

УДК 781.68+378

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-14>

Олена Петрівна Бурська
ORCID: 0000-0001-9330-1299
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музикознавства,
інструментальної підготовки та хореографії
Вінницького державного педагогічного університету
імені Михайла Коцюбинського
lburska1967@gmail.com

ІНТОНАЦІЙНИЙ АНАЛІЗ ФОРТЕПІАННОЇ ФАКТУРИ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКОГО МИСЛЕННЯ ПІАНІСТА: ЗМІСТ, СЛУХОВІ СТРАТЕГІЇ ТА ПРИЙОМИ

Метою дослідження є обґрунтування змісту інтонаційного аналізу фортепіанної фактури як засобу розвитку виконавського мислення піаніста із визначенням слухових стратегій, прийомів та відповідних інтонаційно-аналітичних умінь, що становлять основу майстерності фортепіанного інтонування.

Методологічною основою дослідження виступає феноменологічний підхід, за яким шляхом редукції, феноменологічного аналізу та дескрипції змісту інтонаційного виконавського мислення у «фонічному просторі» фортепіанної фактури авторка прагнула дослідити інтрамузичну природу його сутнісних складників, що піддається раціональному теоретичному обґрунтуванню.

Наукова новизна дослідження. На основі апелювання до інтрамузичних чинників інтонаційних процесів у виконавській фактурі твору переведено в раціональну площину змістові основи інтонаційного мислення, що дозволило виокремити слухові стратегії, прийоми інтонаційного аналізу, методично важливі для формування виконавської майстерності піаніста, та визначити систему інтонаційно-аналітичних умінь, які забезпечують вихід на художній рівень виконання.

Висновки. Фонічне середовище виконавської фактури музичного твору розглядається автором як об'єкт інтонаційного аналізу, а його предметом постає внутрішня смислотворча логіка тонових зв'язків у проекції мелодико-гармонії та просторової тембро-динаміки як лінійної та глибинної координат інтонаційної тканини звукового образу. Сутнісними для фортепіанного інтонування в змісті виконавського інтонаційного аналізу виступають: мелодичні та гармонічні тонові зв'язки як

семантично значущі; особливості «декламаційної» артикуляції мотивів у проєкції цілісної фактури; синтаксична структура мелодії і відповідних їй голосів/фрагментів фактури; інтрамузична логіка динамічного фразування. Вихід запропонованої у статті змістової спрямованості інтонаційного аналізу на відповідні інтонаційно-аналітичні вміння, які становлять основу майстерності виконавського інтонування, демонструє прямий зв'язок апелювання до інтрамузичних параметрів музики у дослідженні інтонаційної тканини твору із формуванням фахово важливих якостей мислення виконавця.

Ключові слова: виконавський аналіз, інтонаційний аналіз, фортепіанна фактура, інтонаційна тканина музики, виконавське мислення, виконавська підготовка студентів.

Burska Olena Petrivna, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor at the Department of Musicology, Instrumental Training and Choreography of the Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University

Intonation analysis of the piano texture as a means of developing the pianist's performance thinking: the content, hearing strategies, and the methods

The aim of this research is to substantiate the content of the piano texture intonation analysis, a means of developing the pianist's performance thinking, with defining the auditory strategies, techniques, and relevant intonation-analytical skills that form the basis for piano intonation skills. **The research methodology** is based on the phenomenological approach. The author, by reducing, applying phenomenological analysis, and describing the content of the intonation performance thinking in the "phonic space" of piano texture, has sought to explore the intramusical nature of its essential components, which can be analyzed theoretically. **The scientific novelty** is in transferring the content basis of the intonation thinking to the plane of rationality by appealing to the intramusical factors of the intonation processes in the musical piece's performance texture. Thus, it allowed us to single out the auditory strategies, the methods of the intonation analysis, which are methodologically important for the formation of the pianist's performance skills, and to determine the system of the intonation-analytical skills, that provide access to the artistic level of performance. **Conclusions.** Being a modality of developing the pianist's performance thinking, the intonation analysis is aimed at understanding the sources of dynamic integrity of the performance form at different levels of its organization, namely phonic (overtone micro-intonation), morphological (microstructural motive intonation and/or articulation), syntactic (organic, expressive semantic accentuation phrasing), compositional (intonation dramaturgy of the musical piece as an artistic whole). The object of the intonation analysis is the phonic environment of the musical piece performing texture, while its subject is the internal meaning-creating logic of the tonal connections in the projection of the melodic harmony and spatial timbre dynamics, a linear and deep coordinate of the intonation texture of the sound image. There are semantic guidelines for the analysis of the performance texture that are

essential for the piano intonation, such as semantically significant melodic and harmonic tonal connections; features of the “declamatory” articulation of the motives in the projection of the integral texture; the syntactic structure of the melody and its corresponding voices and/or texture fragments; the intramusical logic of dynamic phrasing.

The shift of the content orientation of the intonation analysis, proposed in the article, to the corresponding intonation-analytical skills, which form the basis for performing intonation mastery, demonstrates the direct connection between the appealing to the intramusical parameters of music in the intonation texture study and the formation of important thinking qualities. That is, the ability to hear the most subtle, high-pitched, timbre-dynamic changes within each tone embedded in the melodic line; the natural (corresponding to the internal musical logic) declamatory articulation of the text’s semantic structures; the expressive (in the sense of expressed) phrasing; the shift of the textual vision of the texture into intonationally flexible sound images; the coverage of the textural vertical in the dynamics of the figure-background relations of its elements; tracking of the forming intonation lines in the depth of textural fabric (harmonious voice leading).

Key words: *performing analysis, intonation analysis, piano texture, intonation framework of music, performance thinking, performance training of students.*

Актуальність теми дослідження. Аксіоматичним положенням фортепіанної педагогіки є твердження про органічність зв’язку технічного та слухового розвитку у становленні виконавської майстерності музиканта. Пріоритетність слухового підходу до формування виконавської майстерності студентів передбачає певну «музикоцентричність» навчання, переведення виконавських завдань у площину пізнання суто музичного, інтонаційного змісту твору, крізь який інтонаційно вихованому слуху ясно відкривається внутрішня досконалість художнього виміру звучання.

Невичерпна змістовність інтонаційної форми музики пояснюється, за висловом О. Катрич, здатністю музичної інтонації у «згорнутому» вигляді «акумулювати поетично-звуко-смісло-руховий синкретизм художньої образності» [15, с. 7]. Зв’язок інтонаційно правильного прочитання музичного тексту і прояснення художньо-сміслових якостей музичного образу є очевидним для музиканта і, як правило, не потребує додаткових «аргументів», як-то художнє порівняння, емоційно-почуттєве навіювання тощо. Виконавська специфіка інтонаційного аналізу музичної тканини полягає при цьому в переведенні фокусу слухового мислення в площину фактури музичного твору як «породжувального середовища його інтонаційності» (В. Приходько) [25, с. 8].

Інтонційна теорія як фундаментальне музикознавче вчення, започатковане працями Б. Яворського [33] та Б. Асаф'єва [5], отримала глибокий розвиток у дослідженнях М. Арановського [1–4], В. Медушевського [19], Є. Назайкінського [22; 23], М. Бонфельда [6], В. Суханцевої [28], В. Холопової [31] та ін. Теоретико-методичні проблеми музично-виконавського інтонування розглянуті в знакових для виконавської педагогіки працях А. Малинковської [18], М. Давидова [9], Д. Дятлова [10], В. Москаленка [21] тощо. Серед останніх наукових розробок слід назвати дослідження О. Катрич феномену «інтонаційної атмосфери музичного твору» в аспекті музичного виконавства [15], публікації М. Красильнікової [16], А. Бояринцевої [7], І. Едуардової [32], дисертаційне дослідження О. Спіліоті [26], в яких висвітлюються питання розвитку інтонаційного слуху, інтонаційного музичного мислення, інтонаційного аналізу як засобу історико-стильового, художньо-сміслового пізнання музики в умовах професійної та загальної музичної освіти тощо.

Важливим завданням фортепіанної педагогіки є розвиток у студентів витонченого інтонаційного виконавського мислення, що забезпечується формуванням спеціальних умінь слухового аналізу інтонаційної тканини музичного твору в її фактурному викладі.

Метою статті є обґрунтування змісту інтонаційного аналізу фортепіанної фактури як засобу розвитку виконавського мислення піаніста із визначенням слухових стратегій, прийомів та відповідних інтонаційно-аналітичних умінь, що становлять основу майстерності фортепіанного інтонування.

Наукова новизна дослідження. На основі апелювання до інтрамузичних чинників інтонаційних процесів у виконавській фактурі твору переведено в раціональну площину змістові основи інтонаційного мислення, що дозволило виокремити слухові стратегії, прийоми інтонаційного аналізу, методично важливі для формування виконавської майстерності піаніста та визначити систему інтонаційно-аналітичних умінь, які забезпечують вихід на художній рівень виконання.

Виклад основного матеріалу. Традиційним є погляд на інтонаційний аналіз як виявлення виразно-сміслових елементів художнього змісту музичного твору. Музична інтонація при цьому виступає певною семантичною одиницею музичного

висловлювання, подібною за своїми виразовими якостями до поетичного слова або художнього пластичного жесту. Інтонаційна тканина в такому розумінні є провідником у сферу музичного смислу і наближена за своїми якостями до живописного образу.

Такий аналіз спрямований на виявлення концептуальних елементів музичного змісту, для прикладу: «генеральної інтонації» (В. Медушевський) як емоційно-сислового узагальнення, що загалом відображає образний лад твору; «зерна-інтонації» (М. Красильнікова), з якої виростає його тематизм; «інтонаційно-сислових одиниць стилю» (І. Едуардова) як певних індикаторів історико-стильових закономірностей музичних творів тощо.

Разом із тим виконавське інтонування як «осмислено-виразна звукова реалізація музичного твору» (А. Малинковська) поряд із аналізом художньо-сислового «виміру» музичного твору передбачає ретельне слухове сканування його інтонаційної тканини, «виявлення та оформлення відношень між елементами музичної форми на всіх рівнях їх системної організації» [18, с. 36]. Виконавець, що інтонує, як зазначає А. Малинковська, мислить у системі *осмислено-виразних тоносполучень*. У такому ракурсі інтонаційний аналіз здійснюється як відслідковування інтрамузичної логіки інтонаційних процесів: лінійних, за якими структурується і отримує свою виразну форму мелодична інтонація (як слово/жест), та глибинних, на поверхні яких органічно «проступає» інтонаційний рельєф звучання.

Важливою у змісті виконавського інтонаційного аналізу є його спрямованість на досягнення динамічної цілісності виконавської форми на різних рівнях її організації: *фонічному* (обертонне мікроінтонування), *морфологічному* (мікροструктурне мотивне інтонування/артикуляція), *синтаксичному* (органічна, виразна сислова акцентуація фразування), *композиційному* (інтонаційна драматургія твору як художнього цілого). Інтонаційно налаштований слух здатний не тільки відслідковувати внутрішню логіку тонових зв'язків, але й досягати як очевидне їх екстрамузичний, сисловий контекст. Цілісна форма відкривається при цьому у своїй гармонійності і одночасно дивовижній простоті, яка позначається й на легкості самого виконання. У цьому зв'язку відомим є вислів В. Медушевського: «Велика музика проста як дихання». «В

таємницю духовної своєрідності шедевру багато входів, — пише вчений, — його жанрові, стильові особливості, особливості фактури, гармонії, мелодики: все, що б не підмітив слух, — здатне служити дверцятами в ціле. Проникнувши всередину, оглядаємо довершеність: *множинність, осяяна сонцем смислу*, зробилась прозорою єдністю і найвищою простою» [19, с. 10].

Предметною опорою виконавського інтонаційного мислення слугує фактура, яку ми розглядаємо як фонічне середовище та просторову модель звукового образу музичного твору в його клавіатурній проєкції. І як така, вона виступає об'єктом інтонаційного аналізу, а його предметом постає внутрішня *смысловорча* логіка тонових зв'язків у проєкції мелодико-гармонії (термін М. Арановського) та просторової тембро-динаміки як лінійної та глибинної координат інтонаційної тканини звукового образу.

Мелодичні зв'язки. Фонізм інтервального ходу. В ієрархії інтонаційно важливих елементів музичної тканини, крізь які здатний проявлятися смисл музичного «висловлювання», найменшою інтонаційною одиницею є *інтервальний хід*¹, взятий у його фонічній якості. Поняття фонізму при цьому ми розуміємо в тому значенні, якого надавав йому Є. Назайкінський, а саме: «Фонізм є злиттям тембру з тоноюю добавкою, з відчуттям сконцентрованого в звуках інтонаційного смислу як забарвлення, що переливається і вібує від емоційної наповненості» [22, с. 48].

Фонізм мелодичного інтервального ходу, на який інтонаційний слух реагує як на емоційний зміст «висловлюваного», зумовлюється забарвленням його звучання у гармонічному вигляді. Гармонічне узгодження тонів корегує їх звуковисотні якості на обертоновому рівні, проявляючись у мелодичному інтонуванні як слухове передчуття змістовно значущих міжтонових зв'язків. Про особливість інтонаційно переломленої звуковисотності М. Папуш зауважує: «Акустично узгодження інтонування спирається на явище резонансу.

¹ На те, що мелодичний інтервал є елементарним елементом (процесом) формо- і смислотворення в музиці вказував, зокрема, Г. Мерсман. Якостями мелодичного інтервалу як елементарного «тектонічного елементу» Г. Мерсман виділяв його *величину, спрямованість та ступінь злиття* — формуючі сили, сумарна дія яких вибудовує архітектоніку (Tektonik) музичного твору [8].

«Лінійно-експресивний» бік при цьому не щезає: ні те, ні інше самі по собі не можуть створити музичної звуковисотності, яка виникає лише у разі їх з'єднання в єдиний інтонаційний комплекс, у якому лінійна експресивність набуває міри, а абстрактні акустичні відношення натурального звукоряду отримують ладове значення» [24].

Смислове наповнення тону в мелодичній інтонації залежить також від його гармонічної належності (за фонізмом гармонії, який проявляється *крізь* мелодичний тон), місця та ролі у системі функціональних гармонічних зв'язків (як тону перехідного (*рос.* – *несущего*, за М. Арановським), мінливого елемента гармонічного розвитку, чи опорного – в зонах тональної стійкості, розрядки напруження). Великою мірою тут спрацьовує феномен «переживання» тональності як здатності прочитання емоційного змісту та музичної семантики тонально-гармонічних явищ. Вбудований у систему гармонічного розвитку, «лінійно-гармонічного розгортання ладу» (Ю. Захаров), тон отримує якості пластичного, плинного фрагменту мелодичної горизонталі. Здатність переведення його з фіксованої висоти (за нотним текстом) у звуковисотний «градієнт» мелодичної інтонації є операційною основою інтонаційного мислення.

Інтонаційний вплив мелодії на простір фактурної вертикалі. Інтонаційна організація фактурної тканини підпорядковується мелодичній інтонації. Як зазначала Т. Магніцька, провідний мелодичний голос виконує роль «смиислового центра, своєрідного фактурного аргументу» і в концентрованій формі містить «основний комплекс ритмо-інтонацій, розсіяних по інших пластах звукової тканини» [17]. Можна говорити про певне просторове розширення інтонаційного впливу мелодії на всю фактурну тканину, що відображається не лише у відповідній мелодичній організації фактурних пластів, але й їх пластичному ритмо-інтонаційному та обертоновому узгодженні з генеральною мелодичною інтонацією. З одного боку, динамічна фактура отримує якість цілого, що зорганізовується за мелодичним контуром (фактурно «розширена» мелодія), з іншого – відбувається тембральне збагачення мелодії, її більш витончена смислова організація за мелодичним «диханням» *гармонічної інтонації* (термін Б. Асаф'єва), «фактурна динамізація» мелодичного розвитку.

Здатність бачити логіку інтонаційного підпорядкування «фактурного фундаменту» (Т. Магніцька) генеральній мелодичній лінії, мелодизації фактурних пластів лежить в основі умінь виокремлювати інтонаційні зв'язки елементів фактури, охоплювати цілісну фактурну тканину з її внутрішньою динамічною гнучкістю та пластичністю, відслідковувати, уявно зближувати крайні точки фактури (як верхню і нижню межі гармонічно-фактурного комплексу), що знаходяться на далеких відстанях по часовій координаті тощо.

Іншим варіантом фактурного бачення інтонаційної тканини є описане Ю. Захаровим явище реєстрової «міграції» мелодії, її «поділ» між основними голосами фактури, структурованої (зокрема, шляхом редукції) у вигляді класичного гармонічного чотириголосся [11, с. 12, 26]. Мелодія при цьому може виступати як озвучення фрагментів гармонічних голосів і одночасно як реалізація лінійних ходів середнього і глибинного планів.

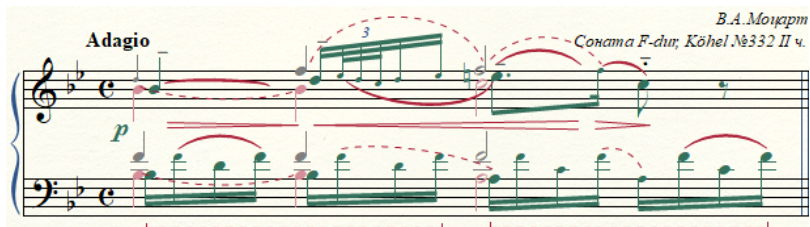


Рис. 1

Подібне бачення фактури відкриває її клавіатурну організацію у вигляді крайніх голосів (умовні сопрано, бас) та їх гармонічного наповнення — фактурної середини, що поділена між руками (умовні альт, тенор). При цьому в крайніх голосах залишаються лише інтонаційно важливі опорні точки, тонові зв'язки між якими суттєво впливають на якість звукової організації фактурної тканини, позначаючись на її мікродинамічному та мікроритмічному нюансуванні. Описані М. Арановським особливості опорних і оспівуючих тонів діють тут на рівні всієї фактурної вертикалі: опорні тони мелодії і підпорядкованого їм гармонічного басу створюють навколо себе висотну гравітаційну зону, запускаючи процес обертонового мікроінтонування стосовно них; оспівуючі тони (тепер уже в проекції фактурної гармонії) стають висотно

гнучкими динамічними елементами реалізації ладо-гармонічних відношень, носіями тембро-динамічних змін у глибині «гармонічної інтонації». Фактурна тканина при цьому інтонаційно «зшивається» не тільки вертикально і горизонтально, але й по лініях різноманітних діагональних зв'язків².

У пошуку інтонаційної виразності найпростішою процедурою аналізу є *структурування мелодичного синтаксису*: виокремлення семантично значущих елементів – мотивів, їх сполучень (*синтагм*, за М. Арановським), цілісних фраз тощо. Оскільки, як зауважує М. Арановський, будь-який музичний синтаксис апріорно є семантичним [3, с. 327]. Перехід до більш масштабних структур відбувається не шляхом лінійного додавання елементів, а поглинанням більшими менших. Як зауважував учений у «Тезах про музичну семантику», «інформація в принципі континуальна, але у разі будь-якого передавання завжди квантується, йде «пучками», останнім же властива тенденція до об'єднання з метою збільшення обсягу інформації і поновлення її континуальності. Так проявляє себе логічний зв'язок між структурними та семантичними процесами» [3, с. 325].

В.А. Моцарт
Соната D-dur, Köchel № 576 I ч.



Рис. 2

² На думку Б. Плотнікова, дослідження якого продовжують розвиток ідей, започаткованих працями Г. Шенкера, саме в гармонічних лініях міститься ключ до розуміння музичного змісту. Характеризуючи знакову працю Б. Плотнікова з аналізу гармонії та форм за методом Г. Шенкера «Монолог про практику змістовного аналізу» (2005), Ю. Захаров зазначає, що вже самі назви заявлених автором підрозділів яскраво свідчать про виведення змісту музики з цих «іманентно-музичних феноменів»: «Що розповіли мелодичні лінії», «Про змістовну роль глибинного голосоведіння», «Голосоведіння розкриває зміст» тощо [12].

Інтонційна логіка мотивного квантування мелодії проявляється не лише у структурному виокремленні семантично значущих мотивів, але й у виразній *артикуляції*, з розумінням останньої як способу художньо виразної виконавської вимови (за Б. Яворським). Базова функція артикуляції є декламаційною, пов'язаною зі структуруванням музичного мовлення, оскільки, як зазначає, зокрема, Г. Тараєва, сутність музики виражає музика вокальна (вокальні стилі, жанри), і тому інструментальне інтонування, яке має генетичні зв'язки з вокальним виконанням, орієнтується на мовленнєві моделі. В інтонаційному профілі звучання мовленнєва модальність переважає [29, с. 40–41].

Пояснюючи сутність процесу музичної артикуляції за ступенем вагомості звуків, М. Імханицький зазначає, що смислове групування тонів зумовлюється співвідношенням їх артикуляційно-силового *виділення* і *затінення*, підкреслювання і згладжування. Важливими для артикуляції, за М. Імханицьким, є не лише моменти часового акцентування (відносного подовження) вагомих за смыслом тонів, об'єднання на одному диханні тонових зв'язок і відокремлення виділеного «складу» від сусідніх, сполучених між собою, встановлення мікроцезур між «словами», але й засоби суто динамічного характеру – наголошення і затінення тонів, які регулюються атакою звуку [14, с. 108].

Інтрамузичні джерела мотивної артикуляції, як основи виразного інтонування, найкраще розкрито в теорії музичного синтаксису М. Арановського [1]. Теорія організації синтаксичних структур за принципом центрування тонів стосовно найбільш вагомих (тонцентрів) і створення навколо них атрактивних зон пояснює механізм *самоорганізації* елементів музичного мовлення за суто музичною логікою міжтонової мотивної організації: підпорядкування тонів у їх ієрархії як сильних і слабких, центральних і периферичних (або оспівуючих), вплив центральних тонів на звуковисотне мікроінтонування та мікроритм мотиву тощо. Музична логіка, як «логіка зв'язків і функціональних відношень», виступає тут фактором смислового структурування. Вона діє системно, як пише М. Арановський, об'єднуючи звуки у структури «за принципами висотного, часового і просторово-часового зв'язку» і, що важливо, сили зчеплення, які діють при цьому в кожній із відповідних музичних систем (лад, гармонія, метро-ритм, архітектоніка),

мають здатність примножувати одна одну [4, с. 28]. Тобто на гравітаційні можливості мотивного тонцентру одночасно впливає, як мінімум, його положення в метричній (сильна доля такту), ладогармонічній (належність гармонії, яка функціонально виконує подібну атрактивну роль у межах цілісної гармонічної побудови та у відповідному ладотональному контексті) системах тощо. Звідси звуковисотне зближення тонів за «субординацією» стійких/нестійких ступенів лада³, їх акустичне злиття під час повторення як результат належності одній гармонії⁴, маркування останнього тону як центрального і, відповідно, ямбічна побудова мотиву з рухом *до* нього (за структурними мотивними лігами на рис. 3) та ін.

Інтрамузична смислотворча логіка динамічного фразування.

Важливими для інтонаційного аналізу якостями виконавського мислення на композиційному рівні є здатність переведення нотнотекстового бачення фактури в інтонаційно гнучкі звукові уявлення, охоплення фактурної вертикалі в динаміці фігуро-фонових відношень її елементів, відслідковування формуючих інтонаційних ліній у глибині фактурної тканини (за гармонічним голосоведінням) тощо.

³ На рис. 3 у фрагменті головної партії першої частини Сонати *fis-moll* ор. 25 № 5 М. Клементі зірочкою (*) позначені *оспіваючі* тони, тяжіння яких до сусідніх *акордових оспіваючих* є максимальним, що робить секундовий інтервал між ними гранично вузьким стосовно *fis*² (т.1) і *cis*³ (т.3) і надає мотиву характеру мелодично розіграного групетто. Одночасно прослуховуються подібні мікротяжіння між секундою *fis*²-*gis*² і терцією *fis*²-*a*² на основі спільного нижнього тону і гранично вузького ходу *gis*² в *a*², яке виконує роль «місцевого» тонцентру. Таким чином, уся група *eis-fis-gis-fis* інтонується стосовно *a*², тоді як мотив загалом – стосовно *c*² на сильній долі другого такту. Такі звуковисотні нюанси мелодичного інтонування, своєю чергою, зумовлені внутрішньотоновими зв'язками мелодично оспіваного тонічного тривуку і помітно позначаються на мікроритмічній організації мотиву (час стискається, переносячи метричний акцент в другий такт побудови). Якщо збільшити фокус уваги і почути тонічний мотив стосовно наступного домінантового, його звуковисотні якості одразу корегуються стосовно нового атрактора – тонцентру *cis*³ у гармонічному забарвленні домінантового секстакорда.

⁴ Як правило, в мелодичному інтонуванні повтор чується як динамічне подовження тону, його розвиток. На рис. 3 тони, які утворюють ефект акустично подовженого тона, позначені °.



Рис. 3

Погляд на організацію музичної тканини з кута зору інтонаційної логіки відкриває її пластовість, поліфонічність з тембровою індивідуальністю голосів та одночасно їх єдністю за принципом консонансності, обертонової узгодженості. Очевидно, що джерела інтонаційної узгодженості голосів фактури потрібно шукати в феномені ладу, його можливостях синтезувати елементи звукової тканини в органічне ціле, де панує їх ідеальна висотна і динамічна злагодженість. Глибинні тектонічні (за Г. Мерсманом) процеси, як результат дії ладової настройки, запускають механізм самоорганізації звучання: мозаїчність фактурних деталей змінюється на бачення простоти природної внутрішньої організації звукової тканини, а на поверхні залишаються лише суттєві для відчуття інтонаційного цілого елементи (звуковисотні точки, мікромотиви – носії ладових значень, що загострюють ладо-гармонічні тяжіння і таким чином виступають своєрідними маяками «розгортання ладу в фактурі» (Ю. Холопов)) тощо.

Дивним чином така організація звучання «вивільнює» художньо-смыслову сферу звукового образу музики: відчуття матеріальності звукової організації у сприйманні змінюється на споглядання смислу (смыслообразу) в його чистому вигляді. Безперечною є здатність ладу наділяти звуки музичним смислом, що підкреслює, зокрема, Ю. Захаров. Очевидно, що йдеться про речі *інтрамузичні*, оскільки специфіку музичної інтонації дослідник описує як спосіб «матеріалізації» логічних і динамічних відношень між звуковисотними елементами, закладених у гравітаційній системі ладу [11, с. 8]. Водночас ладова настройка (навіть поза апелюванням до

екстрамузичних стимулів) здатна переводити характер звучання в його художній вимір – сферу художнього образу, настроїв музики тощо. Підтвердження цьому знаходимо, зокрема, у Л. Івоніної. Виразність *художньої* інтонації дослідниці пов'язує із *загостренням тяжінь*, що виявляють виразні особливості ладу, підкреслюють гармонічні модуляції, відхилення, посилюють значущість стійких ступенів» [13, с. 4].

На композиційному рівні виконавської форми інтонаційний аналіз фактури здійснюється за двома провідними «слуховими стратегіями» (термін М. Старчеус)⁵: за логікою ладо-гармонічного розвитку на зразок шенкерівських гармонічних ліній з відстеженням динамічного профілю фразувальних хвиль (див. рис. 4) та виходом на загальний настрої звучання шляхом настройки на забарвлення тональності, своєрідне емоційно переломлене «переживання тональності». Перше пов'язане із природністю часової організації форми, логікою/виразністю смислового акцентування, панорамним розширенням фокусу слухової уваги, що дає можливість оглядати форму як ціле, друге – із входженням у сферу художнього образу, де звучання проявляється життєвими смислами.

The image shows a musical score for the first movement of Mozart's Sonata in F major, K. 332. It features a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part has several phrasing brackets underneath, labeled with 'D' and 'T'. The violin part has red markings above it, possibly indicating phrasing or dynamics. The score is in 3/4 time and F major.

Рис. 4

Пластичність інтонаційної форми, яка задається ладо-тональними слуховими настройками, можлива завдяки явищу *фонічної відносності гармоній*. Подібно до відносної висоти тону, тобто його здатності в певних частотних межах

⁵ «В операційному плані стратегія слуху – сукупність певних мисленневих та мнемічних дій, що спираються на вміння, навички та слуховий досвід. У психологічному плані слухова стратегія є взаємозв'язком слухових цілей, тих же дій, навичок, звичок (слухових інерцій), а також, що найважливіше, – очікуваних слухових переживань» [27, с. 7].

змінювати свою висоту залежно від тих чи інших гармонічних «умов», можна говорити й про зонну природу фонічних якостей гармоній, з тією лише відмінністю, що стосується вона не висоти, а тембральних якостей співзвуч залежно від тонально-гармонічного контексту. Гармонії, що виступають центрами смислових побудов (незалежно від масштабного рівня), впливають на забарвлення тих, що попадають у поле їхньої дії/тяжіння. Виникає ефект «прозорості» нестійких гармоній, «крізь» які слух постійно тримає в фокусі уваги так звану «місцеву» (І. Способін) тоніку і рух до неї. З кута зору функціональних гармонічних зв'язків це явище було пояснене свого часу *теорією перемінних функцій*, розробленою Ю. Тюліним. Зазначаючи, що теорія Ю. Тюліна відображає психологічні особливості сприймання, за якими «оцінка сприйнятих явищ, зокрема, акордів, весь час змінюється залежно від створюваного контексту», Ю. Холопов підсумовує: «У процесі розвитку постійно відбувається переоцінка попереднього стосовно теперішнього» [30]. Саме так, якщо йдеться про сприймання. Виконавське ж мислення завжди оцінює те, що готове прозвучати в наступний момент, стосовно того, що знаходиться і притягує до себе на «горизонті» музичної думки (найближче майбутнє стосовно віддаленого в часі або в термінах просторового бачення, передній план стосовно його перспективи (рис. 4).

Спіраючись на рівні музичного мислення, виокремлені свого часу М. Арановським [2], — *фонічний, морфологічний, синтаксичний, композиційний* — систематизуємо окреслені нами положення за складниками: *зміст інтонаційного аналізу (що виступає його предметом?), спрямованість слухових стратегій (що саме прослуховується в інтонаційній тканині твору?), прийоми слухового мислення у виконавському аналізі інтонаційної тканині твору та інтонаційно-аналітичні вміння, які формуються у процесі такої аналітичної роботи (див. таблицю 1).*

Висновки. Таким чином, інтонаційний аналіз як засіб розвитку виконавського мислення піаніста спрямований на досягнення динамічної цілісності виконавської форми на різних рівнях її організації: *фонічному* (обертонове мікроінтонування), *морфологічному* (мікроструктурне мотивне інтонування/артикуляція), *синтаксичному* (органічна, виразна смислова акцентуація фразування), *композиційному* (інтонаційна драматургія

Таблиця 1
Зміст, слухові стратегії та прийоми інтонаційного аналізу фортепіанної фактури

Рівні мислення	Зміст (що є предметом аналізу?)	Спрямованість слухових стратегій (що прослуховується?)	Прийоми (у якій спосіб можна почути?)	Інтонаційно-аналітичні вміння (здатності, що формуються)
1	2 <i>Мелодичні та гармонічні зв'язки тоне як семантично значущі</i>	3 — фонізм мелодичного інтервального ходу	4 — внутрішньотонева та міжтонова пульсація — аналіз гармонічного «контексту» мелодичного ходу — оцінювання напрямку і контуру руху тону в межах інтервального ходу	5 — уявлення звуковисотних змін у межах тону — чуття гармонічного забарвлення тону (тон як акорд) — обертонове мікроінтонування — оцінювання/регулювання ступеня близькості чи віддаленості тонів — взаємообернене переведення звуковисотних уявлень у лінійно-просторові
<i>Морфологічність</i>	<i>Особливості «декламатійної» артикуляції мотівів у проскритій цілісній фактурі</i>	— мовленнєва виразність мотівної вишмови	— мотівне «квантування» мелодії за опорними інтонаційними точками (за М. Арановським) — динамічне, агогічне, темброве нюансування мотівної артикуляції	— мікроструктурна мотивна артикуляція-інтонування на емоційно-смісловій основі

Продовження таблиці 1

1	2	3	4	5
<i>Синтаксичний</i>	Синтаксична структура мелодії і відповідних їй голосів/фрагментів фактури	— смислова виразність внутрішньофразового структурування	— інтонаційне підпорядкування фактурної вертикалі генеральній мелодичній лінії — редукція фактури до гармонічного чотириголосся з поділом мелодії між гармонічними голосами (за Ю. Захаровим)	— структурне бачення фрази за смисловою логікою міжмотивних зв'язків — визначення семантично значущих міжтонових зв'язків у мотиві, мотивних сполученнях, фразі — виокремлення інтонаційних зв'язків елементів фактури в межах фрази
<i>Композиційний</i>	Інтрамузична смислотворча логіка динамічного фразування	— динамічний профіль фразувальних хвиль за логікою ладо-гармонічного розвитку — забарвлення тональності як загальної настрої звучання («перезвучання» тональності)	— гармонічний аналіз фактури за принципом гармонічної редукції Г. Шенкера — інтонаційне ускладнення фактури — переструктурування фактурного викладу, варіювання клавіатурних моделей фактури	— переведення нототекстового бачення фактури в інтонаційно гнучку звукову уявленість — охоплення фактурної вертикалі в динаміці фігуро-нових відношень її елементів — відслідковування формуючих інтонаційних ліній у глибині фактурної тканини (гармонічне голосоведіння)

твору як художнього цілого). Предметом інтонаційного аналізу у «фонічному середовищі» виконавської фактури музичного твору постає внутрішня *смыслотворча* логіка тонових зв'язків у проекції мелодико-гармонії та просторової тембро-динаміки як лінійної та глибинної координат інтонаційної тканини звукового образу. Сутнісними для фортепіанного інтонування змістовими орієнтирами аналізу виконавської фактури є: мелодичні та гармонічні тонові зв'язки як семантично значущі; особливості «декламаційної» артикуляції мотивів у проекції цілісної фактури; синтаксична структура мелодії і відповідних їй голосів/фрагментів фактури; інтрамузична логіка динамічного фразування.

Вихід запропонованої у статті змістової спрямованості інтонаційного аналізу на відповідні інтонаційно-аналітичні вміння, які становлять основу майстерності виконавського інтонування, демонструє прямий зв'язок апелювання до інтрамузичних параметрів музики у дослідженні інтонаційної тканини твору із формуванням важливих якостей мислення виконавця: здатностей чути найвитонченіші звуковисотні, тембро-динамічні зміни в межах кожного тону, вбудованого в мелодичну лінію; природної (відповідної до внутрішньої музичної логіки) декламаційної артикуляції смислових структур тексту; виразного (за смыслом «висловлюваного») фразування; переведення нотно-текстового бачення фактури в інтонаційно гнучкі звукові уявлення; охоплення фактурної вертикалі в динаміці фігуро-фонових відношень її елементів; відслідковування формуючих інтонаційних ліній у глибині фактурної тканини (гармонічного голосоведіння) тощо.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М.Г. Синтаксическая структура мелодии. Исследование. Москва : Музыка, 1991. 320 с.
2. Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика. *Проблемы музыкального мышления*. Москва, 1974. С. 90–123.
3. Арановский М.Г. Тезисы о музыкальной семантике. *Музыкальный текст: структура и свойства*. Москва, 1998. С. 315–345.
4. Арановский М. Мелодика С. Прокофьева: исследовательские очерки. Ленинград : Музыка, 1969. 231 с.
5. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.

6. Бонфельд М.Ш Музыка: язык, речь, мышление. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 648 с.

7. Бояринцева А.А. Интонационный слух музыканта и формы его развития. *Научно-методический электронный журнал «Концепт»*. 2014. Т. 20. С. 1486–1490. URL: <http://e-koncept.ru/2014/54561.htm>

8. Голиневич Н.А. Феноменология музыки Ганса Мерсмана. *Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение»*. Вып. 13 (56). 2010. С. 103–114.

9. Давидов М.А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підручник для студентів вищих навчальних закладів. Вид. 3-тє, доповн. Київ : Муз. Україна, 2004. 300 с.

10. Дятлов Д.А. Исполнительская интерпретация фортепианной музыки : автореф. дис. ... докт. искусств. : спец. : 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2015. URL: <http://cheloveknauka.com/ispolnitelskaya-interpretatsiya-fortepiannoy-muzyki#ixzz5kP2sFoe9>

11. Захаров Ю.К. Мелодия в контексте интонационного и линейно-гармонического развертывания лада : автореф. дисс. ... докт. искусств. : 17.00.02 «Музыкальное искусство». Нижний Новгород, 2017. 50 с.

12. Захаров Ю.К. Теория Г. Шенкера в России. *Человек и культура*. 2016. № 2. С. 91–101. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=19008

13. Ивонина Л.Ф. К проблеме интертекстуальности звуковысотного мышления. *Музыкальное образование в прошлом и настоящем. Историко-теоретические и методические аспекты* : межвузовский сборник научных трудов. Москва : МГПУ, 2004. С. 24–35.

14. Имханицкий М.И. О сущности музыкальной артикуляции как степени весомости соотносимых звуков. *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств*. 2015. № 2 (42). С. 107–112.

15. Катрич О. Музичне виконавство як інспіруючий чинник «інтонаційної атмосфери музичного твору». *Наукова збірка Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка*. 2015. Вип. 35. С. 6–12.

16. Красильникова М.С. Интонационный анализ музыкальных произведений в общеобразовательной школе. *Педагогика искусства*. 2017. № 2. URL: http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/krasilnikova_96-103.pdf

17. Магницкая Т.Н. Принципы функционального взаимодействия голосов в полимелодической ткани струнных квартетов (к теории музыкальной фактуры) : дис. канд. искусств. : 17.00.02. Москва, 1979. URL: <http://cheloveknauka.com/printsipy-funktsionalnogo-vzaimodeystviya-golosov-v-polimelodicheskoy-tkani-strunnykh-kvartetov-k-teorii-muzykalnoy-faktur#ixzz5mkaqPdS8>

18. Малинковская А.В. Фортепианное интонирование как музыкально-педагогическая и исполнительская проблема : авторе-

ферат дис. ... доктора педагогических наук : 13.00.02; 17.00.02. Рос. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 1995. 46 с.

19. Медушевский В. Интонационная форма музыки: исследование. Москва : Композитор, 1993. 262 с.

20. Мерло-Понти М. Око и дух / Пер. с фр., предисл. и коммент. А.В. Густыря. Москва : Искусство, 1992. 63 с.

21. Москаленко В.Г. Теоретический и методический аспекты музыкальной интерпретации : автореф. дис. докт. искусств. : 17.00.02. Киев, 1994. URL: <http://cheloveknauka.com/teoreticheskiy-i-metodicheskiy-aspekty-muzykalnoy-interpretatsii>

22. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 254 с.

23. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.

24. Папуш М.П. Онтологическая и методологическая роль концепции интонации в музыковедении. *Альманах «Академические тетради»*. Вып. 13. *Единая интонология*. Москва, 2009. URL: <http://www.independent-academy.net/science/tetradi/13/papush.html>

25. Приходько В.И. Музыкальная фактура и исполнитель. Харьковский институт искусств им. И.П. Котляревского. Харьков : Фолио, 1997. 208 с.

26. Спілюті О. Формування музично-інтонаційного мислення майбутніх учителів музики у процесі фахової підготовки : дис. канд. пед. наук : 13.00.02, Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова. Київ, 2012. 200 с.

27. Старчеус М.С. Слух музыканта: психолого-педагогические проблемы становления и совершенствования : автореф. дисс. ... докт. пед. наук : 13.00.08. Москва : Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2005. 59 с.

28. Суханцева В.К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки. Київ : Факт, 2000. 176 с.

29. Тараева Г.Р. Музыкально-речевые системы как объект теории музыкальной семантики. *Мир науки, культуры, образования*. № 1(32). 2012. С. 39–41.

30. Холопов Ю.Н. Переменные функции. *Музыкальная энциклопедия*. Москва : Советская энциклопедия, Советский композитор / Под ред. Ю.В. Келдыша. 1973–1982.

31. Холопова В.Н. Феномен музыки. Москва : Директ-Медиа, 2014. 378 с.

32. Эдуардова И.Б. Интонационный анализ как средство освоения историко-стилевых закономерностей музыкальных произведений студентами-музыкантами : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 : Москва, 2002 196 с.

33. Яворский Б. Строение музыкальной речи: материалы и заметки. Москва, 1908. 40 с.

REFERENCES

1. Aranovskiy, M. (1991). The syntactic structure of the melody. Research. Moscow: Muzyka Publ. 320 p. [in Russian].
2. Aranovskiy, M.G. (1974). Thinking, Language, Semantics. The Problems of the Musical Thinking. Moscow. Pp. 90–123 [in Russian].
3. Aranovskiy, M.G. (1998). The Musical Text: The Structure and Features. Moscow. Pp. 315–345 [in Russian].
4. Aranovskiy, M.G. (1969). The Melodics of S. Prokofiev: Research Essays. Leningrad: Music Publ. 231 p. [in Russian].
5. Asafyev, B. (1971). The Musical Form as a Process. Leningrad: Muzyka Publ. 376 p. [in Russian].
6. Bonfeld, M.Sh. (2006). The Music: Language, Speech, Thinking. The Experience in Studying the Musical Art. Sankt-Peterburg: Kompozitor. 2006. 648 p. [in Russian].
7. Boyarintseva, A.A. (2014). The Intonation Hearing of a Musician and the Forms of its Development. *Concept: scientific and methodical electronic journal*. T. 20. Pp. 1486–1490. Retrieved from: <http://e-koncept.ru/2014/54561.htm> [in Russian].
8. Golinevich, N.A. (2010). The Phenomenology of Music by Hans Mersmann. *Vestnik RGGU. Series: philosophy, sociology, art history*. Issue 13 (56). Pp. 103–114 [in Russian].
9. Davydov, M.A. (2004). The Theoretical Bases of the Formation of the Accordionist's Performance Skill: textbook for students. Publ. 3, suppl. Kyiv: Muz. Ukraina, 300 p. [in Ukrainian].
10. Dyatlov, D.A. (2015). The Piano Music Performing Interpretation: Abstract of the diss. of the doctor of art history: 17.00.02. Rostov-na-Donu. Retrieved from: <http://cheloveknauka.com/ispolnitelskaya-interpretatsiya-fortepiannoy-muzyki#ixzz5kP2sFoe9> [in Russian].
11. Zakharov, Yu.K. (2017). The Melody in the Context of Intonational and Linear-harmonic Development of the Mode: Abstract of the diss. of the Doctor of Art History: 17.00.02 “The Musical Art”. Nizhniy Novgorod. 50 p. [in Russian].
12. Zakharov, Yu.K. (2016). H. Schenker's Theory in Russia. A Person and Culture. № 2. Pp. 91–101. Retrieved from: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=19008 [in Russian].
13. Ivonina, L.F. (2004). To the Problem of the Pitch Thinking Intertextuality. *Music education in the past and present. The historical-theoretical and methodological aspects: The interuniv. coll. of scient. works*. Moskva: MGPU. Pp. 24–35 [in Russian].
14. Imkhanitskiy, M.I. (2015). On the Essence of Musical Articulations as Degrees of Ponderability with Corresponding Sound. *Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts*. 2(42). Pp. 107–112 [in Russian].
15. Katrych, O. (2015). The Musical Performance as an inspiring Factor in the Intonation Atmosphere of a Musical Work. *Scientific collection of the Lysenko Lviv National Academy of Music*. Issue 35. Pp. 6–12.

16. Krasilnikova, M.S. (2017). The Intonation Analysis of Musical Works in a Musical School. *Pedagogic of the Art*. № 2. Retrieved from: http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/krasilnikova_96-103.pdf [in Russian].

17. Magnitskaya, T.N. (1979). The principles of functional interaction of voices in polymelodic texture of string quartets (to the theory of musical texture): diss. of the Doctor of Art History. 17.00.02. Moskva. Retrieved from: <http://cheloveknauka.com/printsipy-funktsionalnogo-vzaimodeystviya-golosov-v-polimelodicheskoy-tkani-strunnyh-kvartetov-k-teorii-muzykalnoy-faktur#ixzz5mkaqPdS8> [in Russian].

18. Malinkovskaya, A.V. (1995). The Piano intonation as a musical-pedagogical and performing problem: Abstract of diss. ... dokt. of the pedag. scien.: 13.00.02; 17.00.02. Gnesin Russian Academy of Music. Moskow. 46 p. [in Russian].

19. Medushevskiy, V. (1993). The Intonational Form of Music. Study, Moscow: Kompozitor Publ. (in Russian). 262 p. [in Russian].

20. Merleau-Ponty, M. (1992). The Eye and the Spirit. Moskva: Iskusstvo. 63 p. [in Russian].

21. Moskalenko, V.G. (1994). Theoretical and methodological aspects of musical Interpretation : 17.00.02. Kyiv. Retrieved from: <http://cheloveknauka.com/teoreticheskii-i-metodicheskii-aspekty-muzykalnoy-interpretatsii> [in Russian].

22. Nazaykinskiy, Ye.V. (1988). The world of music sound. Moskva: Muzyka. 254 p. [in Russian].

23. Nazaykinskiy, Ye. (1982). The Logic of a musical composition. Moscow: Muzyka Publ. 319 p. [in Russian].

24. Papush, M.P. (2009). The Ontological and Methodological Role of the Concept of Intonation in Musicology. Almanac “Academic notebooks”. Issue 13. Edinaya intonologiya. Moskva. Retrieved from: <http://www.independent-academy.net/science/tetradi/13/papush.html> [in Russian].

25. Prykhodko, V.I. (1997). The Musical Texture and the Performer. Kharkov : Folio. 208 p. [in Russian].

26. Spilioti, O. (2012). Developing imaginative and intonational thinking in future music teachers during professional training: diss. of the cand. of pedagogical sciences: 13.00.02. Drahomanov National Pedagogical University. Kyiv, 200 p.

27. Starcheus M.S. (2005). The Musician’s Hearing: The Psychological and Pedagogical Problems of its Formation and Improvement: Abstract of diss. ... dokt. ped. sciences: 13.00.08. Moskva: The Moscow State Tchaikovsky Conservatory. 59 p. [in Russian].

28. Sukhantseva, V.K. (2000). Music as a world of man. From the idea of the universe – to the philosophy of music. Kyiv: Fakt. 176 p. [in Russian].

29. Tarayeva, G.R. (2012). The Musical-Speech Systems as an Object of the Theory of Musical Semantics. *The world of science, culture, education*. № 1 (32), pp. 39–41 [in Russian].

30. Kholopov, Yu.N. (1982). The Varying Functions. *The Musical encyclopaedia*. Moskva: Sovetskaya entsiklopediya. Sovetskiy kompozitor / Pod red. Yu.V. Keldysha [in Russian].

31. Kholopova, V.N. (2014). The Phenomenon of Music. Moskva : Direkt-Media. 378 p. [in Russian].

32. Eduardova, I.B. (2002). The Intonation Analysis as a Means of the Mastering Historical and Stylistic Laws of Musical Works by Music Students: Dis. ... cand. ped. sciences: 13.00.02. Moscow. 196 p. [in Russian].

33. Yavorskiy, B. (1908). The Structure of the Musical Speech. Materials and Notes. 40 p. Moscow [in Russian].