоб вкраплювати найменші барвисті акценти» [178, с. 26]. Крім того, А. Рубінштейн використовував можливості лівої педалі з метою підкреслення такого оркестрового ефекту як контраст між *tutti* та *solo*, а також тоді, коли «при ледь чутному «*pp*» необхідна максимальна виразність» [там само].

Таким чином, серед засобів виразності, які має у своєму розпорядженні піаніст, провідне місце належить системі фортепіанних педалей: правій (демпферній), лівій (*una corda*) та середній (*sostenuto*). В сукупності розглянуті педальні механізми впливають на систему фортепіанного звукоутворення – подовження, динаміку та темброве забарвлення звуку. Як писала видатна французька піаністка і педагог Маргарита Лонг: «Техніка і стиль перебувають у нерозривній єдності. Інтерпретація різних авторів не можлива засобами однієї ж техніки. Навіть будучи сучасниками, два майстра майже завжди вимагають різноманітних способів фортепіанної гри» [231, с. 150].

З'ясування зв'язку стильових особливостей музичного твору та фортепіанного звукоутворення, перш за все, вимагає розгляду власне поняття «стиль». Так, розмірковуючи про стиль у виконавстві, Д. Рабінович зазначає, що ця категорія є досить об'ємною. Історично зумовлений

суспільним буттям, будь-який виконавський стиль має різноманітні зв'язки з сучасною та попередньою культурою.

Г. Шохман розглядає стиль як неповторний та самобутній творчий вимір. На його думку, стиль поєднує у собі два поняття, одне з них визначається як «стиль епохи», інше – сконцентровано у фразі «стиль – це людина». Дослідник зазначає, що поєднання цих понять є наскільки складним та химерним, що ніхто не може охопити його у всій цілісності. Єдине можливе рішення – це фрагментарне сприйняття стилю під різними кутами зору, що є причиною породження кардинально різних оцінок та суджень [217, с. 11].

Таким чином, феномен музичного стилю полягає в тому, що він формується в результаті поєднання стилю епохи, композиторського та виконавського стилів. Разом із авторським задумом, що відтворює провідні тенденції епохи, важливе місце займає виконавська інтерпретація, яка віддзеркалює смислові уявлення, ідеали та норми того часу, в якому виконується музична композиція. Завдання виконавця полягає саме в тому, щоб віднайти його стилістично вірну трактовку, яка б гармонійно поєднувала всі елементи.

Необхідно зауважити, що способи звуковидобування на фортепіано змінювались відповідно до еволюції інструмента. Так, у композиторській творчості досить часто зустрічаються твори з використанням поліфонічної фактури. При цьому, складність звуковидобування полягає у здатності виконавця поєднувати поліфонічну тканину, індивідуально «забарвлювати» кожен голос та розподіляти вагу кожного пальця, що проводить поліфонічну лінію. Збільшення кількості голосів у музичному творі призводить й до посилення навантаження на слух виконавця з метою диференціації голосоведення. Найбільший майстер поліфонічного письма Й. С. Бах у своїй творчості використовував такі різновиди звуковедення, як *legato* (з чітким проголошенням кожного тону), *staccato*, *portamento*, *non legato*.

У динамічному відношенні твори композитора відрізняються відсутністю широкого різноманіття відтінків гучності звучання. Їм притаманні тривалі динамічні наростання, довгі кульмінації, значні за обсягом побудови, що виконуються в одному плані звучання чи співставлення елементів з контрастним тембровим забарвленням. Динаміка у творах Й. С. Баха знаходиться у нероздільній єдності з елементами форми (архітектонічна динаміка) та регістром (передбачає виконання одного голосу на *forte*, іншого – на *piano*). Використання педалі можливе переважно у тих випадках, коли зв'язування звуків мелодичної лінії представляє певну складність.

З початком епохи класичного стилю й вдосконаленням фортепіано технічний арсенал піаністів значно розширився, що призвело до звукового збагачення. Характерними рисами звуковидобування цього періоду є рельєфність, точність та графічність; помірне використання педалі надає звучанню легкості та прозорості.

Характерні риси епохи романтизму передбачив у своїй творчості ще Л. ван Бетховен. Композитор змінив музичне мислення, виявивши нові смисли, образи та ідеї, що призвело до зміни засобів музичної виразності: укрупнення фактури, збільшення звукового діапазону, активне використання педалізації, темброве збагачення. Усі перераховані характеристики знайшли своє відображення в якості фортепіанного звуку, надавши йому щільності. Яскравими прикладами стилю Л. ван Бетховена є динамічні контрасти (різка зміна *forte* та *piano*); стрімке *crescendo* та раптове *piano*.

В епоху романтизму, порівняно з докласичною та класичною (доба Й. С. Баха, віденський класицизм), стрімко набирає обертів суб'єктивність вираження, прояви творчої індивідуальності, відбиваючи художньо-естетичні прагнення митців й у музичному мистецтві. Такі композитори, як Ф. Шопен, Ф. Ліст, Р. Шуман, втілили у своїй творчості суттєві, але різні грані музики

романтичного стилю, відтак, говорити про романтичний піанізм в його цілісності можна лише з урахуванням низки видатних імен.

Нові якості фортепіано розкрились завдяки творчості Ф. Шопена. Художньо-стильові установки композитора знайшли своє звукове відображення, перш за все, у фактурі, як «просторово-звуковій конфігурації музичного полотна» (Є. Назайкінський). Своєю чергою, це відобразилось й на способі викладення музичного матеріалу, якості його звучання тощо. Через фактуру Ф. Шопен втілював технологічні та художні устремління власного стилю, що дозволяє застосувати відносно творчості Ф. Шопена поняття «фактурно-стильовий комплекс» (С. Школяренко).

Як зазначає С. Школяренко [214], у творах Ф. Шопена сформувались доволі змішані й складні форми викладення, що базуються на взаємодії гомофонного (гомофонно-гармонічного) та поліфонічного (гомофонно-поліфонічного) начал. «Висококласний піаніст завжди орієнтується на розкриття внутрішніх глибинних ресурсів, що закладені в шопенівському фортепіанному письмі. Досить пригадати виконання творів Ф. Шопена В. Горовицем, Й. Гофманом, І. Погорелічем та іншими, щоб відчутти, наскільки „стереофонічна” шопенівська фактура, наскільки різноманітні та гнучкі її звукові якості в процесі становлення форми виконуваного твору» [214, с. 66–67].

Новаторство Ф. Ліста у фортепіанній музиці полягає в «симфонічній трактовці» фортепіано. Завдяки композитору-виконавцю значного розвитку набули традиції концертно-віртуозного письма, головною рисою якого є барвистість звучання, широке використання тембрових можливостей фортепіано, охоплення всього діапазону інструмента, переважання «крупного штриха», розрахованого на простір великих концертних залів. У цьому аспекті Ф. Ліст є послідовником Л. Бетховена, який першим відчув у фортепіано «цілий оркестр» й перетворив його з салонного інструмента на концертний. Перш за все, фортепіанний стиль Ф. Ліста характеризується

барвистістю, блиском, міццю, віртуозністю, декламаторським пафосом, імпровізаційністю. Характерними технічними прийомами, що відрізняють піанізм Ф. Ліста є:

- октавні пасажі, пасажі подвійними нотами, глісандо;
- використання повнозвучних акордів, що охоплюють широкий діапазон, імітуючи оркестрове *tutti*;
- тремоло, акордові трелі;
- репетиції;
- розвинута педальна техніка.

У фортепіанних творах Ф. Ліста поширеними є такі авторські ремарки, як *quasi flauto* (немов флейта), *quasi tromba* (немов труба) та ін., імітація інструментів (віолончелі («Долина Обермана»), валторни (етюд «Полювання»), дзвонів («Женевські дзвони»), органа тощо). Найкращими зразками наближення фортепіанного звучання до оркестрового є композиторські перекладення симфонічних творів. Традиція концертного піанізму Ф. Ліста отримала свій розвиток у мистецтві С. Рахманінова, А. Рубінштейна, О. Зілоті.

У творчій спадщині Р. Шумана втілились найхарактерніші риси німецького романтизму: прагнення до ідеалу, психологізм, інтимність тону, гостра іронія та гіркота від відчуття злиденності міщанського духу (за висловом самого Р. Шумана – «кричущих дисонансів життя»). У творчості саме цього композитора відбулось глибоке проникнення літературних закономірностей в музику, що є характерним для романтичного синтезу мистецтв:

- співвідношення музичного мистецтва та літератури у вокальних жанрах;
- звернення до літературних сюжетів та образів;
- створення таких музичних жанрів, як «Новелети», цикли «розповіді» («Карнавал»), ліричні мініатюри на кшталт віршів чи

поетичних афоризмів («Листок з альбому» *fis-moll*, п'єси «*Warum?*» та «Поет розмовляє»).

Твори Р. Шумана, які належать до найяскравіших зразків психологічного напрямку в музиці епохи романтизму, представляють певну складність для їх інтерпретатора, що виражається в його здатності осягнути глибинний смисл музики композитора, зрозуміти, що саме прагне виразити Р. Шуман у кожному окремому творі, відобразити внутрішні протиріччя та контрасти головних героїв у їх розвитку. Відповідно, виконавцю, мета якого – донести до слухачів художній зміст творів Р. Шумана, потрібно володіти необхідною звуковою палітрою та майстерністю «вокального інтонування на роялі».

Цінними якостями мелодичної вимови Р. Шумана є емоційна відкритість, задушевність, гнучкість нюансування, вільне розгортання інтонаційно-сміслових структур. Характерною рисою композиторського письма Р. Шумана є уподібнення мелодії лаконічній словесній фразі. Так, досить виразні та яскраві мотиви виходять на перший план, або занурюються у загальну музичну плинність (теми циклу «Інтермецо» *op. 4*, *Allegro h-moll op. 8* та ін.). Поряд із тим, велике значення композитор надавав мелодичній зв'язності та протяжності музичних ліній.

У штриховій палітрі композитора на особливу увагу заслуговує *staccato*. Н. Перельман зазначив з цього приводу: «Над шумановськими текстами рояться такі хмари *staccato*, що якщо їх не розігнати, вони покусують його музику» [159, с. 80]. При тому важливо, щоб згадуваний штрих розглядався виконавцем у контексті музичної образності твору та з урахуванням смислової організації конкретної фрази. Так, *staccato* може мати танцювальний характер (головна тема фіналу Новелети № 8 *fis-moll*), бути «фантастичним» (IX етюд із «Симфонічних етюдів»), бадьорим (перша тема з Новелети № 1 *F-dur*), пульсуючим (фінал «Симфонічних етюдів») тощо. Сам Р. Шуман, звертаючись до виконавців, писав, що

розраховує на їхню здатність диференціювати музичну тканину та широко використовувати нюансування [219].

Музика імпресіоністів, й зокрема К. Дебюссі, змінила звичний звуковий образ інструмента. Пошуки нових образів сприяли значному розширенню кола засобів музичної виразності: провідне місце належить звуковій барвистості, значна увага приділяється колориту, пошукам незвичних оркестрових звучань та гармоній, педалізації. Важливо звернути увагу на значні градації у видобуванні звуку: від щільних «відчутних» звучань до «безтілесного» серпанку. Головною характерною рисою є повне злиття рук виконавця та клавіатури інструмента, що дає можливість передавати найменші настрої та відтінки почуттів. Музика К. Дебюссі базується на грі музичних світлотіней, невловимому «звуковому відчутті». Відмовившись від класичної завершеності форми, композитор звертається до жанрів програмної музики, народним пісенним та танцювальним образам, в яких відшукує образи для оновлення музичної мови.

Сучасний етап розвитку музичного мистецтва характеризується появою нових образів, що збагачує фортепіанне звуковидобування новими прийомами гри. Серед них: удари по корпусу інструмента, гра, оплески, удари на фортепіано долонями, ліктями, щипки струн рояля, голосна зміна педалі (різке відпускання з характерним стуком й таке ж натискання) тощо.

Отже, усвідомлене фортепіанне інтонування, будучи звуковим втіленням музичного смислу, знаходить своє безпосереднє вираження через специфіку звукоутворення на досліджуваному інструменті. Останнє нерозривно пов'язане з прийомами звуковидобування, динамікою, педалізацією та стильовими особливостями композиторської творчості, які вимагають різнобічного вивчення музичної спадщини майстра, його життєвого шляху, естетичних критеріїв, поглядів та особливостей піанізму.

3.1.2. Рухова сфера піаніста в аспекті музично-інтонаційної діяльності

Відомо, що інтонація, інтонування характерні не лише для музичної тканини, а й для просторового, рухового параметру. Тож, робота над фортепіанним звукоутворенням, як провідним інтонаційним критерієм, передбачає таку необхідну передумову, як свобода піаністичного апарату виконавця.

Характер інтонаційно-сміслового розгортання музичної тканини виконуваного твору містить у собі своєрідний опис рухів (стрімких, неспішних, вибухових поступальних тощо). Тобто, рухи піаніста «вплетені» в слуховий образ, та є його індивідуальною особливістю. При цьому, вони не виражають безпосередньо внутрішній стан, не описують зміст музики, а лише вказують на певні смислові контексти. В рухах музиканта присутній лише символічний компонент. М. Юдіна зазначала з цього приводу, що оскільки музика не подвоює та не копіює емоцію, музикант не наслідує емоції, а лише створює їхній символ. Тобто, його емоційність є прийомом символічної виразності [222]. Тож, інтонація жесту, володіючи здатністю доповнювати виразність гри музиканта, дозволяє розглядати виконавські рухи піаніста як частину інтонаційного процесу.

Проблеми рухової сфери піаніста в аспекті музично-інтонаційної діяльності висвітлені в працях Г. Когана [95], Є. Лібермана [111], Я. Мільштейна [138], Г. Нейгауза [154], С. Савшинського [184], С. Фейнберга [198], Г. Ципіна [203], А. Шмідт-Шкловської [216] та ін., практичні рекомендації та теоретичні ідеї яких є цінним надбанням музикознавчого та музично-педагогічного знання.

Фортепіанна гра пов'язана з низкою рухів, вільне виконання яких забезпечується розподіленням ваги тіла піаніста-виконавця на три точки опори: на клавіші (через кінчики пальців), на стілець та на підлогу (через ступні ніг). При цьому, однією з фундаментальних проблем фортепіанного

виконавства є розвиток почуття опори на клавіатуру. Будь-який вплив м'язової діяльності руки (відштовхування, надавлювання тощо), швидкість чи поступовість натискання клавіші та їх співвідношення – є важливим аспектом, що відображається на процесі фортепіанного інтонування.

У піаністів вираження інтонації відбувається через якість замаху (в тому числі «ауфтакту»), через положення пальців (заокруглене, полого, крючкоподібне тощо), положення корпусу, зокрема спини: зігнута спина характеризує зібраність, настороженість, тривожність; пряма – урочистість, величність, строгість. Тобто, м'язове відчуття у піаністів можна охарактеризувати як «здатність м'язів» приймати відповідне положення при видобуванні звуків різної висоти, утримувати його при різноманітних інтонаційних змінах, динамічних відтінках, раптовому послабленні звуку тощо. Здатність піаніста відчувати свої руки, оцінювати кінестетичні відчуття, та використовувати їх з метою керування м'язами – основа психофізіологічної гігієни виконавського апарату та досягнення його творчої свободи.

Важливо зауважити, що м'язове відчуття знаходиться у нерозривній єдності з виконавським мисленням. Так, активне слухове мислення стимулює руховий аспект виконання, тоді, як м'язові та тактильні відчуття мають зворотній вплив на мислення піаніста-виконавця.

У виконавстві на фортепіано виокремлюються три основні форми рухів, від яких залежить процес інтонування: удар, натискання, ковзання, поштовх. Рухи кисті, передпліччя та плеча, які виникають паралельно з основними є допоміжними: «У тому місці, де виконавцю „легше та зручніше“, він знаходить нові ресурси свого ігрового апарату. Саме там прихильники традицій часто знаходять зайві рухи, інерційні та інші „побічні сили“. Ці сили є невід'ємним елементом гри у швидких темпах чи сильних впливів на клавіші» [174, с. 75].

Допоміжні рухи, як правило, не вимагають великої м'язової напруги. Це сприяє не лише економії м'язової енергії, а й призводить до меншої участі у цьому процесі коркових рухових імпульсів, що забезпечують координацію рухів.

У музичному виконавстві допоміжні рухи певною мірою залежать й від емоційного стану самого виконавця. Слушне зауваження з цього приводу висловлює В. Разумовська: «Якщо піаніст грає не взагалі, то це має прояв у його осанці, й навіть рухах голови, які відповідають характеру музики: опущена голова та погляд, що направлений до долу – похмурість, погляд, що направлений вгору, та піднята голова – осяяння» [39, с. 55]. Тобто, статичність чи рухи корпусу залежать від змісту певного фрагменту музичного твору. Наприклад, у творі «Гретхен за прядкою» Ф. Шуберта–Ф. Ліста, «застиглість» змінюється активною роботою попереку та плечей на початку, під час кульмінації, та наприкінці твору.

Відомо, що в умовах сьогодення основною формою фортепіанного виконавства є живий концерт чи відеозапис: аудіозаписи чи трансляція по радіо все частіше стають виключенням. Саме тому, положення корпусу, спини, пальців, голови та навіть очей (відкриті, закриті) виконавця впливає на сприйняття фортепіанної музики. Так, у різноманітних музичних жанрах може виражатись сама широка інтонаційна палітра, яка може знайти своє відображення зокрема й у посмішці виконавця: ласкавій, співчутливій, лагідній. Найбільш актуальними в цьому сенсі є гуморески, скерцо, тобто всі ті жанри, що за композиторськими вказівками виконуються *giocoso*, *scherzando* тощо. Наприклад, сонати Й. Гайдна, про якого влучно писав Б. Асаф'єв: «Гайдн проявляв невичерпну винахідливість у вираженні різноманітних звукових ілюзій: непередбачуваних поворотів, лукавих ухилянь в сторону, забавних закінчень, пустотливості, жартівливих виступів інструментів, що приховуються під виглядом серйозності, багатообіцяючих приготувань, що у кінцевому підсумку призводять до вибуху

сміху» [22, с. 19]. Влучними прикладами можуть бути «Дитячий куточок» К. Дебюссі, який був «дуже задоволений, коли дізнався, що його музична фантазія заставила публіку сміятися» [100, с. 17]; рондо Л. Бетховена «Лють з приводу загубленого гроша», з приводу якого зазначав Р. Шуман: «Навряд чи існує щось більш кумедне, ніж цей жарт <...> Я одразу почав сміятися, загравши його вперше <...> О, ця чарівна, безсила лють, подібна до тієї, коли вам не вдається стягнути з ноги черевик, і ось ви пітнієте, тупаєте, а він флегматично дивиться вгору на свого власника» [218, с. 165]. Серед інших зразків відмітимо «Карнавал» Р. Шумана, «Тюільрійський сад» М. Мусоргського, епізод a-moll з III частини концерту № 1 Л. Бетховена, початок IV частини Другого концерту Й. Брамса тощо. Д. Скарлатті, видаючи свій збірник «33 сонати для клавічембало», написав: «Читач, не очікуй від цих творів глибокого змісту; це лише вигадливий музичний жарт <...> Підійди до цих творів не як критик, а як людина, і ти примножиш своє задоволення» [81, с. 347].

Звертаючись до фізіології виконавських рухів піаніста зауважимо, що в їх основі знаходиться система процесів збудження та гальмування в корі великих півкуль, яку І. Павлов позначав як «динамічний стереотип» [158, с. 390]. Так, у процесі формування рухового динамічного стереотипу І. Павлов розрізняє три фази [там само, с. 390–391]. Характерними особливостями першої фази є надходження від аналізаторів у кору великих півкуль головного мозку різноманітних подразнень. З метою правильного виконання руху в цій фазі, важливо зосередити увагу на його деталях, при цьому, бажаною умовою є усвідомлення цього руху. Саме тому, на даному етапі важливо проводити роботу над музичним твором у повільному темпі.

Друга фаза формування рухового динамічного стереотипу характеризується розвитком диференційованого гальмування. Цей тип гальмування є результатом усвідомленого ставлення піаніста до

виконуваного твору в цілому, й зокрема – до піаністичних рухів. При цьому, відбувається уточнення необхідних навиків та зникнення зайвих рухів. Особливістю даного етапу є те, що не всі піаністи здатні достатньо звільнити м'язи виконавського апарату, що призводить до скутості під час виконання, адже навички знаходяться у процесі закріплення.

Третя фаза є фазою стабілізації рухового динамічного стереотипу, під час якої відбувається автоматизація рухового навичку. На цій фазі відбувається звільнення уваги виконавця від спостереження за деталями руху, економиться нервова енергія та виникає виконавська свобода. При цьому, свідомість зберігає за собою провідну роль, завдяки чому є можливим керування автоматизованими рухами. Необхідно зауважити, що тривалість фаз залежить від виконавського досвіду, методів роботи та індивідуальних особливостей піаніста.

У проекції на фортепіанне виконавство, вищевказані фази формування рухового динамічного стереотипу висвітлено у працях численних дослідників, серед яких: Л. Баренбойм [37], Ф. Бузони [54], О. Віцинський [60], Л. Гінзбург [71], Й. Гофман [74], Г. Коган [95], І. Левін [110]; Н. Любомудрова [119]; Г. Нейгауз [154], С. Савшинський [184] та інші.

У здійсненні музично-інтонаційної діяльності піаніста важливу роль відіграють рухові якості – спритність, витривалість, сила, вправність. Так, швидкість руху пальців та кисті, здатність перебудовувати піаністичний апарат відповідно до фактури, зумовлюється лабільністю нервових процесів та їх здатністю до швидких змін. Збільшення лабільності зумовлюється систематичними заняттями, проте стрімкий перехід до швидких темпів, при недостатній підготовленості нервово-м'язового апарату до нього, призводить до «зажимів» у руці. Фізіолог О. Ухтомський пояснює це тим, що занадто часті збудження, які приходять із нервової системи в кінцівки, настільки перевершують їх функціональну рухливість, що останні набувають стану

стійкого збудження, яке призводить до своєрідного паралітичного стану [197, с. 61].

Рухова спритність піаніста дозволяє йому виконувати такі складні рухи, необхідні для музично-інтонаційної діяльності, як швидкі пасажі, перебудова рухів, стрибки тощо. Розвиток спритності відбувається шляхом поступового підвищення швидкості технічних пасажів та їх багаторазовим повторенням у швидкому темпі. Проте, на формування спритності значний вплив мають й індивідуальні особливості нервової системи виконавця.

Як відомо, сила – це та рухова якість, яка безпосередньо пов'язана з м'язовим напруженням, що зумовлюється підвищенням збудженості нервових клітин. Під час роботи над музичним твором, збільшення навантаження відбувається поступово, виховання витривалості та сили може продовжуватись до того, як проявились відчуття скутості та м'язова втома. Поява зазначених відчуттів свідчить про надмірну перенапругу нервово-м'язового апарату, що вимагає відпочинку.

Підкреслемо, що при всій різноманітності методів та прийомів роботи над фортепіанним твором, особливою умовою є їхня відповідність музичним уявленням та художній меті, а також пристосуванню до індивідуальних психофізіологічних особливостей піаністичного апарату виконавця. М. Лонг зазначає з цього приводу: «Те, що підходить для однієї руки, може бути не корисним для іншої. Технічні завдання потрібно завжди пристосовувати до структури, анатомічної побудови, розміру та природній розтяжці руки» [114, с. 90].

Отже, систематична робота піаніста над руховими якостями встановлює нові, досконаліші зв'язки не лише між руховим апаратом, а й між іншими системами організму, що сприяє економним і більш вільним рухам. Це пов'язано з тим, що скорочення м'язів займає меншу частину робочого циклу, а період відпочинку та розслаблення стає довшим. Така координація в

нервово-м'язовому апараті є важливою умовою розвитку рухових якостей, що лежать в основі професійної майстерності музиканта-виконавця.

3.2. Алгоритм перетворення нотного тексту в осмислений звуко-акустичний феномен

3.2.1. Смысловий модус прелюдії cis-moll С. Рахманінова у виконавських проєкціях автора, Л. Годовського та В. Софроніцького

Восени 1941 року, в інтерв'ю кореспонденту ньюйоркського журналу «*The Etude*» С. Рахманінов зазначив: «Молоді композитори часто кидають поблажливі погляди в сторону малих музичних форм. Невелика п'єса цілком може стати таким же шедевром, як і великий твір...» [50, с. 4]. це висловлювання композитора, безумовно, стосується і його фортепіанної творчості малих форм, яскравим прикладом якого є Прелюдія cis-moll.

Історія цього твору, опублікованого під опусом 3 № 2 незвичайна, і певною мірою унікальна. Тільки-но написана прелюдія дуже швидко отримала надзвичайну популярність. Першим піаністом, який включив її у свій виконавський репертуар, був Олександр Зілоті. В турне по Європі та Америці, де гастролював музикант, його вразило те, що жоден з номерів програми не мав такого виключного успіху, як прелюдія, написана його двоюрідним братом й учнем. Американські та англійські нотні видавці відразу ж надрукували прелюдію в декількох виданнях. Таким чином, молодий російський композитор отримав світову славу, як людина, що написала Прелюдію cis-moll.

Згодом, за спогадами композитора, прелюдія стала великою неприємністю в його концертному житті, оскільки зайняла місце обов'язкового номера в програмах піаніста: без неї публіка не відпускала артиста з естради. Композитор зазначав: «Я не жалкую, що написав її. Вона мені допомогла. Але публіка завжди примушує мене грати її...» [50, с. 30].

Також композитор писав: «Правду кажучи, я не можу сказати, що люблю *cis-moll*'ну прелюдію більше за всі інші мої прелюдії, деякі прелюдії мені подобаються значно більше. Звичайно, приємно, що вона має такий успіх, але я не можу зрозуміти, чому саме ця прелюдія більше за інші подобається публіці» [187, с. 96].

Дійсно, прелюдія, написана в 19-річному віці, супроводжувала і «пропагувала» С. Рахманінова всі півстоліття його творчої діяльності, й до сьогодні входить в число найпопулярніших творів світового класичного репертуару. Вона знаходить місце в концертних програмах багатьох видатних піаністів-виконавців.

Розмірковуючи про секрет особливої популярності Прелюдії *cis-moll*, відзначимо, що невмираюча тема «поєдинку з долею» лаконічно втілена композитором в невеликому за обсягом творі (62 такти) драматично гостро й глибоко трагедійно. Водночас, композитором використано гранично сконцентровані виражальні засоби: проста форма, тембральна глибина гармонічних рішень, лаконічні фактурні засоби, чітка ритмічна структура. Саме в цьому і виявляється причина успіху даного твору у виконавців і публіки.

Прелюдія *cis-moll* С. Рахманінова належить до небагатьох видатних творів, що безпосередньо не спираються на побутові музичні жанри, проте мають інші, більш опосередковані жанрові зв'язки. Сам композитор зазначав з цього приводу: «Прелюдія, як вона мені видається, це форма абсолютної музики, призначеної для виконання перед більш значною музичною п'єсою, або виконує функцію введення в будь-яку дію, що і відображено в її назві. Форма зародилася і може бути використана для музики, що має незалежне значення. Але оскільки музичній п'єсі дано назву, треба щоб твір до певної міри виправдовував її значення» [176].

Таким чином, важливою драматургічною концепцією прелюдії є принцип діалогу. Проте, це не є перегукуванням двох голосів, а суперечка-

зіткнення двох начал: суворо-наказуючого, «рокового» і схвильованого «людського», яке прагне вирватися з непереможного натиску долі. Короткий мотив – три низхідних уповільнених басових звуки «теми року» і пригнічене її лаконічною непохитністю схвильоване, невпевнене благання як одвічні «так» і «ні» постають у формулі-образі прелюдії (тт. 1–4).

The image shows a musical score for a piano prelude, measures 1 through 4. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Lento' and the dynamics range from fortissimo (ff) to pianissimo (ppp). The score is written for piano and features a complex texture with multiple voices and a recurring bass motif.

У втіленні такого змісту дана п'єса наслідує дві форми відтворення гострого конфлікту, що історично склалися у світовому музичному мистецтві. У крайніх розділах, складної тричастинної форми прелюдії, використаний принцип *basso ostinato* – постійно повторювана в басовому голосі тема-формула (найбільш часто використовувана в музиці поліфонічних форм старого письма XVI–XVII століть). Напруженість зіткнення басової теми і теми-відповіді є вже наслідком іншого стилю. У цьому аспекті доцільно нагадати зіткнення тем у драматичних симфоніях XIX століття – П'ятій Л. Бетховена, Четвертій та П'ятій П. Чайковського (з їх темами «року»). Таким чином, звертаючись до одвічної колізії «людина і доля» (за характеристикою драматичної концепції прелюдії *cis-moll* С. Рахманінова Ю. Келдишем), композитор у творі поєднує засоби,

характерні для поліфонічної музики XVI–XVII століть і драматичного симфонізму класичної і романтичної доби. Проте, він це робить в умовах гранично «стислої» драматургії. Жодна з тем *basso ostinato* до цього часу не доходила лаконізму тризвучної двотактової формули. Окрім цього, принцип *basso ostinato* передбачає постійний повтор однієї басової теми. В досліджуваній прелюдії С. Рахманінова *ostinato* в значній мірі поширюється й на «тему-відповідь». До того ж, у найбільш драматичних частинах симфоній Л. Бетховена та П. Чайковського «сутички» «теми року» з іншим музичним матеріалом відбувалися тільки у вузлових моментах музичного дійства. В даній прелюдії ця «боротьба» відбувається від початку до кінця твору. При цьому, басова «тема року», що являє собою кадансову формулу, у повтореннях майже не змінюється. Лише у двох місцях вона «відступає» застигаючи у вигляді басового органного пункту, під натиском другої теми, яка в означних епізодах, пристрасно спрямовується вперед. Однак, вирватись їй заважає не тільки рокова тема басу, але й власна внутрішня роздвоєність: схвильований порив і гальмування, що зводить енергію руху нанівець. Проте, під час «відступу» басової теми, інший тематичний «афоризм» перетворюється на виразну мелодичну фразу, яка складається зі скорботно-протестуючих інтонацій (тт. 7–12).

The image shows a musical score for a piano prelude, specifically measures 7 through 12. The score is written for piano and is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef. The bass line features a prominent ostinato pattern, which is the 'basso ostinato' mentioned in the text. The music is characterized by complex textures with multiple voices in both hands. Dynamics include *ppp* (pianissimo) and accents. The notation includes slurs, ties, and various rhythmic markings. The first system covers measures 7, 8, and 9, and the second system covers measures 10, 11, and 12.

Середній розділ (*Agitato*) побудований переважно на другому інтонаційному мотиві. За допомогою прискорення темпу, появи нової остинатної ритміки (тріолі), поступового переходу теми у високий регістр, повільний рух змінюється стрімким бігом і набуває збентеженого характеру. В момент найбільшого кульмінаційного сплеску, «мотив року» знову виступає як загрозлива, незламна сила.

В репризі, за допомогою розширення звукового діапазону, авторської вказівки «*pesante*», другий мотив набуває характер могутнього протесту. В кодї звучність завмирає. Органне *ostinato* звучить як похмурий поховальний дзвін, і лише завершальний тонічний акорд в мелодичному положенні квінти створює певну надію.

Оскільки Прелюдія *cis-moll* є певним хітом у фортепіанному виконавстві, її запис існує у величезній кількості варіантів. Проте, ми зупинимось на виконавських версіях самого автора, а також його сучасників – провідних піаністів кінця XIX–початку XX століть: Леопольда Годовського (1870–1938) та Володимира Софроніцького (1901–1961), які виявляють різне смислове прочитання твору. Різниця у його трактуванні постає вже в першому розділі п'єси.

Так, С. Рахманінов та В. Софроніцький рішуче протиставляють протилежні за характером начала. Зокрема, автор твору, виділяючи «тему року», акцентує її не тільки динамічно, інтонаційно, але й агогічно й темброво. Довге «дослуховування» останньої ноти першої теми надає піаністу можливості максимально підкреслити скорботну інтонацію. Надломленість другої теми С. Рахманінов відтворює незначним її уповільненням у низхідному русі. Саме це допомагає йому відтінити завершення другої теми від наступної «рокової».

«Тема мольби», з кожним наступним проведенням, в інтонуванні С. Рахманінова звучить все більш настирливо, *accelerando* що надає їй більшої схвильованості й виразності. Як зазначав сам композитор: «У

розглянутій прелюдії я намагався прикувати увагу до початкової теми. Ці три ноти у вигляді октавного унісону повинні прозвучати урочисто і загрозливо. Мотив з трьох звуків проходить протягом 12 тактів першого розділу, де на противагу йому звучить контрастна мелодія в акордових послідовностях. Тут співставлено два мелодично контрастні елемента, які відразу привертають увагу слухача. Сутність головної теми – це масивний фундамент; контрастом якому є гармонізована мелодія, що функціонально має розсіяти морок. Проте, якщо продовжити її розробку, то виникне певна монотонність, тому композитор швидко змінює розвиток вступом середньої частини. Трансформації тут відбуваються на всіх рівнях і першочергово на зміні загального настрою: протягом 29 тактів музика спрямовується подібно наростаючій бурі, посилюючись по мірі того, як мелодія рухається вгору. Ця частина написана дрібними тривалостями, а перша тема виступає на кульмінації в подвоєнні в правій і лівій руці. Буря стихає, музика поступово заспокоюється і кода з семи тактів завершує твір.

Протиставляючи протилежні за суттю начала, В. Софроніцький, у своєму трактуванні наближається до С. Рахманінова. Проте, якщо у виконанні композитора боротьба продовжується протягом всього першого розділу, В. Софроніцький наприкінці підкреслює «перемогу» теми «року» над «темою мольби». Зокрема, в тактах 11–12, він не прискорює, а навпаки уповільнює рух, поринає в динамічний нюанс «*ppp*», чим надає інтонуванню другої теми ще більшої трагічності. Увага до проведення лінії басу в останніх двох тактах доповнює створений ним образ.

Отже, у першому розділі твору обидва піаністи протиставляють протилежні начала, на яких будується частина. Підкреслюючи «тему рока» вони виділяють її інтонаційно: «промовляють» дуже виразно, напружують тяжіння до тоніки, відзначають динамічно, агогічно і темброво.

Суттєво відрізняється від попередніх трактувань інтерпретація Л. Годовського. Піаніст йде шляхом не розмежування, а навпаки зближення

«тем-афоризмів». У його виконанні це вже не суперечка, не протидія, а діалог двох начал. Звідси впливають й використані ним музично-виразні засоби.

У статті «Спогади Леопольда Годовського» Г. Нейгауз згадував, що С. Рахманінов поважав Л. Годовського як музиканта, і навіть присвятив йому свою «Польку». Проте, про виконавський стиль піаніста краще за всіх висловився він сам. На переконання Л. Годовського, «найкращим є той піаніст, котрий ясно і чітко відтворює текст автора» [160, с. 26]. Ця формула повністю відповідає виконавському трактуванню майстра. «Об'єктивна» гра є відзнакою піаніста. Водночас, і він допускає деякі «вольності». Зокрема, у виконанні другої теми Прелюдії *cis-moll*, задля більшої схвильованості, піаніст дозволяє незначні агогічні відхилення. Його інтерпретацію також відрізняє доволі рухливий темп, що надає музиці більшої плинності й згладжує внутрішню конфліктність музичного матеріалу.

У середньому розділі (*Agitato*) – порив стає провідною діючою силою. За «бурхливо-дихаючим» фоном цей розділ наближається до *e-moll*'ного етюд Ф. Шопена ор. 10, № 12, або *dis-moll*'ного етюд О. Скрябіна ор. 8, № 12. Проте, цей порив постійно і невблаганно гальмується: мелодичні хвилі, що здіймаються вгору, весь час повертаються до свого первинного рівня. Лише четверта хвиля підноситься до вершини-кульмінації, яка одразу ж обрушується в прірву стрімким акордовим пасажем. З цієї «безодні», урочисто і похмуро звучить «тема року». Саме цей момент і є початком репризи.

Відносно середнього розділу С. Рахманінов відзначав, що особливу роль тут відіграє вибір темпу. Він також рекомендував виконавцям вибирати темп відповідно до своїх технічних можливостей. Сам же композитор грає цей розділ досить цілісно, вибудовуючи підхід до кульмінації за допомогою динамічних, темпових, агогічних засобів. Так, активно починаючи розділ, низхідні інтонації наприкінці кожної хвилі він інтонує *rubato* (уповільнюючи). Проте, це стосується тільки початку розділу.

Наступний рух вже не тільки не гальмується, а навпаки, спрямовується вперед, завдяки поступовому *accelerando* до кульмінації.

Звертає увагу мелодичне інтонування виконавця в цьому розділі. Безумовно, лінії верхнього і нижнього голосів розвиваються паралельно, і відбивають одна одну. У трактуванні С. Рахманінова найбільш виразним є верхній голос, а нижній ніби відтіняє його.

Виконавське рішення В. Софроничького кардинально відрізняється від рахманіновського. Якщо у автора ця частина є етапом боротьби, цілеспрямованої, активної, направленої на певний результат, то у В. Софроничького – це пошук, сумніви, внутрішнє протистояння, і саме через це він «приходить» до кульмінації.

Починаючи розділ з розкочки-роздуму, уповільненого темпу, піаніст поступово приходить до *agitat'ного* характеру (вказаному автором). Часте використання *rubat'них* відхилень допомагає у створенні близького йому образу. Увагу привертають, не властиві іншим виконавцям, особливі фактурні знахідки. Зокрема, створюючи ефект дзвонового звучання, музикант бас виконує разом із мелодичним голосом, надалі підхоплюючи мелодичну лінію в партії лівої руки, проте як інші виконавці, переважно відокремлюють бас, поєднуючи інтонування мелодичних ліній в правій і лівій руках (тт. 28–29, 32–33).

Такий прийом створює об'ємність і разом з тим дзвоність звучання. Хоча інтерпретація В. Софроніцького багато в чому є протилежною виконанню С. Рахманінова, їх поєднує прагнення до «миттєвості», імпровізаційності виконання. Обидва майстри фортепіано ніби заново створюють прелюдію «тут і зараз».

Це підтверджується висловлюванням В. Дельсона, наведеним в книзі «Володимир Софроніцький». Розмірковуючи над питанням: «що є найбільш особливим в мистецтві Софроніцького?», музикознавець відповідає: «Надзвичайно яскраво виражена новизна виконання, свіжість імпровізаторського рішення творчої задачі. Гра Софроніцького – завжди творчий акт нового творення» [78, с. 17].

На відміну від наведених трактувань прелюдії *cis-moll*, рішення Л. Годовського виявляє і підкреслює конструктивне начало. Музикант відразу поринає в *agitat'ність* розділу, розпочинаючи його доволі швидко. Згідно авторських вказівок, він будує розділ, спираючись на позначки, зафіксовані у нотному тексті. При цьому, в епізодах *diminuendo* Л. Годовський дещо уповільнює темп, чим надає виразності інтонуванню мелодичної лінії.

Насичену й одночасно струнку драматургічну концепцію прелюдії завершує динамічна, фактурно-насичена реприза. Подібно до симфоній Л. Бетховена, «тема мольби» тут набуває характеру «запеклого супротивника», перетворюючи суперечку в боротьбу двох титанічних начал. Проте, результат залишається невизначеним. Боротьба застигає у глибокому, моторошному дзвоні, удари якого поступово завмирають. Лише в останньому з них відчувається ще відгук протестуючого голосу.

В цьому розділі автором знайдено неперевершені засоби фактурного викладу. Якщо в першій частині п'єси лінії мелодичного розвитку «тем-афоризмів» було потовщено багатоярусними унісонами й багатозвучними акордами, в репризі ущільнення фактури стає ще грандіознішим. Тут

використано чотири звучні октавні унісоми помножені на акордове багатоголосся. Доповнює насиченість фактури гранично гучна динаміка («*fff*» і навіть «*sfff*»). Завдяки цьому виникає майже зоровий ефект монументального об'єму звучання. Це «музичний живопис крупним мазком – „*alfresco*” – перетворений у велетенську звукову скульптуру» – визначає музикознавець В. Брянцева [50, с. 38]. За міццю звучання в репризі прелюдія досягає гучності великого оркестрового *tutti*. До цього ще додається «дзвонова» кода, яка надзвичайно органічно вписана у завершення твору.

Аналізуючи виконавську версію цієї частини п'єси С. Рахманіновим слід нагадати вислів Д. Благого. Музикант писав: «Порівнюючи текст твору і взіреть авторської інтерпретації звертаємо увагу, що звуковий запис ніби спростовує графічний <...> Більш того, іноді з подивом помічаємо, що автор менше за всіх виконавців дотримується особистих позначок і вказівок, аж до зміни їх на протилежні» [43, с. 56.]. Дійсно, реприза твору в авторській інтерпретації ніби спростовує нотний запис. Композитор майже не дотримується власних ремарок. Зокрема, вказівка *Tempo I*, абсолютно ігнорується С. Рахманіновим. Продовжуючи емоційне напруження, досягнуте в кульмінації середньої частини, він вже не змінює темп. Динамічність репризи музикант підкреслює темброво-різноманітним інтонуванням. Обидві теми він промовляє гранично повним звуком, максимально драматизуючи образи. Незважаючи на «переінтонування» тексту, рахманіновська гармонічність, природність яскравого емоційного висловлювання, рельєфність декламаційного інтонування, дивовижна цілісність розвитку музичної думки захоплюють й полонять слухача.

Завершуючи аналіз авторської інтерпретації Прелюдії *cis-moll* слід відзначити, що гра композитора вражає стрункістю форми, ясністю драматургічного плану, інтенсивністю розвитку, багатством інтонування. Властиве піаністу відчуття форми виявляється не тільки в умінні знайти найбільш природні темпи та їх співвідношення, розподілити силу звуку в

динамічних підйомах та спадах, показати кульмінаційні точки, виявляючи музичну архітектуру твору. Особливість рахманіновського піанізму полягає в мистецтві «оживити» форму, надати інтерпретації справжньої симфонічної напруги розвитку. Після прослуховування запису Прелюдії *cis-moll* Ю. Понізовкін відзначав: «Авторська інтерпретація вразила поєднанням надзвичайної образної яскравості та сторогої чеканної форми, граничної, здавалося б, емоційної напруги з повною відсутністю будь-яких перебільшень і будь-якої зовнішньої ефектності. Ідеальне відчуття міри, багатство барв, відчутне навіть у грамзапису, сталева пружність ритму, монументальність і стрункність композиції – все це справило враження недосяжної досконалості, справжнього виконавського одкровення» [169, с. 11].

Схвильованість емоційного пориву, пристрасність висловлювання демонструє й виконання В. Софроніцького. Як підкреслює В. Дельсон: «Мистецтво переживання (За К. Станіславським), безумовно, ближче В. Софроніцькому, ніж мистецтво уявлення» [78, с. 20]. Це дуже чітко виявляється в трактуванні ним репризи даної прелюдії. Піаніст виконує її як особисту трагедію. Цьому сприяють агогічні відхилення, особливо властиві його імпровізаційному стилю виконання, об'ємність акордових звучань, інтонаційне загострення лагармонічного комплексу. На особливу увагу заслуговує трактування В. Софроніцьким коди твору. В його виконанні завершення прелюдії звучить як траурний, похоронний дзвін (максимально повільний темп, тиха звучність, витончене інтонування кожного гармонічного звороту), який є відгомном розбитих надій.

За образністю, версія В. Софроніцького наближається до авторського виконання твору. В інтерпретації третього розділу п'єси піаніст, перш за все, виявляє вольове начало. Його виконання репризи вирізняється монументальністю й величчю, сповненою трагедійного смислу. Розмірковуючи про виконавську волю, сам музикант вказував, що це поняття

поєднує в собі все: інтонацію, ритм, звук, емоційність. «Ритм повинен бути одухотвореним; увесь твір повинен жити, дихати і рухатись» [78, с. 20]. Піаніст відзначав, що найбільш безперервну лінію пульсу можна почути у виконанні самого С. Рахманінова. «У нього колосальна творча воля генія, – констатував піаніст. Волі у нього було більше, ніж у будь-кого з сучасних піаністів» [160, с. 77].

Розмірковуючи про імпровізаційність виконання В. Софроніцького, слід навести висловлювання В. Дельсона, який вважав, що у В. Софроніцького «ця особливість виражена надзвичайно яскраво. У цьому відношенні він дуже схожий <...> на Рахманінова-виконавця» [78, с. 18].

Більш строго і велично трактує репризу Прелюдії *cis-moll* Л. Годовський. Дотримуючись авторської вказівки, він повертається у первинний темп і досить об'ємно за звучанням виконує весь розділ, поступово затихаючи в коді. Його трактування вирізняється індивідуальністю прочитання. На відміну від автора прелюдії, Л. Годовський виконує твір більш «об'єктивно» і строго, проте його виконання переконує ясністю художнього наміру, захоплює природністю виконання.

Проведений аналіз виконавських версій Прелюдії *cis-moll* С. Рахманінова виявляє кардинальну відмінність трактування п'єси різними піаністами, що з одного боку дає можливість говорити про множинність смислів музики великого генія, з іншого – про можливість інтонування у відтворенні різних граней одного музичного тексту.

В інтерв'ю одному з американських видань (1921) С. Рахманінов зізнався: «Чи є у мене будь-яка думка з приводу того, як інші піаністи грають мої твори? Скажу абсолютно чесно – ні. Якщо це посередні піаністи, то я надаю їм повну свободу в інтерпретуванні моїх творів, особливо, якщо я такого виконання не почую! <...> Будь-який майстерний піаніст, будь-який по-справжньому витончений піаніст, має право на власну інтерпретацію, виконання твору відповідно своєї індивідуальності <...> Інтерпретація

залежить, головним чином, від таланту та індивідуальності» [187, с. 96]. А ще від використання широкого арсеналу інтонаційних засобів у відтворенні художнього смислу музичного твору.

Висновки до третього розділу

Завдання, поставлені в третьому розділі, вимагали висвітлення виконавських параметрів інтонаційно-сислової діяльності піаніста шляхом з'ясування специфіки звукоутворення на досліджуваному інструменті; дослідження рухової сфери піаніста-виконавця.

1. Розглянуто механіко-акустичні якості та особливості фортепіано у цілісному співвідношенні з організацією музичної форми та художніми засобами виконання, що сформувались у процесі музичної практики. Охарактеризовано три етапи процесу фортепіанного звукоутворення, фактори, що їх зумовлюють; досліджено специфічні характеристики фортепіанного звуку: важкокерованість з тенденцією до затихання; темброва нейтральність.

Виявлено та проаналізовано основні аспекти, що безпосередньо пов'язані з фортепіанним звукоутворенням: прийоми фортепіанного звуковидобування; динаміка; педалізація; стильові особливості композиторської творчості. Доведено, що розглянуті способи звукоутворення мають сенс у контексті наповненості смислом і художнім змістом з метою втілення музичного образу твору.

Здійснений аналіз наукових пошуків дослідників, присвячених проблемам якості фортепіанного звучання (К. Черні, Х. Рімана, Є. Тетцеля, Т. Лешетицького, В. Курца, А. Бірмак) дав можливість визначити та охарактеризувати особливості впливу на фортепіанне інтонування основних видів фортепіанної пальцевої техніки (*legato*, *staccato*, *mortellato*, «перлина» техніка, *leggiero*, мелодична техніка, *portamento*), як засобу досягнення

головної мети – розкриття авторського задуму та передачі образного змісту музичного твору.

Доведено, що безперервність взаємодії мелодії та динаміки, яка виникає в кожному музичному творі, вказує на провідну роль останньої в процесі фортепіанного інтонування. Динамічні зміни, що виникають під час звукового втілення музичної думки сприймаються як емоційне відображення, та ґрунтуються на асоціаціях та аналогіях, які виникають у свідомості слухача. Досліджено вплив динаміки на систему виразних засобів інтонації, виокремлено фактори, від яких залежить вибір динамічного нюансу; регламентовано взаємозв'язок між динамічним розвитком та напрямом мелодичного руху.

Визначено, що серед засобів виразності, які має у своєму розпорядженні піаніст, провідне місце належить системі фортепіанних педалей: правій (демпферній), лівій (*una corda*) та середній (*sostenuto*). Зумовлена об'єктивними закономірностями, що пов'язані з акустичними властивостями педалі та особливостями самого музичного твору, педалізація є невід'ємним елементом індивідуальної виконавської інтерпретації.

З'ясовано, що роль педалі у фортепіанному інтонуванні полягає в розширенні можливостей фортепіанної виразності шляхом зміни способу видобування звуку, зміни його довжини, забарвлення тощо. Використання педалі-состенуто виправдане при виконанні музики, що характеризується складною фактурою, й вимагає подовження окремих звуків, як правило в низькому регістрі. Наряду із подовженням фортепіанного звуку, роль правої педалі полягає в його якісному покращенні. Виокремлено основні функції лівої педалі в проекції на фортепіанне інтонування: структурну, темброву, темброво-динамічну, динамічно-темброву.

2. З'ясовано особливості зв'язку стильових характеристик музичного твору та фортепіанного звукоутворення, як провідного інтонаційного критерію, яке знаходиться у безпосередній залежності від стилю епохи, а

також композиторського та виконавського стилів. Поруч із авторським задумом, що відображає провідні тенденції епохи, важливе місце займає виконавська інтерпретація, яка віддзеркалює смисли, ідеали та норми часу, в якому відбувається виконання музичної композиції. Завдання виконавця полягає саме в тому, щоб віднайти його стилістично вірну трактовку, яка б гармонійно поєднувала всі елементи.

Доведено важливе значення для інтонаційно-художньої діяльності піаніста інтонації жесту, яку тісно співвіднесено з характером виконуваної музичної композиції. Виявлено, що характер інтонаційного розгортання музичної тканини містить у собі своєрідний опис рухів, які «вплетені» в слуховий образ, є його індивідуальною особливістю. Інтонація жесту, володіючи здатністю доповнювати виразність гри музиканта, дозволяє розглядати виконавські рухи піаніста як частину інтонаційно-сміслового процесу.

3. У розділі вирішено практичні проблеми виконавського втілення художньої образності в процесі фортепіанного інтонування, розкрито різні інтерпретаційні модуси Прелюдії *cis-moll* С. Рахманінова у виконавських версіях автора, Л. Годовського та В. Софроніцького. Доведено, що перетворення нотного тексту в осмислений звуко-акустичний феномен передбачає:

- занурення в стильовий макрокосм композитора, в художню культуру епохи створення музичного твору, врахування національної школи;
- об'єднання в єдине ціле засобів художньої виразності та виконавських прийомів, що відповідають фактурно-стилістичним особливостям твору;
- осягнення твору як єдиної системи інтонаційних зв'язків та відношень, розкриття художньої логіки.

Це дає можливість сформувати цілісну концепцію виконуваного твору, що включає в себе генералізовану інтонаційну ідею, систему принципів її розгортання та організації виконавського процесу.

Основні наукові результати матеріалів розділу опубліковано в працях [236].

ВИСНОВКИ

У дисертації теоретично обґрунтовано та досліджено специфіку інтонування як чинника смислоутворення у фортепіанному виконавстві через призму положень інтонаційної теорії та в контексті сучасного знання про музичну інтонаційну природу. Проведене дослідження й виконання поставлених завдань надали підстави дійти **висновків**:

1. Досліджено, що у процесі пізнання феномену «інтонація», це поняття набуло декількох значень, які розкривають не лише структурне, а й образно-сміслове та артикуляційно-виразне значення інтонації, що пов'язані зі звуконаповненням, звукоутворенням, звуковидобуванням, та є наближеними до поняття «інтонування». Виявлено сутність інтонування як смислоутворювального чиннику, що полягає в здатності до акумулювання, утворення та трансляції культурних смислів під час виконання музичного твору. В музичному інтонуванні проявляється ціннісна та смислова сутність музичного мистецтва, як такого, що не існує поза звучанням. У музичному творі інтонування є невіддільним від художнього задуму та провідним джерелом обрання засобів музичної виразності й способів відтворення звуків.

Дослідження феномену музичного інтонування, як універсального смислоутворювального звукового механізму, дало можливість дати визначення цьому поняттю: *це музично-звуковий процес, який включає способи формування і відтворення звуків та власне їх звучання. Завдяки інтонуванню з'являються можливості для створення та передачі необхідної виразно-емоційної атмосфери, виділення найбільш важливих смислових моментів звукового вираження. При цьому, інтонування є невіддільним від усіх компонентів організації звукової тканини.*

2. Виявлено, що основною метою музичного виконавського мистецтва є відтворення засобами інтонації різноманітних смислів, створення

культурних кодів, цінностей тощо. Воно також має властивість зберігати в собі ці смисли, стереотипи, уявлення, моделі життя минулих епох, передаючи наступним поколінням. Інтонування володіє здатністю виконувати смислоутворювальну, смисловиражаючу, комунікативну, експресивно-виразну функції. Визначено, що смисл інтонації у фортепіанному виконавському мистецтві завжди визначається у співвідношенні з безпосереднім відтворенням та сприйняттям музичних образів. При цьому, вміле використання інтонації в музиці дозволяє не лише адекватно передати закладений у ній смисл, а й активно, емоційно-естетично впливати на слухача.

Визначено, що у процесі передачі смислу у фортепіанному виконавстві провідна роль належить інтерпретації, як мистецтву втілення в звуках авторської думки і водночас відтворення власної концепції виконавця. З'ясовано, що інтерпретація є відкритим, вільним простором власного смислоутворення, процесом, який втілює не тільки специфічні творчі особливості індивідуальності, а й її гуманітарне знання про навколишнє середовище і про самого себе, переломлене через призму власного життєвого і творчого досвіду. Обов'язковою умовою адекватної інтерпретації музичного твору є усвідомлення виконавцем його естетичних засад, художньо-образного змісту, технологічних прийомів роботи з музичним текстом тощо, що власне і становить смислову сутність виконуваного.

3. Визначено, що система фортепіанних інтонаційних уявлень має тісний зв'язок з процесами, що відбувались у музичній свідомості західноєвропейських країн в епоху Відродження. А саме: активне формування мажоро-мінорної системи та гомофонно-гармонічної фактури, становлення композиторського письма, виникнення раніше невідомих крупних музичних форм, що виражали «інтонаційні прагнення» нового суспільства, яке зароджувалось у країнах Західної Європи. Виявлено, що на

еволюційний розвиток інтонаційно-сміслових якостей фортепіано значний вплив мала світська танцювальна та вокальна музика, лютнева та гітарна музика XIV – XVII століть, що виразилось у застосуванні комплексу засобів і прийомів усвідомлено-виразної вимови – це й стало підґрунтям для подальшого формування та розвитку смислоутворювального чиннику фортепіанного інтонування. Відбувся розвиток і формування клавірної гомофонної тканини, еталонів якості фортепіанного інтонування, які згодом переросли в клавірно-фортепіанну культуру.

4. З'ясовано, що в музичному виконавському мистецтві передача смислу здійснюється через комунікативний зв'язок у тріаді композитор – виконавець – слухач, через яку воно доносить інформацію, емоції, експресію. У даній тріаді відображаються основні суб'єкти сформованої системи музичної комунікації, що на основі інтонаційно-сміслових зв'язків утворюють галузь музичного спілкування та створюють умови для художньої взаємодії між суб'єктами, які створюють, розповсюджують та споживають музичні цінності.

Виявлено, що в умовах сьогодення спостерігається зближення творчих інтересів композиторів і виконавців, розширення повноважень останніх, використання композиторами низки прийомів нетрадиційного звуковидобування та параметрів фортепіанного твору, що раніше не застосовувалися. Інтелектуальні пошуки виконавця, його прагнення зрозуміти та адекватно втілити композиторський задум, у свою чергу сприяє більш активному вихованню слухацької аудиторії.

5. Доведено, що в контексті фортепіанного інтонування актуалізуються положення інтонаційної теорії: взаємодія та специфічні особливості музичної та мовної інтонацій сприяють переведенню фортепіанного нотного тексту в осмислений звуко-акустичний феномен; виконання фортепіанної музики безпосередньо пов'язане з умінням інструменталіста інтонувати мелос, тобто розкривати психологічно-емоційну сутність одноголосної музичної думки;

поняття «співучості», «наспівності», «пісенності» у виконавському аспекті виявляє «спів» на фортепіано як особливість інтонування на інструменті; категорія «дихання» в інтонаційному процесі знаходиться в нерозривній єдності з розгортанням форми фортепіанного твору; підґрунтям, на якому базується звукова культура піаніста є виразність та змістовність – як основні критерії звуку, та тон – як якість звучання; найменшим інтонаційним комплексом (первинною виразною єдністю) фортепіанного інтонування є інтервал, який усвідомлюється в процесі руху від одного звуку до іншого. Напруженість інтервалів («вокальвагомність»), визначає принципи фортепіанного інтонування; фортепіанне виконання, як мистецтво інтонованого смислу, існує в контексті розуміння ладу, як відношень, породжених інтонаційним процесом; гармонія в аспекті фортепіанного інтонування перш за все є інтонаційним фактором форми; художнє виконання фортепіанного твору неможливе без усвідомлення його ритмічної організації; звуковисотність та ритм визначають рух музичної тканини у фортепіанному творі, характерність та розгортання музичного образу в часі. Піанізм досліджено як культуру інтонаційно-тембрового виконавства, в основі якого знаходиться художньо-естетичне мислення; категорія музичної форми в аспекті фортепіанного виконавства розглядається як процес, та як кристалізована схема, що є його результатом. Втілення художнього змісту в процесі виконання фортепіанного твору проявляється через уміння піаніста відтворити в музиці як процесу смислоутворення; музичний стиль є інтонаційним явищем, художньо-технічною та образно-інтонаційною єдністю; технічна майстерність є лише засобом інтонаційно-сміслової діяльності піаніста.

Здійснений науково-теоретичний та історичний аналіз дав можливість запропонувати авторське тлумачення змісту ключового поняття. *Фортепіанне інтонування – це емоційно-сміслові виконання музичного твору, яке передбачає передачу його образного змісту та спрямоване на*

розкриття авторського задуму. Таке виконання реалізується через виявлення та проведення зв'язків між усіма елементами музичної мови та форми, а також шляхом цілісної взаємодії художніх засобів та прийомів виразності.

6. Розглянуто механіко-акустичні якості та особливості фортепіано у цілісному співвідношенні з організацією музичної форми та художніми засобами виконання, що сформувались у процесі музичної практики. Охарактеризовано три етапи процесу фортепіанного звукоутворення, чинники, що їх зумовлюють; досліджено специфічні характеристики фортепіанного звуку: важкокерованість з тенденцією до затихання; темброва нейтральність. Виявлено та проаналізовано основні аспекти, що безпосередньо пов'язані з фортепіанним звукоутворенням та виконавським смислоутворенням: прийоми фортепіанного звуковидобування; динаміка; педалізація; стильові особливості композиторської творчості.

Доведено важливе значення для інтонаційно-художньої діяльності піаніста інтонації жесту, яку тісно співвіднесено з характером виконуваної музичної композиції. Виявлено, що характер інтонаційного розгортання музичної тканини містить у собі своєрідний опис рухів, які «вплетені» в слуховий образ, є його індивідуальною особливістю. Інтонація жесту, володіючи здатністю доповнювати виразність гри музиканта, дозволяє розглядати виконавські рухи піаніста як частину інтонаційного процесу.

Здійснено спробу практичного вирішення проблеми виконавського втілення художньої образності в процесі фортепіанного інтонування, розкрито різні смислові модуси Прелюдії *cis-moll* С. Рахманінова в інтерпретаційних версіях автора, Л. Годовського та В. Софроніцького. Доведено, що перетворення нотного тексту в осмислений звуко-акустичний феномен передбачає: занурення в стильовий макрокосм композитора, в художню культуру епохи створення музичного твору, врахування національної школи; об'єднання в єдине ціле засобів художньої виразності та виконавських прийомів, що відповідають фактурно-стилістичним

особливостям твору; осягнення твору як єдиної системи інтонаційних зв'язків та відношень, розкриття художньої логіки, що дає можливість сформулювати цілісну концепцію виконуваного твору, яка включає в себе генералізовану інтонаційну ідею, систему принципів її розгортання та організації виконавського процесу.

Дисертація не вичерпує усіх можливих аспектів вивчення проблеми фортепіанного інтонування у виконавському мистецтві. Подальше дослідження може бути спрямовано на вивчення таких аспектів фортепіанного інтонування, як структурна єдність художніх засобів виконання, та їх специфіка в різних стилєвих контекстах; психофізіологічні закономірності виконавського процесу, детерміновані жанровими та стилєвими особливостями музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Академик Б. В. Асафьев. Избранные труды. Т.1. Москва : Изд. АН СССР, 1952–1957. 400 с.
2. Академик Б. В. Асафьев. Избранные труды. Т.2. Москва : Изд. АН СССР, 1952–1957. 384 с.
3. Академик Б. В. Асафьев. Избранные труды. Т.3. Москва : Изд. АН СССР, 1952–1957. 335 с.
4. Академик Б. В. Асафьев. Избранные труды. Т.4. Москва : Изд. АН СССР, 1952–1957. 439 с.
5. Академик Б. В. Асафьев. Избранные труды. Т.5. Москва : Изд. АН СССР, 1952–1957. 388 с.
6. Алдошина И. А. Музыкальная акустика. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 720 с.
7. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Москва : Музыка, 1962. 144 с.
8. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано. Санкт-Петербург : Лань, 2016. 280 с.
9. Алексеев А. Д. Русские пианисты. Очерки и материалы по истории пианизма. Вып. 2. Москва : Московская консерватория, Музгиз, 2011. 314 с.
10. Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. Москва : «Советский композитор», 1986. 238 с.
11. Античная музыкальная эстетика / Вступ. очерк и собрание текстов А. Ф. Лосева. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1960. 304 с.
12. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
13. Арто А. Театр и его двойник. Санкт-Петербург ; Москва : Симпозиум, 2000. 443 с.

14. Арутюнов С. А. Народы и культуры. Развитие и взаимодействие. Москва : Наука, 1989. 247 с.
15. Асафьев Б. В. Концерты Шнабеля // Жизнь искусства. 1924. № 20. С 6.
16. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов) Первый концерт Артура Шнабеля // Красная газета (печ. вып.). 1925. 24 января.
17. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов) Вопросы музыкальной современности // Красная газета (печ. вып.). 1924. 20 ноября.
18. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов) Музыкальные заметки // Театр. 1923. № 3. С. 2–3.
19. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Критические статьи, очерки и рецензии. Из наследия конца десятых – начала тридцатых годов. Москва – Ленинград : Музыка, 1967. 300 с.
20. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Путеводитель по концертам : Словарь наиболее необходимых музыкальных терминов и понятий. Москва : Советский композитор, 1978. 200 с.
21. Асафьев Б. В. Рубинштейн А. Г. // Советская музыка : Сб. ст. Москва – Ленинград : Музгиз, 1946. 77 с.
22. Асафьев Б. В. Гармоничность мировоззрения Гайдна : Как исполнять Гайдна. Москва : Классика–XXI, 2003. С. 18–20.
23. Асафьев Б. В. Данте и музыка // Данте Алигиери. 1321–1921. Петербург : Гос. филармония, 1921. С. 3–50.
24. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Ред. Е. М. Орлова Ленинград : Музыка, 1973. 144 с.
25. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Ленинград : Тритон, 1929. 398 с.
26. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
27. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Москва – Ленинград : Музгиз, 1947. Кн. 2. 164 с.

28. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музгиз, 1963. Кн.1 и 2. 378 с.
29. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Москва : Гос. изд-во. Муз. сектор, 1930. 190 с.
30. Асафьев Б. В. Музыкальные заметки. (Концерт пианиста Горовица и т. д.) // Театр. 1923. № 6. С. 9.
31. Асафьев Б. В. Народные основы стиля русской оперы // Советская музыка. 1943. С. 14–15.
32. Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Избранное. / Ред. Е. М. Орлова. Ленинград : Музыка, 1972. 376 с.
33. Асафьев Б. В. Памяти Пушкина // Орфей. Книги о музыке, кн 1. Петербург : Гос. филармония, 1922. С.7–24.
34. Асафьев Б. В. Прокофьев – исполнитель // Жизнь искусства. 1927. № 7. С. 4–5.
35. Асафьев Б. В. Речевая интонация. Москва – Ленинград : Музыка, 1965. 136 с.
36. Асафьев Б. В. Симфонические этюды. Изд 2. / Ред. Е. М. Орлова. Ленинград : Музыка, 1970. 262 с.
37. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство. Ленинград : Музыка, 1974. 337 с.
38. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.
39. Бейлина С. З. В классе профессора В. Х. Разумовской. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1982. 62 с.
40. Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Минск : Харвест, 1999. 1408 с.
41. Бесселер Г. Бах как новатор // Избранные статьи музыковедов ГДР. Москва : Гос. муз. издат., 1960. С. 70–126.

42. Бирмак А. О художественной технике пианиста. Москва : Музыка, 1973. 138 с.
43. Благой Д. Д. Выявляя лирическое начало // Советская музыка, 1973, № 6, С 56.
44. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. Москва : Музыка, 1993. 388 с.
45. Бондар Є. М. Надекспресивне інтонування в контексті сучасної хорової творчості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська держ. музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. 19 с.
46. Бонфельд М. Ш. Введение в музыкознание. Москва : Владос, 2001. 224 с.
47. Борисов Ю. О. По направлению к Рихтеру. Москва : Рутена, 2000. 256 с.
48. Бражников М. В. Древнерусская теория музыки. Ленинград : Музыка, 1972. 424 с.
49. Браудо И. Артикуляция (о произношении мелодии). Ленинград : Изд-во Ленинград, 1961, 199 с.
50. Брянцева В. Н. Фортепианные пьесы Рахманинова. Москва : Музыка, 1966. 205 с.
51. Будников В. В. Актуализация тембральных свойств фортепианной фактуры в исполнительском процессе: синестетический аспект. Манускрипт, 2019. Т. 12. Вып. 7. С. 145–151.
52. Будников В. В. Тембральные свойства фортепианной фактуры в Сказке ор. 20 № 2 Н. Метнера: синестетический аспект // Музыкальная синестетика: история, теория, практика. 2016. С. 72–83.
53. Бузони Ф. [Комментарии] // Бах И. С. Клавір хорошого строя. Ч. 1 : Обработал и пояснил... / Под ред. Г. Когана. Москва : Музгиз, 1941. 232 с.

54. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве // Исполнительское искусство зарубежных стран. Выпуск 1. / Под ред. Г. Я. Эдельмана. Москва : Музгиз. 1962. 176 с.
55. Бюлер К. Теория языка. Репрезентативная функция языка. Москва : Прогресс, 1993. 501 с.
56. Бюхер К. Работа и ритм. Москва : Книга по требованию, 2013. 162 с.
57. В годы Великой Отечественной войны. Воспоминания, материалы : Сб. ст. / Ред. В. М. Богданов-Березовский. Ленинград : Советский композитор, 1959. 180с.
58. Вермайер А. Современная интерпретация – конец музыкального текста // Искусство XX века как искусство интерпретации : сборник статей. Нижний Новгород, 2006. С. 106. Режим доступа : <http://opentextnn.ru/old/music/interpretation/index.html?id=4533>
59. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 19 с.
60. Вицинский А. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. Москва : Классика-XXI, 2004. 98 с.
61. Вицинский А. В. Психологический анализ процесса работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением // Известия АПН РСФСР. 1950. Вып. 25. С. 204.
62. Волков С. О формировании представлений в образно-художественном мышлении музыканта-исполнителя. // Вопросы теории и эстетики музыки. 1972. Вып. 11. С. 184–201.
63. Вопросы исполнительского искусства : Сб. ст. / Ред. М. А. Смирнов. Москва : МГК, 1981. 188 с.
64. Выготский Л. С. Психология искусства. Ростов-на-Дону : изд-во «Феникс», 1998. 480 с.

65. Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну : учебное пособие. Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. 440 с.
66. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века. Москва : Советский композитор, 1976. 296 с.
67. Галеев Б. М. Человек, искусство, техника. Проблема синестезии в искусстве. Казань : Изд-во Казанского ун-та, 1987. 264 с.
68. Гат Й. Техника фортепианной игры. Будапешт : Атэнэум, 1967. 244 с.
69. Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. Москва : ЛИБРОКОМ, 2012. 584 с.
70. Герцман Е. В. Античное музыкальное мышление: Исследование. Ленинград : Музыка, 1986. 224 с.
71. Гинзбург Л. С. О работе над музыкальным произведением. Москва : Музыка, 1981. 143 с.
72. Глебов И. Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания // Задачи и методы изучения искусств : Сб. статей. Петербург, 1924. С. 70.
73. Голубовская Н. Искусство педализации. Ленинград : Музыка, 1973. 96 с.
74. Гофман И. Фортепианная игра: ответы на вопросы о фортепианной игре. Москва : Классика-XXI, 2010. 188 с.
75. Гуссерль Э. Собрание сочинений : в 3 т. Т. I. Москва : Гнозис, 1994. 192 с.
76. Давыдов Н. А. Смысловое интонирование в исполнительском процессе баяниста // Фольклор: проблемы сохранения, изучения и пропаганды, 1988. №. 2. С. 350–352.
77. Делез Ж. Логика смысла. Москва : «Раритет», Екатеринбург : «Деловая книга», 1998. 480 с.
78. Дельсон В. Владимир Софроницкий. Москва : Музыка, 1959. 86 с.

79. Дилецкий Н. Идеал грамматики музыкальной. Москва : Музыка, 1979. 639 с.
80. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. Москва : Музыка, 1982. 382 с.
81. Дюбал Д. Вечера с Горовицем / пер. с англ. С. В. Грохотов. Москва : Классика–XXI, 2001. 371 с.
82. Дятлов Д. А. Основные «Инструменты» фортепианной интерпретации // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Самара, 2014. Т. 16, № 2. С. 212–216.
83. Ефимова Н. И. Раннехристианское пение в Западной Европе VIII-X столетий. Москва : Изд-во Московского ун-та, 2004. С. 1–49.
84. Журавлев А. П. Звук и смысл. Москва : Просвещение, 1991. 124 с.
85. Захарова О. И. Риторика и западно-европейская музыка XVII – первой половины XVIII в. Москва : Музыка, 1983. 76 с.
86. Истомин И. Л. Матричный анализ произведений профессиональной музыки. Проблемы высотной и ритмической организации музыки. Труды ГМПИ им. Гнесиных. 1980. Вып. 50. С. 137–158.
87. Йиранек Я. Теория интонации Асафьева в свете современного марксистского подхода к семантическому анализу музыки // Методологические проблемы музыковедения : сб. статей / Ред. Д. В. Житомирский, И. В. Нестьев, Ю. И. Паисов, Н. Г. Шахназарова. Москва : Музыка, 1987. С. 72–86.
88. Каган М. С. Художественная деятельность как информационная система // Искусство кино. 1975. № 12. С. 99–121.
89. Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания : учеб. пособие. Астрахань : ИПЦ «Факел»; ООО «Астраханьгазпром», 2001. 368 с.
90. Карпычев М. Г. Заметки педагога фортепиано. Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2001. 240 с.

91. Карпычев М. Г. Теоретические проблемы содержания музыки. Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1997. 62 с.
92. Карпычев М. Г. Содержание музыки и искусство фортепианного исполнительства // Идеи и идеалы. 2019. Том 11. №1, часть 2. С. 366–377.
93. Кирнарская Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. Москва : Таланты-XXI век, 2004. 496 с.
94. Китайчик Л. В. Проблемы стиля в эстетике и культурологии : Учебное пособие. Нижневартовск : Изд-во Нижневартурской Пед. ин-та, 2001. 216 с.
95. Коган Г. Работа пианиста. Москва : Классика-XXI, 2004. 204 с.
96. Коган Г. М. Исполнитель и произведение (К вопросу о современном исполнительском стиле) // Музыка и революция. 1928. № 9, С. 6.
97. Колоней В. О. Пластичне у фортепіанно-виконавському інтонуванні : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 18 с.
98. Коляденко Н. П. Проблемы музыкальной синестетики. Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2015. 160 с.
99. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2005. 392 с.
100. Копчевский Н. А. «Детский уголок» Дебюсси // Вопросы фортепианной педагогики : сборник статей / под общ. ред. В. Натансона. Москва : Музыка, 1976. Вып. 4. С. 171–204.
101. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. Ленинград : Музыка, 1979. С. 7–8.
102. Краткий психологический словарь / Сост.: Л.А.Карпенко; под общ. ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского. Москва : Политиздат, 1985. 431 с.

103. Крылова Н. Б. Эстетические отношения: содержание и функции. Москва : Знание, 1980. 64 с.
104. Крымский С. Б. Культурно-экзистенциальные измерения познавательного процесса // Вопросы философии. 1998. № 4. С. 40–49.
105. Культурология. XX век. Словарь. СПб. : Университетская книга, 1997. 640 с.
106. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха. Москва : Музгиз, 1931. 304 с.
107. Ландовская В. Тайны интерпретации. О музыке. [пер. с англ. А. Е. Майкапар]. Москва : Радуга, 1991. 440 с.
108. Ланкин В. Г. Интонация и идея как формы смыслообразования в музыке. Бийск : НИЦ БиГПИ, 2000. С. 28–38.
109. Лаул Р. Мотив и музыкальное формообразование: Исследование. Ленинград : Музыка, 1987. 77 с.
110. Левин И. А. Основные принципы игры на фортепиано. Москва : Музыка, 1978. 75 с.
111. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. Москва : Классика-XXI, 2003. 148 с.
112. Ливанова Т. Н. История западно-европейской музыки до 1789 г. 2-е изд. Т. 2. Москва : Музыка, 1982. 668 с.
113. Лисенко О. Смыслоутворення у дискурсі виконавського музично-мовного процесу. Мова і культура. 2014. Вип. 17, т. 2. С. 72–82.
114. Лонг М. Фортепиано – школа упражнений. Ленинград : Государственное музыкальное издательство, 1963. 112 с.
115. Лонг М. За роялем с Дебюсси. Москва : Сов. композитор, 1985. 146 с.
116. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. Москва : Директ-Медиа, 2008. 388 с.
117. Лотман Ю. М. Проблема интонации. «Роман требует болтовни» // Пушкин. Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 1995. С. 428–434.

118. Лысенко С. Ю. Синестетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре. Хабаровск : ХГИИК, 2013. 340 с.
119. Любомудрова Н. А. Методика обучения игре на фортепиано. Москва : Издательство Юрайт, 2019. 180 с.
120. Мазель Л.А., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1967. 527 с.
121. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. Москва : Советский композитор, 1978. 352 с.
122. Мазель Л. А. Новая теоретическая концепция // Советская музыка. 1983. № 2. С. 82–88.
123. Мазель Л. А. Статьи по теории и анализу музыки. Москва : Советский композитор, 1982. 328 с.
124. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1986. 528 с.
125. Малинковская А. В. Искусство фортепианного интонирования: учебник для вузов. Москва : Издательство Юрайт, 2019. 323 с.
126. Малинковская А. В. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования. Москва : Гуманитарн. издат. центр ВЛАДОС, 2005. 381 с.
127. Малинковская А. В. Теория фортепианного интонирования – всегда была, все еще впереди // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. № 3. 2012. С. 114–119.
128. Малинковская А. В. Фортепианно-исполнительское интонирование: проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI–XX веков : Очерки. Москва : Музыка, 1990. 191 с.
129. Мальцев С. М. Метод Лешетицкого. Санкт-Петербург : ВВМ, 2005. 224 с.

130. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. Москва : Музыка, 1966. 220 с.
131. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. Москва : Композитор, 1993. 262 с.
132. Медушевский В. В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы : дисс. ... д-ра искусствоведения : спец. 170002 Музыкальное искусство / Московская государственная дважды ордена Ленина консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 1981. 380 с.
133. Медушевский В. В. К анализу художественного мира и выразительных средств музыки Баха // Полифоническая музыка. Вопросы анализа. 1984. Вып. 75. С. 83–106.
134. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 2010. 254 с.
135. Медушевский В. В. Человек в зеркале интонационной формы // Советская музыка. 1980. № 9. С. 25–34.
136. Мелос. Книги о музыке / Ред. И. Глебов и П. П. Сувчинский. Кн. 2. Санкт-Петербург, 1918. 160с.
137. Мильштейн Я. Исполнительские и педагогические принципы К. Н. Игумнова. Москва : Московская консерватория, 1954. С. 52.
138. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства. Москва : Сов. композитор, 1983. 262 с.
139. Миронов В. В., Иванов А. В. Онтология и теория познания. Москва : Гардарики, 2005. 447 с.
140. Михайлов А. В. Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века. Философско-эстетическая проблематика музыки. Москва : Музыка, 1981. С. 12–14.
141. Михайлов А. В. Музыка в истории культуры. Москва : Московская консерватория. Редакционно-издательский отдел, 1998. 264 с.

142. Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги. Дневники. Москва : Классика–XXI, 2001. 480 с.
143. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Киев : НМАУ, 1994. 157 с.
144. Музыкальная эстетика Западной Европы 17–18 вв. : сборник переводов / Сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестакова. Москва : Музыка, 1971. 688 с.
145. Музыкальный словарь Гроува / ред. и доп. Л. О. Акопяна. Москва : Практика, 2001. 1095 с.
146. Мухина В. Интонации и интонирование как феномены культуры: контекст развития внешних реалий и высших психических функций // Развитие личности. 2018. № 1. С. 10–44.
147. Мухина В. С. Уникальный феномен интонирования, присущий человеку, и его воплощение в науках // Развитие личности. 2015. № 3. С. 41–53.
148. Н. А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог : сборник статей / сост. О. Сахалтуева, О. Соколова; ред. Ю. Рагс. Москва : Музыка, 1980. 303 с.
149. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 254 с.
150. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 197 с.
151. Назайкинский Е. В. О роли музыкознания в современной культуре // Советская музыка. 1982. № 5. С. 51–57.
152. Назайкинский Е. В. Понятия и термины в теории музыки // Методологические проблемы музыкознания : сборник статей / Ред. Д. В. Житомирский, И. В. Нестьев, Ю. И. Паисов, Н. Н. Шахназарова. Москва : Музыка, 1987. С. 151–177.
153. Незванов Б. А. Интонирование в курсе сольфеджио. Ленинград : Музыка, 1985. 184 с.

154. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. 5-е изд. Москва : «Музыка», 1988. 240 с.
155. Ожегов С. И. Словарь русского языка. Москва : Русский язык, 1983. 816 с.
156. Орлова Е. М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. История. Становление. Сущность. Москва : Музыка, 1984. 302 с.
157. Пави П. Словарь театра. Москва : Прогресс, 1991. 504 с.
158. Павлов И. П. Избранные произведения. Москва : Академия наук СССР, 1949. 650 с.
159. Перельман Н. В классе рояля: Короткие рассуждения. Москва : Классика-XXI, 2000. 160 с.
160. Пианисты рассказывают. сб. статей под ред. М. Соколова. Москва : Музыка, 1990. Вып. 1. изд. 2. 174 с.
161. Письма Бетховена. 1787–1811 // пер. с нем. Л. С. Товалева, Н. Л. Фишман / под ред. Е. Гордеевой. Москва : Музыка, 1970. 576 с.
162. Платон. Апология Сократа. Криптон, Менон и др. : Собрание сочинений : в 4 т. Т. 1. Москва : Мысль, 1993. С. 164–225.
163. Платон. Парменид : Собрание сочинений : в 4 т. Т. 2. Москва : Мысль, 1993. С. 346–412.
164. Платон. Пир : Собрание сочинений : в 4 т. Т. 2. Москва : Мысль, 1993. С. 81–134.
165. Платон. Софист : Собрание сочинений : в 4 т. Т. 2. Москва : Мысль, 1993. С. 275–345.
166. Платон. Федон : Собрание сочинений : в 4 т. Т. 2. Москва : Мысль, 1993. С. 7–80.
167. Платон. Филеб : Собрание сочинений : в 4 т. Т. 3. Москва : Мысль, 1993. С. 7–78.

168. Польшикова Л. Д. Интонация как проблема поэтики : дисс. ... канд. философских наук : 10.01.08 Теория литературы, текстология / Российский государственный гуманитарный университет. Москва, 2002. 215 с.
169. Понизовкин Ю. В. Рахманинов – пианист, интерпретатор собственных произведений. Москва : Музыка, 1965. 96 с.
170. Потебня А. А. Мысль и язык. Киев : СИНТО, 1993. 191 с.
171. Предвечнова Е. О. Фортепианные сонаты Н. К. Метнера: особенности стиля и семантики : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Новосибирская государственная консерватория им М. И. Глинки. Новосибирск, 2018. 258 с.
172. Пресс Г. М. Проблема интонирования в музыкальном образовании как одна из проблем современного общества // Философия образования. 2006. Специальный выпуск. С. 315–321.
173. Проблемы современного музыкознания в свете идей Б. Асафьева / ред. Н. В. Титова : Сб. научн. тр. Ленинград : ЛОЛГК, 1987. 197 с.
174. Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания / сост. С. И. Шлифштейн. Москва : Гос. музыкальное изд-во, 1985. 707 с.
175. Райс М. «Знаки на белом» Э. Денисова как вариация на тему Дебюсси: механизмы создания статики // Израиль-XXI. Музыкальный интернет-журнал : сайт. URL : http://www.21israel-music.com/Denisov_znaki.htm (дата обращения: 28.01.2020).
176. Рахманинов С. В. Моя прелюдия cis-moll. [Электронный ресурс] // Публикации Рахманинова – Режим доступа до ресурсу: <https://senar.ru/articles/cis-moll/>
177. Риман Г. Музыкальный словарь. Москва : П. Юргенсон, 1901. 1079 с.
178. Росман Э. А. Левая педаль фортепиано. Алма-Ата : Типография оперативной печати, 1978. 176 с.

179. Русский романс. Опыт интонационного анализа. / ред. Б.В. Асафьев. Москва – Ленинград : Гос. РИНСТ. ИСТ. ИСК. «Academia», 1930. 168 с.
180. Ручьевская Е. А. Слово и музыка. Ленинград : Музгиз, 1960. 56 с.
181. Ручьевская Е. А. Тематизм и форма в методологии анализа XX века // Современные проблемы музыкознания : сб. статей / отв. ред. Е. Орлова. Москва : Музыка, 1976. С. 146–207.
182. Ручьевская Е. А. Интонационный кризис и проблема перергатовнирования // Советская музыка. 1975. № 5. С. 129–134.
183. Рязов С. Фонд № 447. Державний центральний музей музичної культури ім. М. І. Глінки. Ед. хр. 352 (9, ед. хр. 352).
184. Савшинский С. Пианист и его работа. Ленинград : Сов. композитор, 1961. 271 с.
185. Сагатовский В. Деятельность: монизм любой ценой или полифония? // Деятельность: теории, методология, проблемы : сб. ст. Москва : Политиздат, 1990. С. 195–205.
186. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 446 с.
187. Советская музыка, 1973. № 4 С. 96.
188. Современная фортепианная техника / пер. со 2-го нем. изд. М. Мейчика. Москва : Музторг, 1929. 88 с.
189. Сохор А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки : в 3 т. Т.1. Москва : Музыка, 1980–1983. 295 с.
190. Старчеус М. С. Слух музыканта. Москва : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. 640 с.
191. Стригина Е. В. Музыка XX века : Учебное пособие. Бийск : Издательский дом «Бия», 2006. 280 с.
192. Теория и методика обучения игре на фортепиано / Под ред. А. Г. Каузовой, А. И. Николаевой. Москва : Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 2001. 368 с.

193. Теория современной композиции : учебное пособие. Москва : Музыка, 2007. 624 с.
194. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. Ленинград : Изд-во АПН РСФСР, 1947. 214 с.
195. Тюлин Ю. Учение о гармонии. Москва : Музыка, 1966. 224 с.
196. Тюлин Ю. Н. Строение музыкальной речи. Москва : Музыка, 1969. 174 с.
197. Ухтомской А. А. Собрание починений. В IV т. Том IV. Ленинград : Изд-во Ленингр. гос. ордена Ленина ун-та, 1945. 221 с.
198. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство : Учебное пособие. Санкт-Петербург : Лань; Планета музыки, 2017. 560 с.
199. Холопов Ю. Музыкальные формы в прелюдиях для фортепиано Дебюсси. С. 485. URL: <http://www.kholopov.ru/hol-debussy.pdf>(дата обращения: 21.04.2020).
200. Холопов Ю. Н., Ценова В. С. Эдисон Денисов. Москва : Композитор, 1993. 312 с.
201. Цвейг С. Собрание сочинений. Т. 10 : пер. с нем. Москва : Терра, 1993. 732 с.
202. Цуккерман В. О двух противоположных принципах слушательского раскрытия музыкальной формы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. 1971. С. 8–25.
203. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано. Москва : Просвещение, 1984. 176 с.
204. Цытович В. И. Специфика тембрового мышления Б. Бартока в квартетах и в оркестровых произведениях // Вопросы теории и эстетики музыки. 1972. Вып. 11. С. 147–166.
205. Чередниченко Т. В. Общая теория искусства и перспективы искусствоведческих Исследований // Советская музыка. 1985. № 12. С. 100–106.

206. Чередниченко Т. В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики к анализу методологических парадоксов науки о музыке. Москва : Музыка, 1989. 223 с.
207. Черни К. Полная теоретическая и практическая фортепианная школа : Хрестоматия. Киев : Музична Україна, 1974. С. 98–127.
208. Чжан Цзяохуа. Еволюція фортепіано як інструмента культури. Інноваційні наукові дослідження: світові тенденції та регіональний аспект : мат-ли міжнар. науково-практичної конф., 29–30 листопада 2019 р. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2019. С. 118–121.
209. Чжан Цзяохуа. Етапи розвитку фортепіанного інтонування. Теоретико-методологічні аспекти мистецької освіти: здобутки, проблеми та перспективи : мат-ли міжнар. науково-практичної конф., 17–18 жовтня 2019 р. Умань : Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини, 2019. С. 194–197.
210. Чжан Цзяохуа. Особливості фортепіанного виконання як інтонаційного явища. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2020. № 3. С. 255–260
211. Чугаев А. Г. Особенности строения клавирных фуг Баха. Москва : Музыка, 1975. 254 с.
212. Шахназарова Н. Г. Б. В. Асафьев. Теория интонации и проблема музыкального реализма. Москва : Наука, 1981. С. 269–304.
213. Швейцер А. Иоганн Себастиан Бах Москва : Музыка, 1965. 725 с.
214. Школяренко С.И. Художественно-стилевые функции фактуры в концертных пьесах для фортепиано с оркестром Ф. Шопена : дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 Музыкальное искусство / Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского. Харьков. 2017. 213 с.

215. Шляпников В. А. Левая педаль фортепиано в произведениях Бетховена : сб. ст. / под общ. ред. Д. В. Щирина. СанктПетербург : Издательство «КультИнформПресс», 2018. 156 с.
216. Шмидт-Шкловская А. О воспитании пианистических навыков. Ленинград : «Музыка», 1985. 63 с.
217. Шохман Г. Размышляя о стиле // Советская музыка. 1991. № 8. С. 8–12.
218. Шуман Р. О музыке и музыкантах : собрание статей. В 2 т. Т. 1 / сост. Д. В. Житомирский. Москва : Музыка, 1975. 406 с.
219. Шуман Р. Москва : Музыка, 1970. Письма : в 2 т. Т. 1. 720 с.
220. Щербатова О. А. Некоторые проблемы современного фортепианного искусства (композитор – исполнитель – слушатель) / В мире науки и искусства : вопросы филологии, искусствоведения и культурологии : сб. ст. по матер. IX междунар. науч.-практ. конф. Новосибирск : СибАК, 2012. С. 100–109.
221. Щербинин М. Н. Искусство и философия в генезисе смыслообразования (Опыт эстетической антропологии) : Монография. Тюмень : Издательство Тюменского государственного университета, 2005. 312 с.
222. Юдина М. В. Обреченная абстракции, символикe и бесплотности музыки. Переписка 1946-1955 гг. Москва : РОССПЭН, 2008. 592 с.
223. Яворский Б. Л. Статьи, воспоминания, переписка. Москва : Сов. композитор, 1972. Т. I. 711 с.
224. Яворский Б. Л. Строение музыкальной речи. Материалы и заметки. Москва : Тип. Аралова, 1908. Ч. 1–3. 100 с.
225. Якобсон Р. Избранные работы. Москва : Прогресс, 1985. 460 с.
226. Яркова Н. Н. Искусство как предмет культурологии. Художественная культура Тюменской области : матер. науч.-практ. конф., 13-14 апреля 2006 г. Тюмень : РИД ТГИИК, 2006. С.85.

227. Brée M. *Die Grundlage der Methode Leschetizky*. Trans. Dr. Theodor H. Baker as *The Groundwork of the Leschetizky Method*. New York : Schirmer, 1902. 228 p.
228. Budnikov V. V. Coloristic Properties of Piano Music Texture in Nikolai Medtner's Works // *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*. 2016. Vol. 9. № 6. P. 1443–1450.
229. Carlin S. A. Beethoven Ludwig van (1770–1827) // *The Piano : An Encyclopedia (Encyclopedia of Keyboard Instruments)* / ed. by R. Palmieri. London : Routledge, 2003. P. 43–46.
230. Kurz V. *Technické základy klavírní hry*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1966. 204 s.
231. Weill J. *Marguerite Long, une vie fascinante*. New York : Julliard, 1969. 247 p.
232. Zhang Jiaohua. Features of piano intonement in the system of composer - performer - listener relations. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2020. № 2. С. 128–131.
233. Zhang Jiaohua. Intonation and intonement: terminological aspect. *Modern Global Trends in the Development of Innovative Scientific Researches : Conference Proceedings, March 20th, 2020*. Riga, Latvia, 2020. P. 72–76.
234. Zhang Jiaohua. Performance as the art of intonement. *European Journal of Humanities and Social Sciences*. 2020. № 2. С. 11–15.
235. Zhang Jiaohua. Technological aspects of piano sound formation. Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2020. №34. С 43–48.
236. Zhang Jiaohua. Интонация и интонирование: терминологический и феноменологический аспекты. *The scientific heritage*. Vol. 5. № 41. С. 8–12.

ДОДАТКИ

Додаток А

Список публікацій здобувача за темою дисертації

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Чжан Цзяохуа. Особливості фортепіанного виконання як інтонаційного явища. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2020. № 3. С. 255–260.
2. Zhang Jiaohua. Technological aspects of piano sound formation. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2020. №34. С. 43–48.
3. Zhang Jiaohua. Features of piano intonement in the system of composer – performer – listener relations. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2020. № 2. С. 128–131.

Праці в наукових періодичних іноземних виданнях:

4. Zhang Jiaohua. Performance as the art of intonement. European Journal of Humanities and Social Sciences. 2020. № 2. С. 11–15.
5. Zhang Jiaohua. Интонация и интонирование: терминологический и феноменологический аспекты. The scientific heritage. Vol. 5. № 41. С. 8–12.

Тези доповідей на наукових конференціях:

6. Zhang Jiaohua. Intonation and intonement: terminological aspect. Modern Global Trends in the Development of Innovative Scientific Researches : Conference Proceedings, March 20th, 2020. Riga, Latvia, 2020. P. 72–76.
7. Чжан Цзяохуа. Етапи розвитку фортепіанного інтонування. Теоретико-методологічні аспекти мистецької освіти: здобутки, проблеми та перспективи : мат-ли міжнар. науково-практичної конф., 17–18 жовтня 2019 р. Умань : Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини, 2019. С. 194–197.

8. Чжан Цзяохуа. Еволюція фортепіано як інструмента культури. Інноваційні наукові дослідження: світові тенденції та регіональний аспект : мат-ли міжнар. науково-практичної конф., 29–30 листопада 2019 р. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2019. С. 118–121.

Відомості про апробацію результатів дисертації

Основні положення та висновки дослідження обговорено на засіданнях кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (Суми, 2018 – 2020) і презентовано на наукових конференціях різних рівнів, у т.ч. *міжнародних*: «Modern Global Trends in the Development of Innovative Scientific Researches» (Рига, 2020), «Молодь, освіта, наука та мистецтво» (Умань, 2020), «Інноваційні наукові дослідження» (Запоріжжя, 2019), «Проблеми інструментального виконавства в умовах сучасної мистецької освіти» (Умань, 2020), «Міжнародні науково-практичні читання пам'яті академіка Анатолія Авдієвського» (Київ, 2019), «Іноваційний розвиток вищої освіти: глобальний, європейський та національний виміри змін» (Суми, 2019); *всеукраїнських*: «Мистецька освіта України: європейський вектор розвитку (Ніжин, 2019).