

«Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
Навчально-науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства

Юань Іжун

ІНТОНУВАННЯ ЯК ВИКОНАВСЬКА ПРОБЛЕМА

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник

Довжинець І. Г. І. Г. Довжинець,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри музично-

інструментального виконавства

« 10 » грудня 2020 року

Виконавець

Юань Іжун Юань Іжун

« 10 » грудня 2020 року

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ІНТОНУВАННЯ	7
1.1. Інтонування як музикознавча проблема	7
1.2. Психологічні аспекти формування інтонаційної природи музиканта-виконавця	15
Висновки до Розділу 1	21
РОЗДІЛ 2. ОБРАЗНО-СМИСЛОВЕ ІНТОНУВАННЯ У ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ	23
2.1. Інтонаційне мислення виконавця як засіб відтворення змісту музичного твору	23
2.2. Формування основ фортепіанного інтонування в процесі підготовки піаніста концертанта	39
Висновки до Розділу 2	50
ВИСНОВКИ	53
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	56

ВСТУП

Актуальність теми. Інтенаційна специфіка музичного виконавства є важливою тематикою у широкому колі музикознавчих пошуків. Інтерпретуючи музичний твір, музикант стикається з комплексом інтонаційних явищ реагує на них, сприймаючи інтонаційним слухом, та висловлюється через «інтонований смисл звуків» (термін Б. Асаф'єва). Чим глибше музикант проникає в інтонаційну сутність твору, тим цікавіше, психологічно поглибленим стає його виконання і розуміння слухачем. Музика має велику дію емоційного впливу, вона відображає складний світ людських переживань і настроїв, впливає на почуття і думки людини. Саме тому впродовж багатьох століть людство прагне осмислити її сутність, виявити внутрішні закономірності функціонування різних структур. Виявлення характеристик інтонаційного мислення вимагає апелювання до таких понять як «інтонація», «виконавська інтонація», «музичне мислення» та інших. Виражена засобами звукообразів музична думка є «музичною промовою», музичною інтонацією. Інтонація, як елемент музичного смислоутворення, пов'язує музику з дійсністю, проникаючи в суспільну свідомість стає характерною для конкретної епохи.

Визначення граней виконавської діяльності піаніста є актуальною та важливою проблемою з позицій сучасного розуміння виконавського мистецтва як оригінальної творчої діяльності і трактуванням ролі піаніста-концертанта, інтерпретатора як співавтора композитора, відповідального за розкриття змісту музичного твору і донесення його змісту до виконавців і слухачів. У зв'язку з цим важливо розглянути особливості фортепіанного «інтонування», оскільки без розуміння ролі процесу інтонування музичної тканини неможливо зрозуміти і саму природу фортепіанного виконавства, а також з'ясувати особливості формування необхідних для цього піаністичні засобів.

Ряд вчених здійснили значний вклад у вивчення проблеми інтонування, серед них Б. Асаф'єв, Е. Алексєєв, І. Зємцовський, В. Медушевський. Б. Асаф'єв вбачав життя музичного твору саме в його виконанні, тобто в розкритті його смислу для слухача через інтонування. Теорія комунікації розглядає інтонацію як невербальні лінгвістичні засоби, які проявляються у процесі мовлення і відображають усі зміни, що відбуваються і в звучанні голосу людини під впливом емоцій. Дослідники вербального спілкування В. Арутюнов, В. Морозов, З. Савкова, С. Рубінштейн та інші вважають інтонацію одним з головних засобів передачі психічної інформації, яка не потребує концентрації уваги на змісті сказаного, в результаті чого вона стає засобом емоційного «зараження» співрозмовника, навіювання йому певного ладу думок і почуттів, а також є показниками емоційного стану того, хто говорить.

Мета роботи – розглянути виконавське інтонування як інтегративне явище музично-виконавської діяльності.

Згідно мети поставлені **завдання**:

- *вивчити та систематизувати* теоретичний та методичний матеріал з теми дослідження;
- *з'ясувати* психологічні аспекти формування інтонаційності у виконавському мистецтві;
- *виявити* особливості інтонаційного мислення музиканта-виконавця;
- *розглянути* специфіку формування навичок інтонування в процесі фахової підготовки піаніста.

Об'єкт дослідження – інтонування у музичному мистецтві.

Предмет дослідження – виконавське інтонування.

Методи дослідження. Робота ґрунтується на загальних і спеціальних принципах та методах наукового пізнання, об'єктивності й системності, всебічності, поступальності та повноти, які зумовлюють узагальнення та

критичний аналіз комплексу джерел, передбачають аналітичний, порівняльно-історичний, теоретичний і біографічний методи дослідження. У дослідженні використано методи опрацювання, систематизації та узагальнення музикознавчих, методичних, педагогічних знань, а також метод порівняльного аналізу.

Елементи наукової новизни одержаних результатів полягають в комплексному осмисленні проблеми виконавського інтонування як одного з фундаментальних засобів формування музичного мислення піаніста.

Практичне значення одержаних результатів. Положення роботи можуть бути використані в навчальних курсах «Історія фортепіанного виконавства», «Методика гри на музичних інструментах», «Методика викладання гри на фортепіано» «Виконавська майстерність», «Виконавська інтерпретація», в практичній роботі в класі фортепіано, а також при написанні наукових та методичних робіт з цього напрямку виконавських проблем.

Апробація результатів та публікації. Робота обговорювалася на засіданнях кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка. Положення магістерської роботи отримали апробацію на II Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи» (Суми, Сум ДПУ ім. А.С. Макаренка 6–7 травня 2020, доповідь «Фортепіанне інтонування як виконавська проблема»), III Міжнародній науково-практичній конференції «Академічна культура дослідника в освітньому просторі: європейський та національний досвід» (Суми, Сум ДПУ ім. А.С. Макаренка 14–15 травня 2020, сертифікат серія ФІСФ, № 1212/676, доповідь «Культура інтонування в музичному виконавстві»), студентській науковій онлайн-конференції «Дні науки-2020» (Суми, Сум ДПУ ім. А.С. Макаренка 22 жовтня 2020, доповідь «Інтонування як виконавська проблема»). За темою дослідження опубліковано дві статті в

наукових виданнях: «Формування інтонаційної культури піаніста в процесі музично-виконавської діяльності студента» (Мистецькі пошуки : зб. наук. пр. Вип. 12. Суми: ФОП Цьома С. П., 2020. С. 167 – 171) та «Інтонаційне мислення виконавця як засіб відтворення змісту музичного твору» (Дні науки-2020 : матеріали студентської наукової онлайн-конференції, 22 жовтня 2020 року, м. Суми. Суми: ФОП Цьома С. П., 2020. С. 197–200).

Зв'язок з науковою темою кафедри. Робота виконана згідно колективної теми науково-дослідної роботи кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства «Україна у світовому мистецькому просторі: діалог культур (протокол №7 від 13. 12. 2017).

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 61 сторінка. Список використаних джерел налічує 71 позицію.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ІНТОНУВАННЯ

1.1. Інтонування як музикознавча проблема.

Інтонування і трактування поняття «інтонація» у музичному виконавстві має багатозначність визначень, систематизації та уточнень сенсу цього музичного терміну в роботах українських і зарубіжних вчених. Потреба в пізнанні музики викликала до життя безліч трактатів, теорій, теоретичних концепцій. Різні аспекти виконавської інтонування активно розглядалися в працях видатних діячів піаністичної школи Ф. Блуменфельда, К. Ігумнова, А. Гондельвейзера, С. Фейнберга, И. Браудо, А. Ніколаєвой, О. Гнесіної, Б. Яворського, Г. Нейгауза та багатьох інших. На думку вчених, головним засобом інтонування є інтонація. На інтонацію, як ядро музичного образу, як засіб виявлення психологічного характеру музичної мови, було направлено також увагу К. Ігумнова: «від уміння передати інтонаційний сенс твори багато в чому залежить змістовність виконання» [42, с. 56].

Ряд вчених, зокрема В. Ванслов, Л. Мазель, Е. Мінаєв, В. Суханцева, Б. Теплов, розглядали музичну інтонацію як форму прояву почуття, як «живе» відношення до речей, подій, людей. Так, В. Ванслов про це пише: «Первинною основою художнього образу в музиці є інтонаційне вираження духовного світу композитора. При цьому почуття, виражені композитором, можуть характеризувати не тільки самого композитора, а й багатьох людей» [19, с. 85].

На ранніх етапах розвитку музичного мистецтва інтонація розглядалася, перш за все, як соціокультурний феномен. У багатьох роботах філософів Стародавньої Греції зустрічаємо ряд аспектів розгляду проблеми специфіки музики, які зберігали свою значущість до нашого часу. Так, проблема звукової природи музики отримала своє висвітлення ще у вченні Піфагора і його учнів в 580-590 роках до нашої ери. Динамічна природа

музичного висловлювання відображена також у музично-естетичних поглядах Аристотеля, слухове сприйняття як умова розуміння музики було розкрито його учнем Арістоксеном. Характеристика смислової виразності окремих елементів музики трактувалася по-різному багатьма представниками античної філософії, але провідне місце в їх судженнях займає визначення Аристотеля, він вважав, що «одній мелодії властива одна природа, інший – інша» [12, с. 73]. Таким чином, спроба аналітичного усвідомлення смислової функції музики, яка є основою етичного змісту музичного мистецтва, відбувалася ще до нашої ери.

Видатний французький мислитель XVII століття М. Мерсенн намагався диференціювати музичну і мовну інтонації: «Співу властиві певні інтервали, тоді як в мові така визначеність відсутня. <...> В музиці існує значно більше порядку, ніж в мові, в якій немає нічого твердо встановленого; оратор керується тільки своєю уявою» [45, с. 47]. Таким чином, мовна інтонація висловлює тільки емоційно-психологічний стан декламатора, а музична інтонація стає одночасно і «словом», і закінченою музичною думкою.

Питання про співвідношення музики і слова найбільше акцентується вже у XVII-XVIII століттях. Так, в кінці XVI початку XVII століття відомий італійський співак, педагог і композитор Я. Пері, розглядав питання про співвідношення музики і мови, він, зокрема, звертав увагу на те, що «кожна зміна тону і сили голосу, властиві при скарзі, радості і подібних виразах почуттів», таким чином, мовна інтонація висловлює лише емоційно-психологічний стан мовця, а музична інтонація є одночасно і «словом», і закінченою музичною думкою» [36,с.30].

В XVII – XIX століттях важливий аспект розуміння музичного мистецтва розкрито в інтонаційних системах Ж. Руссо, Д. Дідро. Так, Д. Дідро розглядав співвідношення мовленнєвої та музичної інтонації, виділяв їх взаємозв'язок. Згідно його теорії, «кожної страсті» характерна своя інтонація [45, с. 47]. Ж. Руссо писав, що музика живими, характерними

інтонаціями висловлює усі пристрасті, малює усі образи, підпорядковує усю природу своїм майстерним наслідуванням. У центрі проблеми музичного наслідування він вбачав взаємини музики з мовленням, ораторським мистецтвом. Розглянуті роботи були передумовами формування інтонаційної теорії. Першими науковими працями, присвяченими вивченню проблеми Музичної інтонації в загальному її значенні були роботи Л. Сабанєєва «Музика і мовлення» та Б. Яворського «Конструкція ладового процесу» та інші. Інтонаційну концепцію музики, завдяки якій категорія «інтонація» увійшла в музикознавчий словник, розробив відомий вчений Борис Асаф'єв.

У працях Асаф'єва всебічно розкрита інтонаційна природа музики, а сутність інтонації розглядається як вираження змістовної функції музики. У роботах поняття «інтонація» стало фундаментальним і багатогранно розвивається в теоретико-естетичній системі. Історично обґрунтованою глибока концепція наукового бачення світу і розуміння його закономірностей. Основні положення теорії мають соціально-історичне обґрунтування відповідно до різних типів інтонаційних явищ і їх комунікативних можливостей. Так, вони виявляються в переосмисленні «інтонаційного словника» в процесі розвитку музики (поступове дозрівання передумов теорії «переінтонування»), у виділенні найменшої смислової структури в процесі висловлювання найменшої музичної думки, виявленні особливостей руху музичної думки від первинних слухових уявлень до їх образного узагальнення, співвідношення в цьому процесі змісту і форми, а також фіксація результату всього процесу у вигляді певної конструкції; взаємозв'язок музичного інтонування з інтонувати мовним, декламаційним, поетичним та ряд інших.

У розумінні Б. Асаф'єва сенс музичної інтонації пов'язаний зі значенням інтонації мовної. Він зближив словесну та музичну інтонації, його концепція висвітлила специфічність музичної інтонації як явища лексичного порядку в порівнянні з інтервалом, звукорядом та іншими як явищами

граматичного порядку. На його думку, «музична інтонація ніколи не пориває зв'язків ні зі словом, ні з танцем, ні з мімікою ...», вона є «осмислення звучання», належить «конкретному соціальному середовищу» [13, с. 124].

Відомо, що музична мова являє собою специфічний засіб матеріалізації, зберігання і передачі музичної інформації, а види і комбінації звукосполучень відносно стабільні в кожному епоху і індивідуально неповторні у кожного композитора. На думку Б. Асаф'єва, вони утворюють музичний «інтонаційний словник», який живе в свідомості суспільства. Б. Асаф'єв підкреслював, що народ, культура, епоха в їх історичному житті визначають стадії інтонації, а через інтонацію визначаються і засоби вираження музики, і відбір, і взаємозбагачення музичних елементів. Сучасники, пізнаючи в цих інтонаціях «рідне», «знайоме», «улюблене», через них беруть цей твір; спершу «на віру», потім поступово, за допомогою знайомих інтонацій як «гідів» слух будує міст до досягнення та інших «складів» твори. І тоді нові інтонації входять в «побутовий ужиток», і по ним вже будуються судження про наступні твори» [11, с. 207].

Асаф'єв в своїй інтонаційній теорії позначив два аспекти терміна «інтонація»: перший визначався формулою: музика – інтонація, тобто поза інтонації немає музичного мистецтва, усі явища музики інтонаційні і інакше не існують. Другий – термін «інтонація» розуміється як своєрідне «музичне слово», як музично-образний семантичний елемент музичної мови, якість осмисленого вимови, особлива образно-інтелектуальна форма людського мислення. Таким чином, в основі інтонаційної теорії Асаф'єва була закладена концепція інтонації не тільки як соціокультурного феномену, але і як феномена музичного. На думку Б. Асаф'єва, «думка, інтонація, форми музики – все в постійному зв'язку: думка, щоб стати звуковираженною інтонацією, інтонується» [13, с. 203].

На думку Б. Асаф'єва «в такому інтонаційному мистецтві, як музика, виконавство і є провідником композиторства в середовище слухачів;

музика – мистецтво інтонування. Якщо воно саме мертво, воно мертвить і процес накопичення інтонаційного багатства в суспільній свідомості.» [11, с. 296]. Інтонування для Б. Асаф'єва означає реалізацію музики в широкому сенсі слова, в тому числі і за допомогою внутрішнього слухового уявлення, а не тільки миттєвого акту слухання, за межами якого твір не існує. Це підтверджує вся його історична концепція з ідеєю звернення інтонацій до суспільно-слухової пам'яті і взаємодії всередині тріади «композитор – виконавець – слухач». Музика, згідно з поглядами Б. Асаф'єва, може виходити на рівень «вищих, інтелектуальних проявів людського мозку», може брати участь у всіх цілеспрямованих проявах інтелекту і емоційного життя, житті почуттів » [11, с. 336]. Таким чином, через осмислення інтонації здійснюється пізнання музики як емоційно-змістовного мистецтва.

Основні положення інтонаційної Теорії Б. Асаф'єва в галузі музичного мислення та музичної мови в подальшому розробляли Л. Мазель, М. Арановський, В. Медушевський, М. Каган, Є. Назайкінський, Г. Ципін. Так, в основу теорії Медушевського, покладена ідея нейропсихології про функціональної асиметрії півкуль головного мозку (ліва півкуля завідує мовними і логічними операціями, права – цілісним чуттєвим сприйняттям). Використання нейропсихологічних наукових даних дозволяє підвести під явище музики міцну матеріальну базу. «Музична інтонація сприймається як жива тому, – зазначає дослідник, – що в ній відбито живу людину <...> Музична інтонація управляється диханням, м'язами, мімікою, жестами – усім рухом тіла <...> У зв'язку з цим музично-пластичний знак або інтонація – це одночасно і дихання, і напруга м'язів, і биття серця. Цілісна звукосмислова інтонація музики, що осмислюється правим мозком вже як тілесна інтонація» [37, с. 45]. У зв'язку з цим музика управляється правою півкулею мозку, здатною до одночасного охоплення образу. Таким чином, виділяється фундаментальна властивість музичної інтонації – її цілісність.

В. Медушевський розглядав музичну інтонацію як невербальний, непонятний спосіб вираження. У музичному слуху, на думку В. Медушевського, можуть бути виділені дві сторони: перцептивна, орієнтована на розпізнавання аналітичної форми і організуючих її граматик (в першу чергу ладової), інша –інтонаційно-пластична, націлена на досягнення інтонаційної форми [37, с. 76]. Торкаючись питання музичного мислення, В. Медушевський трактує музичну мову як засіб комунікації, духовного спілкування між людьми і, одночасно як структуру, в надрах якої зароджуються і формуються самі музичні думки. «Зв'язок між матеріальним звучанням і психікою людини, – пише В. Медушевський, – між звучанням і життєвою реальністю, між музичним твором і музичною мовою, стилем, жанром, між свідомістю однієї людини і свідомістю суспільства, між музичним тезаурусом людини (його досвідом, неусвідомлюваною, фізіологічною пам'яттю) і активною музичною діяльністю (твором, сприйняттям, виконанням, пригадування) здійснюється за допомогою музичних структур, більш дрібних, ніж музичні твори. Ці структури знаходяться в центрі всіх перетинів: вони існують і в реальних звучаннях, і в психіці людей – як структури музичної мови, як те спільне, що є присутнім у різних музичних текстах, і як структури музичної мови, тобто в складі конкретного музичного твору» [38, с. 13]. Музичне сприйняття-мислення, на думку В. Медушевського направлене на осмислення тих значень, якими володіє музика як мистецтво, як особлива форма відображення дійсності, як естетичний художній феномен. Таким чином, сприйняття-мислення визначається цілою системою, що включає в себе: музичний твір, історичний жанрово-комунікативний контекст, зовнішні і внутрішні (особистісні) умови буття.

На думку Є. Назайкінського, «за інтонацією стоїть тонус душі, емоційний стан в його різних відтінках, в його русі, а він як раз найбільш яскраво проявляє себе в інтонації, як мовній і позамовній (стогони, вигуки),

так і особливо музичній <...> Їх можна співвіднести з трьома видами звучання – мовним, інструментальним і вокальним <...> Їм відповідають три основні форми людської активності: мислення, поведінка, стан. Мислення тісно пов'язане з логікою, поведінка, що виявляється в діях і вчинках – з етичною, а стан – з емоційною складовою, так що тріада першооснов і є три кити людської діяльності» [47, с. 67]. Якщо у вокальних творах прояв мовленнєвої складової виникає в нероздільності складів тексту і звуків мелодії, то в інструментальній – в організації артикуляції окремих тонів, що формуються в мотиви. Подальше розгортання музики в процесі інтонаційного руху пов'язане з постійним єднанням думки, емоційного стану і логічного мислення музиканта.

Л. Арчажникова розглядає «музичне мислення як специфічний вид загальнолюдської здатності мислити. На думку дослідниці закономірності мислення набувають в музичній діяльності своєрідний характер в силу того, що відображення дійсності відбувається за допомогою узагальнених музичних образів» [6, с. 54]. Авторка зазначає, що в основі музичного мислення лежать музично-слухові дії, що є комплексом взаємопов'язаних і взаємообумовлених музично-слухових, музично-рухових і зорових уявлень.

Говорячи про музичний слух, Г. Тарасов характеризує його як слух «виразний». Він вважає, що в широкому сенсі слова такий слух «неодмінно спрямований на виявлення образності, розгортання музичного змісту в часі і просторі – він спрямований на розкриття в звуковій матерії різноманітних зв'язків музики і життя». Оскільки музика за своєю природою «інтонаційна», то, як пише автор, «виразний слух є по суті слухом інтонаційним» [62, с.22].

У дослідженнях Б. Яворського інтонація розглядається також як чуттєва сторона інтонування, що проявляється як в звуковисотності, стійкості-нестійкості, динамічній і тембровій забарвленості, так і в розумових процесах, що виражаються в просторовому розгортанні інтонації,

побудові конструкції твору, в розвитку внутрішніх протиріч та інших аспектах.

Аналогію розгляду ряду питань інтонування у виконавському мистецтві знаходимо зокрема в диригентській практиці, зокрема в працях Г. Ержемського, який вважає, що диригент є наслідком «мимовільного відображення моторикою його внутрішньої потреби у певному художньому результаті, рефлекторної рухової реакції, емоційно відображуваного ставлення до матеріалу відтворюваного твору» [26, с. 97]. В теорії диригування питанням інтонування приділяли значну увагу А. Пазовський, М. Канерштейн, Г. Єржемский та ряд інших. На думку Н. Соболевої «виразність мови диригентського жесту супроводжують і інші акустичні засоби, які передають емоційний зміст мови через характер її інтонування – висота тону, динаміка, ритм і темп мови, її тембральне забарвлення» [58, с. 140].

Таким чином, поняття «інтонування» у виконавському мистецтві трактується як специфічний засіб художнього спілкування для вираження, або передачі емоційно насиченого змістом думки у просторово-часовому руху в його звуковій (наприклад людський голос, або голоси музичних інструментів) і зоровій (як то жест, міміка, пантоміма) формі. Інтонанція є однією з основ виразності музики, організуюча і усі сторони музичного звучання: висота, гучність, тривалість, тембр. Хоча музична інтонація здатна бути характеристичною, її специфічна властивість розкрити світовідчуття людського «Я». Музична інтонація черпає зміст з багатств мовного досвіду, в тому числі ораторського, театрального, поетичного, оскільки інтонація є одним з найважливіших засобів смислової та емоційної виразності художньої і, особливо, поетичної мови. Виразність та активність музичного слуху збігається з процесуальністю та гнучкістю інтонаційного, під яким розуміють осмислену слухову активність, опанування та втілення інтонації, проникнення в її виразний смисл. До проблеми інтонування в музичному

мистецтві в різних ракурсах зверталися в своїх працях багато дослідників. В аспекті теми нашого дослідження важливо звернутися до вивчення питань психології музичного сприйняття.

1.2. Психологічні аспекти формування інтонаційної природи музиканта-виконавця.

З позицій психології інтонація є специфічним засобом спілкування, вираження і передачі емоційно насиченої думки за допомогою просторово-часового руху в його звуковій (людський голос, голоси інструментів) і зоровій (жест, міміка, пантоміма) формі. В процесі осягнення-переживання інтонацій і проникнення в їх експресивно-психологічну сутність, виконавець відтворює «почуте» інтонаційним слухом. Чим досконалішим є інтонаційний слух виконавця, тим глибше і змістовнішим буде його інтонаційно-сміслові проникнення в музичний твір. Розшифровка виконавцем внутрішнього сенсу інтонаційних взаємозв'язків, їх інтелектуально-психологічної значущості і розкриває інтонаційну «дію» як процес і одночасно виявляє виразні функції окремих інтонацій музичного твору.

Найбільшу значимість для теоретичного осмислення процесу інтонування в області психології здійснили відомі вчені в галузі психології сприйняття Б. Теплов та Л. Виготський, які обґрунтовували фундаментальне для розуміння природи інтонації поняття «внутрішня мова». Ряд питань було розкрито в наукових працях, присвячених інтонаційним аспектам музичного сприйняття відомих музикознавців Б. Асаф'єва, В. Медушевського, Є. Назайкинського, В. Холопової, А. Торопової та інших. Асаф'єв писав: «Будь-яка найпростіша музична інтонація передбачає наявність двох моментів: звукопроявлення і ставлення цього звукового втілення до подальшого» [8, с. 198].

Психолог Б. Теплов акцентував на емоційній стороні сприйняття музики. У книзі «Психологія музичних здібностей» він писав: «Основна ознака музикальності – переживання музики як вираження певного якого

вмісту. Абсолютна не музикальність характеризується тим, що музика переживається просто як звуки, які зовсім нічого не виражають. Чим більше людина «чує в звуках», тим більше вона музикальна. «Музичне переживання, – вказує автор, – за своєю суттю є емоційним переживанням, і інакше як емоційним шляхом не можна зрозуміти зміст музики. Здатність емоційної чуйності на музику повинна становити центр музикальності» [64, с. 37].

Емоція виражається в інтонації і сприймається через неї, тому для передачі музичного змісту – почуттів, емоцій, настрою, необхідний універсальний засіб, що несе в собі інформацію про емоції, таким засобом і є інтонація як «інформація, що відображає емоції» [43, с. 18]. Як «символ емоції» розглядає інтонацію і В. Суханцева [61], підтверджуючи ідею Б. Асаф'єва про те, що природа інтонування охоплює усе поле інформаційно-сміслового навантаження.

У сприйнятті інтонаційного змісту музики поряд з емоційною чільну роль відіграє інтелектуальна складові. Чути музику значить осмислювати і переживати її. Тріаду: образ-почуття-думка Асаф'єв вважав єдиним, неподільним змістовним комплексом інтонації, «висловлюванням думки і почуття в промові словесній і музичній», «відповідністю думки і емоційного тону»; «живим емоційно-смісловим утворенням»; «емоційно-сміською якістю інтонації»; «смісько-утворюючою інтонацією»; а також «образно-звуковим враженням»; «образно-звуковим відображенням дійсності»; «образно-пізнавальною діяльністю свідомості» [11].

Психічна складова проявляється вже в налаштуванні інтонаційного слуху на авторську інтонацію, що зберігає індивідуальний характер на протязі всього твору. Психічний феномен інтонування притаманний кожному індивідууму але, проте, його походження, функції, структура досі мало вивчені наукою психологією. Здатність сприйняття музики повинна виховуватися, культивуватися музичною освітою – загальним для слухачів

музики, спеціальним для виконавців і композиторів. Слухо-інтонаційна культура передбачає певну якісну сформованого слухового сприйняття і слухових уявлень; їх включеність в систему закономірностей і норм музичної мови, їх функціонування на основі логіки музичної мови.

Оскільки інтонаційний слух музиканта як психологічний механізм переробки музичних вражень є спрямовуючим в інтонаційному пізнанні музики, виконавське інтонування неможливе без аналізу психологічних механізмів, що забезпечують їх діяльність. Одним з провідних постатей у науковому осмисленні питань музичної психології в ХХ столітті був вчений, психолог, автор монографії «Психологія музичних здібностей» (1947) Борис Теплов. Він писав, що музичне переживання є в першу чергу переживання емоційне: «недостатньо тільки почути музику, треба її ще емоційно пережити, відчути її емоційну виразність» [63, с. 271].

Л. Мазель, аналізуючи проблеми музичного мислення, визначив своє ставлення до категорії музичного образу, як ключової семантичної і структурної складової музичного мислення. «Всю сукупність історично сформованих засобів музичної виразності часто називають музичною мовою», – писав він. Вчений відзначав, що художній образ є певним узагальненням, яке сприймається через чуттєве явище, зокрема твір композитора, відтворений в реальному звучанні музикантом. Дослідник підкреслював, що «музичне мислення, виявляючи людську особистість у всій її повноті, виявляє себе на різних рівнях психіки, задіюючи емоції і інтелект, а також глибини підсвідомості, сягаючи вершин свідомості» [30, с. 15–16].

Це відповідає думці Л. Виготського, який вважає, що внутрішня мова є організованою мовною послідовністю з ключових слів (предикатів), які містять в собі квінтесенцію, саму суть інформації як модель, конспект майбутнього висловлювання і протікає в максимально короткий часовий проміжок. Слід особливо відзначити, що, згідно з Л. Виготським «саме у внутрішньому мовленні особистісний сенс перетворюється в значення, тут

вперше виникають обриси елементи задуму, які розгортаються згодом у зв'язну, наповнену зрозумілими «словесними» знаками, «граматично оформлену мову». Таким чином, внутрішня мова є результатом тривалого розвитку мовної свідомості» [20, с. 306]. Такі висновки вчені, вочевидь, зробили тому, що музика і після свого становлення як специфічного виду мистецтва, була завжди нерозривно пов'язана з життєвим досвідом людини – першоджерелом всіх значень не тільки в музиці та мистецтві, а й взагалі в усій творчій діяльності людини як суспільної істоти.

Вокальна інтонація, сполучена зі словом, конкретизує позицію персонажа по відношенню до змісту сказаного, висловлюючи таким чином посилення твердження, заперечення, запитання, сумнів тощо. Вокальна інтонація обумовлена її природою, а саме – висловити живий і неповторний зміст кожної миттєвості «життя» музичного «персонажу», конкретного музичного образу. Мовленнєва інтонація доповнюється акустичними властивостями голосу – висотою тону, гучністю, артикуляцією, тембром, темпом, ритмом, наявністю пауз та іншими складовими.

Співочий голос – такий же музичний інструмент, як і ті, що створені з дерева, кістки, металу, тому до нього може бути застосовано твердження Є. Назайкінського в загальному контексті міркувань про відображення в голосі смислових модуляцій: «на якому б інструменті не грав музикант, яким би голосом ні володів, у всіх випадках розгортання звукового руху вимагає миттєвих, виключно швидких модуляцій, з яких складаються переходи від одного звуку до іншого і розгортання самих звуків, з яких у багатьох випадках складається і сам мерехтливий звук» [46, с. 80].

Аналогічних узагальнень прийшов і професор Б. Теплов: «Музичні слухові уявлення, – пише він, – виникають й розвиваються не самі собою, а лише в процесі такої діяльності, яка з необхідністю вимагає цих уявлень. Самі елементарні форми такої діяльності - спів і підбирання по слуху. Вони не можуть здійснитися без музичних слухових уявлень» [64, с. 108].

Композитор, музикознавець, філософ Володимир Мартинов також вважає, що власне музика, на відміну від співу, формувалася в стані свідомості людини, яка грає. Він пише: «На відміну від сучасного слововживання, – опозиція слів «співати» і «грати» аж ніяк не зводилася до опозиції вокального та інструментального виконання, але позначала якесь більш фундаментальне протиставлення. Якщо співати – це означало молитися, то грати, музичити, зокрема на народних музичних інструментах, – розважатися, скоморошничати» [34, с. 6.]. Таким чином Мартинов виділив переваги і окреслив суперечливу картину психічних функцій, що лежать в основі вокального та інструментального інтонування. Наприклад в культурі слов'янських народів, зокрема сербського, під словом «гра» розуміють музичення та танець, наприклад виконання їх національного різновиду «коло». Словами «гра» та «ігрища» в давньоруському розумінні приписувалося не тільки невіглаське, але часом і демонічне значення. «Ігране» та інтонування в цьому розумінні ототожнювалося з лицедійством, а значить з облудою. Учений пропонує розрізняти демонічне значення невігласького інтонування на противагу сакральному, культовому.

«Інтонування – феномен спонтанного подолання «німоти» психіки, що створює можливість реалізації її знакової функції», [66, с. 9], – пише відома сучасна російська дослідниця питань психології музичного мистецтва Алла Торопова. Вона вважає, що «інтонування як психічний процес, з одного боку, мало співвідноситься з виділеними на сьогоднішній день в психологічній науці явищами, непідвладними вивченню, психічними властивостями, станами, пізнавальними процесами, а з іншого – має відношення до всіх цих явищ як в їх експлікаціях для себе та інших, так і як маніфестації особистісної забарвленості загальних процесів і самого феномену індивідуально-особистісних особливостей» [66, с. 9]. Науковиця загалом вважає інтонаційно-символічну діяльність «знаряддям збереження і відтворення досягнутого духовного досвіду особистості, сім'ї, роду, етносу, людства» [66, с. 57]. В її інтерпретаціях, «інтонування є один із способів

неусвідомлюваних соціальних диференціацій, які членують соціум на неформальні страти, завжди безпомилково відносять людину «звучащу» на своє місце по відношенню до тієї чи іншої «звучащої» спільності» [66, с. 57],

У сприйнятті музики слухачем-непрофесіоналом велика роль належить різним позамузичним асоціаціям, які викликають програмні, зорові, рухові і безпосередньо емоційні співпереживання. Зазвичай в сприйнятті такого слухача несвідомо формуються і запам'ятовуються окремі фрази, мотиви, короткі окремі звороти. Ці фрагменти інтуїтивно сплавляються з головним змістом музичного образу. Структура слуху композитора, як творчої музичної свідомості, сконцентрована на слуховій сфері, вона є багатовимірною, звернена до зовнішнього «озвученого світу», слух композитора постійно всередині себе переробляє, перетворює, комбінує одержувані враження. Професійно сформована слуховий досвід композитора є для нього засобом контактування зі світом, інструментом, «здатним резонувати на приховано вібруючу гармонію світобудови» [32, с. 193].

Виконавська творчість, як і взагалі мистецтво, є поліфункціональним. А. Малінковська окремо виділяє художньо-комунікативну функцію виконавства. Поняття, пов'язані зі спілкуванням і повідомленням, особливою їх формою, тим чи іншим чином представлені у всіх словникових рядах. Інші функції мистецтва – катарсична (очищає душу, яка виховує, відновлює гармонію особистості); ціннісноформує (духовно перетворює особистість); художньо-концептуальна (моделює картину світу і аналізує її) та інші не здійснюються поза процесом музичної комунікації в різних її формах, зокрема у формі безпосереднього інтонаційної взаємодії виконавця і слухача» [32, с. 193].

Художнє, музичне спілкування-повідомлення нерозривно пов'язане з тлумаченням, роз'ясненням переданого тексту. Тут виступає посередницька роль виконавця в системі композитор-виконавець-слухач, зокрема важливою є арсенал виконавських засобів музиканта, адже він безпосередньо комунікує зі слухачем, вбудовує його сприйняття в логіку музичного процесу, формує

його сприйняття відповідно до особливостей музичної форми. Таким чином інформувати, значить – формувати: цей зв'язок має важливі смислові точки перетину: розповідати, тлумачити і водночас створювати (споруджувати, зводити, підносити).

«Спрямованість музики і виконавця на сприйняття як інтонаційно та смисловиразну основу звуковисловлювання не є «одностороннім рухом, – вважає А. Малінковська. – Об'єктивно, в силу діалектичних закономірностей музичної комунікації, в ній закладено фактор зворотного зв'язку зі слухачами. Цей фактор діє і безпосередньо, в кожному темполокусі конкретного виконавського акту Особливо – в імпровізації <...> Обопільно інтонаційну палітру закладено і в стильових видах музичних епох, вона витає в їх характері, ментальності, в логічних нормах текстів <...> Те ж можна сказати і про музичні жанри, історичні етапи розвитку і змін інструментарію, які формувалися в практиці музично-культурного обміну, в традиціях і видах інтонаційного спілкування. Звертаючись до музики різних епох, осмислюючи естетико-стильові закономірності, форми, інтерпретації творів, виконавець зустрічається з відображеними в них культурними реаліями сприйняття, ладом, психологічними «тональностями» спілкування» [32, с. 276–277].

Висновки до Розділу 1.

Явище інтонації пов'язує все, що відбувається в музиці: творчі та стильові аспекти, еволюцію виразних елементів, формоутворення та інші в єдиний процес і намічає цілком конкретне середовище, через яке наш інтелект керує всім «музичним матеріалом». За теорією Асаф'єва, інтонаційне мислення є основою будь-якого музично-комунікативного процесу і виступає посередником між композитором, виконавцем і слухачем, між дійсністю і її відображенням у музичному творі. Нескінченність музики як і світ людських відносин є багатовимірною і ієрархічною; функціональні взаємозв'язки, причинно-наслідкові зв'язки пронизують усі її вектори, діють на макро і макрорівнях. У сфері звукової організації музики – це

мікрокосмос, «молекулярний» (або «клітинний») рівень. «У макрокосмі музичного мистецтва відносини виступають в масштабних історико-культурних процесах, які відбивають етапи розвитку інтонаційної свідомості суспільства. При слуханні нового музичного твору порівняння відбувається за саме в такому ключі, оскільки в ньому узагальнені думки і думки суспільства, стану тощо» [8, с. 357–358]. Істотними є різні фактори, що зумовлюють внутрішні психологічні та інтерпретаторські засади виконавця в його інтонаційному спілкуванні з аудиторією: слухацький досвід і кваліфікація, здатність сприйняття, налаштованість, реакції та інші. Залучення аудиторії в спільне сприйняття-переживання музиці здійснюється часто поволі, приховано-суггестивно, інший раз немов би в позиції «публічної самотності», відчуженості від публіки, якогось внутрішнього монологу виконавця.

Музична інтонація черпає зміст з багатства мовного досвіду, в тому числі ораторського, театрального, поетичного, оскільки інтонація – одне з найважливіших засобів смисловий і емоційної виразності художньої і, особливо, поетичної мови. Інтонація є однією з основ виразності музики, яка забезпечує єдність усіх аспектів музичного звучання (висота, гучність, тривалість, тембр), створює їх одне ціле. Хоча музична інтонація має характеристичні властивості, створює ілюзію приналежності зображеному в музиці персонажу, її специфічна властивість – розкрити світовідчуття людського «Я». Свою специфіку має образно-смісловне інтонування у музично-інструментальному виконавстві.

РОЗДІЛ 2. ОБРАЗНО-СМИСЛОВЕ ІНТОНУВАННЯ У ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

2.1. Інтонаційне мислення виконавця як засіб відтворення змісту музичного твору.

У другій половині XIX на рубежі XX століть значно активізувалася та набула різностороннього вивчення проблема музичного мислення та музичного слуху. Поряд з вченими акустиками, фізіологами, психологами, дослідженням різних аспектів цієї проблеми займалися видатні композитори, музикознавці, відомі педагоги і методисти, які розробляли теоретичні основи і створювали нові прогресивні системи музичного виховання. Серед таких З. Кодай, Б. Барток, К. Орф, Б. Яворський, Б. Асаф'єв, М. Варро, Л. Кестенбер та багато інших Так, Л. Баренбойм зазначав, що «залучення уваги до формування музичного слуху як основи музичного виховання і до пошуків ефективних методів, що ведуть до його активізації та інтенсивному розвитку стало однією з характерних тенденцій XX століття» [14, с. 29–30].

Всебічно переймалася цими ідеями і виконавська педагогіка; багато її представників приходили до переконання, що активність слуховий сфери, висока культура слуху є основою творчої роботи виконавця, найголовнішою умовою художнього виконавського інтонування. У теоретичних і методичних роботах вивчалися різні аспекти виховання слухової активності виконавця, зокрема розвиток слухової уваги і пам'яті; формування навичок слухового розрізнення звучання у висотному, ритмічному, тембровому, динамічному, фактурному аспекті; точність, яскравість, повноту уявлень звучання, довільне оперування ними як у виконавському акті, так і в ході уявного освоєння твору.

Поняття слухової культури є одним з важливих і у асаф'євському вченні про інтонацію. Питання слухової культури суспільства, особливостей слуху композитора і виконавця, слухової пам'яті масового слухача є глибоко магістральними в праці Асаф'єва «Музична форма як процес» і «Інтонація», вони пов'язані з судженнями про функціонування музики в суспільстві,

музично-культурний обмін та іншими. Згідно його вчення, інтонація є специфічною формою мислення людини про дійсність та про себе самого. Інтонація здатна акумулювати особливу інформацію про життєву, духовну реальність людини, як біологічного суб'єкта, так і як соціально-історичної особистості.

Ряд дослідників і виконавців вказують на те, що інтонація є похідним від інтонування, а не навпаки. Згідно запропонованого тезису музикознавці розглядають інтонування як складно організований, багаторівневий процес, що розгортається в часі і просторі. Цьому, безумовно, сприяє фізична природа звуку, без якого музика існувати не може, подібно до живопису, який не існує без колірної палітри, звук-тон є матеріальним будівельним елементом музики. Це обумовлено тим, що звук необхідно видобувати певним чином, орієнтуючись на відповідний акустичний образ, надати тоновим відносинам упорядкований характер, дотримуючись граматичних правил і норми, доклавши для цього різного роду енергетичні зусилля, і лише тоді звук виявиться придатним для рішення певних завдань. Іншими словами, його потрібно проінтонувати, оскільки без цього, за визначенням Асаф'єва, «музика не існує як соціальний факт».

Музичне інтонування як діяльність включає обширний матеріал для різних експериментів як для виконавців так і для історичних і теоретичних пошуків. Так, на початку ХХ століття Борис Яворський запропонував декілька варіантів визначення інтонації. Один з них: «Найменшою основною звуковою формою в часі є зіставлення двох різних за тяжінню звуків – інтонація» [71, с. 47]. Олексій Оголевец називав інтонацію «неподільним ладовооформленим скруполом», а Вячеслав Медушевський пропонував включити в науковий обіг поняття «генералізуюча інтонація», під таким визначенням розуміючи структурно та ладово оформлений компонент звукового і нотного тексту. Аналізуючи смислові відмінності вказаних понять, відома російська музикознавиця Олена Орлова прийшла до висновку, що «термін "інтонування" завжди застосовувався Асаф'євим для висвітлення

процесу становлення, розвитку, а «інтонація» є результатом інтонування «інтонаційної структури» музичного твору, яка, як він пише сам, «відклалася у свідомості музиканта» [50, с. 182].

Для розуміння сутності виконавського інтонування важливими є праці В. Медушевського, в яких учений розглядає поняття «інтонація персонажа» і «інтонація ліричного героя» у музичному творі. В основі теорії персонажної інтонації є відтворення зовнішніх прикмет людини: віку, статі, темпераменту, життєвого тону і індивідуального темпу, характеру, унікальної манери говорити або рухатися, національних особливостей, його біологічних і соціальних рис, які проявляються в музиці. За теорією В. Морозова музична інтонація сприймається як жива, оскільки вона належить конкретній людині і виникає звуковими засобами при передачі невербальної інформації в спілкуванні.

Музично-мовний компонент музичного мислення найбільш повно був досліджений Марком Арановським. Він розглядав музичну мову як багаторівневу систему. На думку дослідника, в музичному творі всі рівні музичної мови діють одночасно і їх елементи, різні за довжиною і структурним значенням, постійно взаємодіють, фарбуючи реальне звучання унікальним комплексом змістовних характеристик. М. Арановський вважає, що музичне мислення проявляє себе в двох формах діяльності і, в свою чергу, породжується ними, – продуктивної і перцептивної. Вони мають спільну базу – «мовний шар» музичного мислення. Він і утворює той фундамент, який лежить в основі всієї музичної діяльності в цілому [4, с. 9].

Специфіку формування професійних якостей, музичних і загальних здібностей в процесі виконавської діяльності музикантів розглянуто в працях вчених Э. Абдулліна, Л. Арчажникової, Т. Воронової, Р. Гржибовської, А. Каузової, Т. Мариупольської, В. Муцмахера, Г. Овакімової, Г. Ципіна та багатьох інших. Проблеми розвитку спеціальних здібностей вчені досліджують в комплексі з виявленням можливостей формування особистісних і професійних якостей майбутніх музикантів. Так, на думку

Азгара Абдулліна, до таких якостей, перш за все, необхідно віднести: музикальність, професійне мислення і самосвідомість, артистизм, креативність, особистісну професійну позицію. На думку Б. Асаф'єва і Б. Яворського формування музичного мислення як професійної якості являє собою цілісне утворення, вбудоване в ширшу особистісно зумовлену систему, що складається, з одного боку, з взаємозв'язку емоційних і інтелектуальних чинників, з іншого, з тісної взаємодії інтонаційно-слухової і моторно-рухової сфер музиканта.

Інтонування з музично-виконавської точки зору являє собою, перш за все, творче відтворення в грі ладосмислових взаємозв'язків між звуками. Чистота та добра ладоінтонація є такою організацією ладів щодо розміру і характеру інтервалів, які входять до них, при якій інтонаційна сторона музики досягає повноти виразності і вражаючої сили» [29, с. 37].

Видатний віолончеліст ХХ століття Пабло Казальс вважає інтонування одним з найважливіших виразних засобів у виконавстві. «Точність інтонації, – пише Казальс, – в нашому сучасному розумінні являє собою такий ступінь значення і витонченості, що вона нас вражає навіть сама по собі, крім інших засобів виразності <...> Точність інтонації повинна бути одним із доказів чуттєвості інструменталіста. Виконавець, нехтує цим, знижує рівень своєї майстерності, яким би віртуозним музикантом він не був в інших відносинах [51, с. 172].

Інтонування на інструменті – це, перш за все, розкриття художньо-образного змісту і виявлення логіки розвитку мелодії за допомогою чергування в її русі різних інтонацій. Їх виразність залежить від інтонаційної енергії, пов'язаної з підвищенням або пониженням емоційного тону виконавця і знаходить своє осмислення в одному з видів музично-інтонаційної діяльності. Механізм інтонування музики певного типу фактури пов'язаний з явищами ідеомоторики і психомоторики як об'єднуючих елементів між слуховими музичними уявленнями виконавця-музиканта,

тобто здатності інтонації до передачі психічних явищ, з самим фактом «інтонування психіки» [5, с 310].

«Людині, яка володіє хоча б елементарною музикальністю, навіть якщо вона тільки починає вчитися грі на інструменті, властиве прагнення до звуковимовлення, в якому вона зможе передати слухачу його зміст і сенс, настрої, душевний і тілесний тонус (ступінь напруженості, життєвої активності), так далі, тобто висловити своє розуміння-відношення під час відтворення музики. На цьому рівні інтонування, як осмисленого звуковисловлювання, вже не обійтися без зусиль, пов'язаних з співвіднесенням і сполученням тонів в тимчасовій і просторовій координатах, тобто без організації звучання в ладофункціональних, мелодичних, метроритмічних гармонічних, масштабно-структурних, тембрових, фактурних, динамічних, артикуляційних і т.п. відносинах. Залежно від майстерності і здатності виконавця йому вдасться зрозуміти і витлумачити музичні думки, згуртувати всі ці відносини в більш-менш цілісну художню єдність, систему сполучення тонів», – пише А. Малінковська [32, с. 207].

Інструмент, на якому навчається виконавець, з найперших кроків починає впливати на формування його слухової сфери, механіко-акустичні властивості інструменту певним чином матеріалізують і конкретизують слухове мислення виконавця, направляють його звукову уяву в певне русло. Природа виконавського акту є найбільш процесуальною природою музичної діяльності, здійснюваної в «режимі реального часу» з трьома його атрибутами: безперервністю, необоротністю, обмеженістю тривалості творів. Асаф'єєв підкреслював: «Головне – це властивість музичних композицій існувати, перебувати тільки в становленні, тільки в відтворенні, тобто будучи міцно спаяні в якомусь єдності і цілісності. Таке їх властивість веде до того, що в самому процесі здійснення вони, щоб бути сприйнятими, повинні бути світу кожен раз в стані розгортання, в процесі оформлення, де кожен окремий

момент, одночасно, є ніщо в своїй окремо і є важливий елемент цілого, якщо осягати його в функціональній залежності, інакше кажучи, кожен звучить мить є ставлення» [10, с. 17].

Виконавська діяльність є «цілком інтонаційною». Якщо композитору і слухачу досить інтонувати музику про себе, всередині себе, то виконавцю необхідно об'єктивувати її в реальному звучанні, на інструменті або голосом. При цьому він стикається з тим, що можна назвати «опором матеріалу» (визначення А. Малінковської), «бо інструмент матеріальний компонент інтонаційного процесу. Внутрішні звукові наміри його гри повинні реалізуватися в умовах механіко-акустичних особливостей інструменту і вимог звукотехнічних норм» [32, с. 78].

Виконавець оперує часом як реальним, фізичним фактором організації «звукової матерії» в певну формоутворюючу цілісність. Це відноситься і до найпростішої задачі осмислено-виразного сполучення декількох тонів, так і до найскладніших творчих завдань відтворення масштабних музичних «полотен». Осмислення логіки організації різних звукових структур від найпростіших до найскладніших – інша функція музичного мислення. Значення її не менш суттєво, ніж першої, пов'язаної з безпосередньою емоційною реакцією людини на виразну суть інтонації. При цьому друга функція складніша за своєю природою: вона обумовлена не тільки і не стільки емоційно-чуттєвими, але переважно інтелектуальними проявами з боку індивіда, вона передбачає відому сформованість, "просунутість" його музичної свідомості» [69, с. 136–137].

В основі слова «інтонація» – поняття «тон», тобто звук певної висоти, що знаходиться в тих чи інших відносинах з іншим. Катерина Руч'євська зазначає, що інтонацією може бути названий будь-який елемент музично-звукової системи, наприклад тема, інтервал, окремий тон, але обов'язково він є носієм певного художнього сенсу в даному художньому контексті. Інтонування є відображенням як об'єктивного музичного твору (текст

музичного твору), так і живого безпосереднього суб'єктивного відношення виконавця до музичного висловлювання, що виражається зокрема у логіці та смислоутворюючої його складової.

Так, на думку В'ячеслава Медушевського інтонація може «нести в собі» світорозуміння, світовідчуття і не тільки однієї людини, але і всієї епохи. Вона здатна «увібрати» в себе досвід всієї культури, вмістити в собі всі соціальні та естетичні функції музичного мистецтва. Тому визначальним фактором для музичної інтонації є відмінність світоглядних установок, соціального призначення музики, типів музичної творчості, що складаються в різних шарах культури, наприклад народної, духовно-релігійної, світської. Така музична інтонація як «згусток» культури по-різному розгортається на історичному, національному, індивідуальних рівнях музичної творчості, яскраво виявляє себе в стильових та жанрових традиціях. В. Медушевський пише: «Втілювати соціальну сутність людини музика може саме тому, що і культуру вона навчилася «згортати» в інтонацію. До розмірів інтонації зменшуються культурні стилі, жанри, цілі художні епохи, наповнюючи їх соціально-світоглядним змістом. Ці різні потоки стискаються в музично-мовну інтонацію культури: їх національні, історичні, індивідуально-стильові, образно-тематичні риси знову оживають в творчих явищах пізніших часів» [39, с. 39–40].

Ще більш закінчено висловлює ту ж ідею в останні роки свого життя музикознавець, скрипаль Іосиф Лесман: «Будь-який музичний твір, виконаний формально, «холодно», «без душі», не знаходить відгуку у слухача, як би професійно він не був проінтонований. Сприймається тільки емоційне, тобто енергетично наповнене виконання. Емоційне єднання слухача з виконавцем, а через виконавця з автором музичного твору проявляється через відтворення інтонаційної виразності музичного матеріалу, тобто виконання. «Виконавець насамперед творець ... Без нього музика, записана в нотах мертва. Виконавець викликає її до життя», – писав музикознавець, піаніст, педагог Яків Мільштейн [41, с. 22].

Слід зазначити, що при існуванні цілісності інтонації, з одного боку існує інтонація величиною в інтервал або поспівку, з іншого більш значна – мотив. Провідним інтонаційним рівнем прийнято вважати масштаб мотивів, фраз – він відповідає рівню слів в словесному мовленні. Оскільки в мовленні діє закон про багатозначності слова (полісемія), то про таке смислове перефарбовування музичних «слів» можна говорити і по відношенню до музики. Тут також діє закон багатозначності, полісемії інтонацій всіх композиційних рівнів. В умовах музичного контексту будь-який семантичний елемент перетворюється аж до протилежного. Про музичну інтонацію можна говорити, що «вона не має одного певного значення, вона – хамелеон, в якому кожен раз виникають не тільки різні відтінки, але іноді і різні фарби» (В. Медушевський). Таким чином, обов'язкові семантичні зв'язки у музиці складають сутність виконавського процесу, без них музиканту було б неможливо передати зміст твору.

Відтворення авторського тексту є способом пізнання його інтонаційно-смислової сутності. З точки зору семіотичного аналізу в процесі пізнання авторського тексту відбувається переклад музичного матеріалу з однієї семіотичної системи, якою є нотний запис, в іншу – живе звучання, його відтворення. В результаті такого перекладу виконавець збагачує музичний текст розкриттям його художніх ресурсів, зашифрованих в нотах. В цьому аспекті визначальною є проблема інтонаційного слуху, саме з цим виконавчим феноменом пов'язують здатність простежувати, осмислювати і оцінювати що відбуваються в музиці події, спостерігати за музичною формою як процесом, при наявності інтонаційного слуху можливо художньо-повноцінне виконання музичного твору. На думку музикознавці, педагога, піаністки Августи Малінковської інтонування та його зв'язок з інтонаційним мисленням дозволяють знаходити адекватні шляхи виконавської інтерпретації: «Тільки усвідомлене прагнення виконавця пізнати нові закономірності музичної мови і запліднити ними мистецтво другого творіння

може сприяти інтонаційній злагодженості між задумом композитора та його виконавським втіленням» [33, с. 119].

Відтворюючи музику в процесі створення «звучаючого продукту», виконавець проходить шлях, зворотний композиторському: переводячи знаки графічного тексту в звуковий текст і розгортаючи його в часі і просторі, він вибирає інтонаційні відтінки, комплекс виконавських засобів, прийоми інтонування та ряд інших музичних засобів. Художньо-осмислене виконання неможливе без активного прояву інтонаційного слуху музиканта. Інтонаційний слух тісно пов'язаний з музичним мисленням, з розшифровкою образно-поетичної сутності інтонації і її відтворенням в адекватній виконавській дії.

Сфера музичного слуху не обмежується тільки розрізненням висоти звуків. Розвинений музичний слух охоплює всі тонкощі ритму, тембру, нюансування, фразування, форми, стилю виконуваного твору та інше. Добре розвинений музичний слух виконавця залежить не тільки від рівня спеціальної музичної освіти, але і від рівня всебічного загального розвитку. Чутливість до розрізнення висоти звуків хоча і не є основним елементом в понятті «музичний слух», але не виключає його. У музичному слуху розрізняють дві його сторони – слухове сприйняття реального звучання і область внутрішніх музичних уявлень. Композитор Самуїл Майкапар так пише про це: «Коли ви сприймаєте свою або чужу музику у вигляді реальних, дійсних зовнішніх звуків, то подібна діяльність цілком відноситься до зовнішнього слуху. Коли ж ви, не отримуючи ззовні ніяких реальних звукових вражень, подумки уявляєте собі якийсь музичний твір в усіх деталях так, як якщо б звуки долинали ззовні і існували об'єктивно, то така діяльність цілком відноситься до внутрішнього слуху. Існує також і комбінація обох форм слуху, що досить часто має місце в музичній практиці. Вид внутрішнього слуху, що спирається в своїй роботі на реальні враження зовнішнього слуху, є перехідна, дуже цінна ланка у розвитку внутрішнього слуху з зовнішнього. У більшості випадків у вищому сенсі художньої роботи

ми маємо справу саме з цим видом комбінації зовнішнього слуху з внутрішнім: акомпаніатор, передбачає наміри соліста, завдяки тому, що його внутрішній слух йде попереду гри і орієнтується на слуховий досвід, отриманий на підставі раніше отриманих вражень; диригент, хоча і створює «наперед» свої наміри, отримує підкріплення своєї фантазії в реально створюваних звуках оркестру; музикант, який грає в оркестрі, – всі ці музиканти користуються саме комбінацією зовнішнього і внутрішнього слуху. Така ж діяльність і уважного, розвиненого слухача, що стежить за виконанням по партитурі. Чим більше ми працюємо над ясним, виразним сприйняттям зовнішніх вражень, ніж вони є багатшими за свою палітру і різноманітніші за своїм характером, тим і внутрішній слух буде розвиватися безпосередньо і «отримувати все більший матеріал для свого розвитку і збагачення. Корисно слухати один і той же твір з нотами в руках, потім незалежно від зовнішнього слухового сприйняття, спробувати уявити собі прослуханий твір реальніше лише тримаючи і переглядаючи в руках партитуру. Нарешті, останній ступінь тієї ж роботи – вільне внутрішнє уявлення того ж твору, цілком незалежно не тільки від зовнішніх звуків, але і від самих нотних знаків. Якщо подібну роботу продовжувати наполегливо і систематично, то можна, напевно, розвинути здібності внутрішнього слуху до високого ступеня» [31, с. 211–216].

Отже, внутрішній слух є тією сферою, в якій: створюються інтонаційні уявлення, які керують усім процесом інтонування. Внутрішній слух є необхідною навичкою в практичній діяльності музиканта, професійний виконавець, вивчаючи візуально нотний текст, повинен так само виразно «чути» його, як звичайні люди «чують» газету, читаючи тільки очима. В кінцевому підсумку, внутрішній слух обумовлює наступні етапи процесу інтонування: 1) попереднє слухове уявлення; 2) сигнал до відтворення звуку; 3) контроль реального звучання; 4) виправлення, якщо це необхідно, висоти взятого звуку [51, с. 130].

Оскільки в інтонуванні відтворюється зміст музики, а отже, процес

інтонування протікає як творчий акт, в центрі якого знаходиться виконавець, інтонування як культурне явище поєднує музичну творчість, виконавця і слухача в його культурному просторі, тому що «пройшовши крізь ум, інтелектуальну культуру і ідейну цілеспрямованість композитора-мислителя, найпопулярніші інтонації епохи стають живим джерелом музики високого інтелектуального рівня» [16, с. 211–365]. Виконавець, здійснюючи авторський задум і актуалізуючи зміст музичного твору, тобто інтерпретуючи його, наближає його до слухацької аудиторії за допомогою інтонування. Термін «інтерпретація», в перекладі з латинської, означає – пояснення, трактування. Він має відношення, як до осмислення інтонаційного змісту твору, так і до оцінки різних процесів, явищ навколишньої дійсності. Під інтерпретацією розуміють трактування первинного авторського тексту в творчому процесі виконання, в якому виконавець-інтерпретатор в акті музичної комунікації є посередником між автором твору і слухачем. Таким чином, творчість виконавця направлена на освоєння авторського тексту з одного боку і вплив на слухача – з іншого.

Відтворення авторського тексту є способом пізнання його інтонаційно-сміслової сутності. З точки зору семіотичного аналізу в процесі пізнання авторського тексту відбувається переклад музичного матеріалу з однієї семіотичної системи, якою є нотний запис, в іншу – живе звучання, його відтворення. В результаті такого перекладу виконавець збагачує музичний текст розкриттям його художніх ресурсів, зашифрованих в нотах. В цьому аспекті визначальною є проблема інтонаційного слуху, саме з цим виконавчим феноменом пов'язують здатність простежувати, осмислювати і оцінювати події, які відбуваються в музиці, спостерігати за музичною формою як процесом, при наявності інтонаційного слуху можливо художньо-повноцінне виконання музичного твору.

На думку А. Малінковської інтонування та його зв'язок з інтонаційним мисленням дозволяють знаходити адекватні шляхи виконавської інтерпретації: «Тільки усвідомлене прагнення виконавця пізнати нові

закономірності музичної мови і запліднити ними мистецтво другого творіння може сприяти інтонаційній злагодженості між задумом композитора та його виконавським втіленням» [33, с. 119].

Нотний запис музичного твору є цілісною системою відносин, обмеженою нескінченністю можливостей звукової реалізації. Нотний запис являє собою модель музичного звучання. Під «музичним текстом» М. Арановський пропонує розуміти «таку звукову послідовність, яка інтерпретується суб'єктом і являє собою структуру, побудовану за нормами будь-якої історичного різновиду музичної мови, і несе той чи інший інтуїтивно трактований зміст» [3, с. 35].

Художньо-образний компонент – ключовий в структурі інтонаційного мислення музиканта-виконавця. Оскільки художній образ пов'язаний з оціночною позицією людини, то вирішальне значення для продуктивності з боку музичного мислення, збагачення змісту музичного твору і створення ґрунту для творчої фантазії та уяви має творча активність музиканта-виконавця. На думку Б. Асаф'єва, саме цілісність усвідомлення почутого і є основою оцінки художності твору і сили його впливу на людину, іншими словами: музика є мистецтво і інтонованого смислу, що визначає цілісність процесу формування інтонаційного мислення в умовах виконавської діяльності музиканта. Художня цілісність інтонаційного ладу синтезує в собі і глибоку думку, і безпосередність емоційного висловлювання у музичному мистецтві.

Музична інтонація, як і мовна, є засобом вираження емоцій і «зараження» ними слухачів, яке відбувається на основі механізму внутрішнього «співінтонування», в якому окрім внутрішнього слуху задіяні моторика голосових зв'язок, або звукоутворюючий вібруючий елемент музичного інструменту, завдяки чому слухач сприймає інтонації разом з вираженими в них емоціями як свої особисті. Умовою для цього є відтворення реальних характеристик та емоцій, а саме – напруги, динаміки,

тембру, ритму, які є присутні в «голосі» виконавця, охопленого цими почуттями, тобто іншими словами «в музиці музична інтонація є носієм інформації про емоційний стан людини – героя даного музичного твору» [58, с. 138–141].

Музична мова є специфічним засобом матеріалізації, зберігання і передачі музичної інформації, а основним матеріалом для розуміння музики є інтонації, які можуть «вимовлятися», тобто інтонувати голосом чи на інструменті. Музична мова не просто форма, оболонка, якась звукова «плоть», що містить у собі певний музичний зміст. «Музична мова перебуває ніби між інформацією, яка повинна перейти в матеріальну структуру, і самою цією структурою. Мова допомагає її створювати. Ось чому проблема музичної мови виявляється центральною в музичному мисленні», наголошує Арановський [4, с. 93].

Внутрішній слух, або здатність довільно оперувати уявленнями музики без голосу і інструмента є найважливішим компонентом слухо-інтонаційної культури музиканта. Музикант зі сформованим внутрішнім слухом не тільки вільно відтворює в своїй уяві музичні образи, які збережені в пам'яті, але і в стані активно їх переробляти в своїй слуховій свідомості, тобто аналізувати, з елементів синтезувати нові звукообрази. Такий музикант уміє розгортати їх в часі, може подумки тонко варіювати і видозмінювати звучання щодо всіх звуко-часових параметрів. Таким чином, внутрішній слух є основна умова творчого музичного мислення.

Чути музику значить перш за все осягати її інтонаційний зміст. Якщо немає музики поза інтонації, то немає і музичного слухання-сприйняття поза образно-пізнавальною діяльністю свідомості. Вимога «слухаючи чути» було головною педагогічною установкою представників Радянської виконавської школи. В нарисі, присвяченому аналізу педагогіки Блуменфельда Баренбойм підкреслював, що «головне в блуменфельдівській методиці розвитку слуху

полягало в тому, що в усій, буквально в усій своїй педагогічній роботі він звертався до слухового сприйняття і до слухового осмислення [15, с. 83–84].

Слухання як процес художнього пізнання становив основу педагогічного методу Г. Нейгауза; сюди входили «і визнання емоційної природи слухання музики, і максимальне зближення слухання і музичного розуміння» [28, с. 36].

А. Малінковська так визначає сутність роботи виконавця над інтонуванням: «Найважливіша сторона слухо-інтонаційної роботи виконавця – опанування виражальних взаємозв'язків між тонами. Головним чинником тут є висотно-ладова сторона, оскільки зв'язки між тонами набувають якості інтонації лише в певній системі звуковідносин. Система ця може бути зрозуміла як ладотональна єдність в конкретному музичному творі, або більш широко – як історично сформована в будь-якої національної культури система інтонаційно-ладового мислення (під цим кутом зору Асаф'єв, наприклад, розглядає роль сексти в російській музиці XIX століття). Значення мають і інші чинники: ритмічний, реєстрова-тембрових, динамічний, артикуляційний, завжди діють в комплексі та системі звукових відносин.

Для виконавця важливим вміння є здатність подумки озвучувати нотний текст, тобто «чути очима». Особливу функцію в цьому процесі виконує внутрішнє уявлення звучання в самому виконавському процесі. Передчуття, коли слух виконавця випереджає пальці, безперервно готуючи нові звукообрази, забезпечує художню логіку часового розгортання музики, що є необхідною умовою формування цілісності виконання. «Активність слуху полягає в тому, – вказував Асаф'єв, – щоб інтонуючи кожен мить сприймати музику внутрішнім слухом, якщо ви граєте, то кожен цю мить ви повинні почути свідомістю раніше, ніж музика прозвучить у вас в пальцях» [11, с. 335].

Дихання і енергія у виконавському процесі, виступають як чинники цілісності мислення, великого і органічного об'єднання матеріалу.

Інструменталісти, – вказує Асаф'єв, – зобов'язані пройти крізь сферу пісенної інтонації, через неї їх слух збагатиться надзвичайно важливим для кожного музиканта досвідом і розумінням значення дихання як формотворчого чинника, про що так часто схильні зовсім забувати і без чого, однак, ні робота композитора, ні техніка диригента, ні віртуозна гра не буде органічним процесом» [7, с. 20].

Борис Асаф'єв сверджував, що «виконавська культура має два" відгалуження: або вона співзвучна композиторству, або вона механічно репродукує засобами виконавської техніки нотний запис. Між цими гранями безліч відтінків, і все ж основних розрядів виконавців два: одні слухають і розуміють музику внутрішнім слухом, інтонуючи її в собі до відтворення, тобто до того як вони її почують ззовні: з-під пальців своїх або в оркестрі; інші вивчають твір очима, аналізуючи його конструкцію, і чують тільки тоді, коли воно звучить в голосах або інструментах. Одні знають наперед, що почують, інші завжди ворожать» [8, с. 297–298].

У стилєвих типологіях виконавських шкіл, характеристиках різних манер виконання, їх естетичної та технологічної специфіки (блискуча, салонно-віртуозна, камерно-інтимна, товарисько-демократична, романтично піднесена, академічно стримана, інтелектуальна, ораторська, театралізована, психологічно поглиблена тощо) неодмінно відображені, «вмонтовані» ті чи інші установки музичного спілкування, настрої інтонаційної уваги, емоційний, енергійний градуси, сила взаємного тяжіння.

Культуру музичного мислення виконавців, що володіють «найактивнішою слуховою допитливістю», Асаф'єв визначав як «співтворче композиторство». Саме вони прокладають шлях нової музики до слухача і від них залежить життєздатність класичного репертуару. Без творчого посередництва виконавця не може відбуватися накопичення інтонаційних багатств в музичній свідомості суспільства, виховуватися слухова культура масового слухача.

Для ефективної реалізації процесу формування інтонаційного мислення музиканта-виконавця необхідно, щоб музикант набував досвіду співвідносити свої музично-слухові уявлення з теоретичними знаннями про музику, знаходити їм обґрунтування і практичне застосування на прикладі конкретного твору, приводячи в дію не тільки виконавський, але і музично-педагогічний аспект інтонаційного мислення. Читання з аркуша представляє форму діяльності, що відкриває найсприятливіші можливості для всебічного ознайомлення з музичною літературою, з творами різних авторів, художніх стилів, історичних епох. В основі читання з аркуша швидка зміна музичних вражень, інтенсивний приплив різнобічної музичної інформації. Розширюючи горизонти пізнання, поповнюючи фонд його слухових вражень, збагачуючи професійний музичний досвід майбутніх виконавців, зокрема і піаністів, читання з листа сприяє процесу формування інтонаційного мислення.

Розглядаючи зміст формування професійних якостей музиканта Геннадій Ципін особливо виділяє професійне мислення. Дослідник відзначає, що професійне мислення музиканта включає музичне та педагогічне мислення, яке полягає в проектуванні, здійсненні і аналізі музично-освітнього процесу. Велику увагу вчений приділяє питанням наступності ролі викладача фахової дисципліни музиканта-виконавця. На його думку, в силу неповторності складу учнів того чи іншого класу діяльність викладача музики, його педагогічне мислення носять яскраво виражений творчий характер як в побудові уроку в цілому, так і в кожній конкретній ситуації. При цьому викладач вносить свої власні ідеї, визначає особистісне бачення проблеми, оригінальні способи вирішення поставлених завдань, виходячи з можливостей конкретного виконавця, рівня його загальної і музичної культури, умов проведення занять тощо. Г. Ципін характеризує професійне мислення, як мислення спрямоване на досягнення жанрово-інтонаційної природи музичного мистецтва. «Витоки музичного мислення, якщо розглядати їх у генетичному плані, – підкреслює автор, – сходять до відчуття

інтонації. Це – вихідна субстанція, першооснова музично-естетичного переживання» [69, с. 304].

Отже, в практиці музичної комунікації інтонація є смисловим інформаційним засобом, що поєднує та несе в собі напругу, динаміку, ритм, темп музичного твору, а також тембральні і рухові прояви того емоційного стану, передачі якого служить даний художній або музичний образ. Виразний музичний слух є слухом інтонаційним, він несе в собі осмислене слухове освоєння і втілення інтонації та проникнення в її виразний зміст музичного твору.

2.2. Формування основ фортепіанного інтонування в процесі підготовки піаніста-концертанта.

В основі фортепіанного інтонування лежить виконавський процес, де об'єднуються усі внутрішні і зовнішні сили діяльності піаніста та задіяні усі засоби художнього виконання, духовні, душевні і фізичні можливості інтерпретатора [32, с. 78]. У практиці музично-виконавської підготовки піаніста творчий процес передбачає проникнення в зміст музики через її всебічне аналітичне осмислення, пов'язане з ретельним вивченням тексту твору, з виявленням його стильових і жанрових рис, особливостей його будови і музичної мови, а також зі знайомством з епохою його створення і особистістю композитора. Все це сприяє розширенню загального та музичного кругозору музиканта, проте, стає досяжним лише в умовах стимулювання пізнавальних інтересів, активізує пробудження самої потреби мислити. Музична інтонація за своєю природою набагато експресивніше ніж це може реалізувати механічна температура рояля, і, отже, для того, щоб зробити свою гру гранично виразною, він повинен, хоча б подумки, уявляти собі справжнє звучання музики, що виконується, тим самим глибше проникаючи в її зміст і ставлячи себе в найкращі умови для його творчого відтворення засобами рояля» [51, с. 218].

Піаністи-концертанти чітко усвідомлюють важливість дотримання усіх

закономірностей художнього інтонування, зокрема видатний радянський піаніст Святослав Ріхтер вважав, що він фізично намагається подолати температурацію рояля за допомогою звукоутворення, надаючи діз ним і бемольним звукам, коли це потрібно, різне темброве забарвлення [51, с. 218].

Основою механізму інтонування музики, зокрема на фортепіано, є діяльність невербального мислення виконавця: музичного, емоційного і рухового одночасно; основоположним принципом виступає єдність слухових музичних уявлень та емоційного стану піаніста в про процесі виконання музичних творів. В основі цього процесу – чітке комплексне уявлення про стилістику, характер та образний зміст твору, з іншого боку – вільне володіння усім необхідним технічним арсеналом піаніста, головними з яких є інтонування конкретного типу фактури, технічної здатності передати конкретну художню інформацію.

Специфічна особливість музично-виконавської діяльності піаніста полягає в тому, що вдосконалення його аналітичних здатностей протікає в процесі виконавського освоєння твору, коли він «не тільки умоглядно, але і за допомогою практичних дій оперує з музичним матеріалом» [69, с. 192]. При цьому відбувається не тільки проникнення в музичний твір, а й здійснюється робота, яка пов'язана з логікою пізнання самого виконавського процесу та засобами набуття піаністичної майстерності.

Піаніст не може під час гри впливати на висотний компонент звучання. Вивчаючи інтонаційні здібності виконавців різних спеціальностей, радянський вчений, музикознавець і акустик Н. Гарбузов прийшов до висновку, що «у осіб, які грають на музичних інструментах з вільним інтонуванням звуків, наприклад скрипка, віолончель та інші, інтонаційний слух може досягати високого розвитку. У осіб, що грають на музичних інструментах з фіксованою висотою звуків, тобто користуються готовими інтонаціями, інтонаційний слух розвивається слабкіше» [21, с. 142].

На думку братів Антона і Миколи Рубінштейнів, фортепіано –

інструмент багатоголосий і створює унікальні умови для розвитку слуху, а також усвідомлення логіки композиційного розгортання в музичних творах. Цю точку зору поділяють багато піаністів-педагогів. С. Савшинський, наприклад, говорячи про значення «ладового чуття і чуття інтервалів» в процесі інтонування на фортепіано вважає, що «піаніст звикає не надавати значення тонким відмінностям у підвищених і понижених звуковисотностях, на противагу скрипалеві або співакові, для яких ці відмінності служать засобом виразного виконання» [54, с. 74].

Можливості впливати на сприйняття звуковисотності значно зростають і збагачуються, коли піаніст має справу з багатоплановою фортепіанною тканиною, певним чином організовуючи відносини між голосами і фактурними планами. «Піаніст є музикантом, який інтонує у багатьох відношеннях «в обхід» і всупереч механіко-акустичними властивостями інструменту, долаючи його природу, не применшує, а, навпаки, збільшує його заслугу, – вважає А. Малінковська. – Істотно змінює характер звучання права педаль, а поява резонансу відкритих струн є важливим фактором темброутворення. Навпаки, ліва педаль, зменшуючи сумарну гучність звуку і змушуючи резонувати вільну струну робить тембр більш глухим і матовим, позбавляє звучання блиску» [33, с. 74].

Оперуючи вказаними засобами загалом, піаніст може помітно впливати навіть на сприйняття висоти звучання. «Фізично висота звуку <...> залишається тією ж самою, – зазначає С. С. Скребков, – але завдяки педалізації, ритміці і динаміці в свідомості слухача об'єктивно виникає враження зміщення звуку вгору або вниз від температурації. Тут перед нами явище, аналогічне перспективі на картині. Фізично картина плоска, а в свідомості глядача виникає враження перспективи» [56, с. 21].

Розуміння інтонаційної природи музики «формує його ставлення до цілісності художнього твору, а музично-мовної компонент реалізується через організацію художніх засобів і прийомів виконання в цілісну єдність, що

відповідає подібним і фактурним особливостям твору, його індивідуальним інтонаційно-піаністичної вигляду» [52, с. 197].

Багатство художніх можливостей і технічного потенціалу рояля і широкий пласт фортепіанної літератури – «незмірна за кількістю, невимовна по красі музика, створена саме для фортепіано демонструють безліч найрізноманітніших стильових явищ, знайомство з якими активізують інтелектуальну діяльність. Систематичне інтонаційно-слухове і теоретичне освоєння стилю створюють сприятливі умови для формування інтонаційного мислення виконавця-піаніста» [49, с. 16].

Гумнов відзначав, що у недосвідчених піаністів рояль, особливо в кантілені, «не звучить» частіше за все тому, що вони не вміють правильно розподіляти плани звучання: одні елементи необхідно прибрати, тобто приглушити, завуалювати, інші – виділити на передній план. «Як в живопису, так і в музиці, – казав він, – нічого не вийде, якщо все буде мати однакову перспективу. Необхідно, щоб головні елементи були зроблені опуклими, висвітлені світлом, другорядні – залишені в тіні або півтіні. Так, звукова перспектива в музиці завжди присутня. Це перспектива розподілу голосів за ступенем насиченості їх звучання» [35, с. 95].

Нейгауз писав про важливість партитурного інтонування фортепіанної тканини, маючи на увазі триплановість гомофонно-гармонічної фактури романтичного типу – мелодія, бас, гармонічне заповнення в середньому регістрі: «Рамки звучання (нижня і верхня) для музики то ж, що рама для картини; найменша неясність (особливо часто зустрічається на нижній межі, в басу) веде до розпливчастості і до втрачання форми; музичний твір стає (як я іноді кажу учням) або "вершником без голови", якщо гармонія і бас пожирають мелодію, або "безногим калікою", якщо бас дуже слабкий, або "пузатим виродком", якщо гармонія пожирає і бас, і мелодію» [48, с. 71].

Партитурне мислення – неодмінна умова художнього інтонування фортепіанної фактури. У порівнянні з оркестровою фортепіанна «партитура»

є моно тембровою. Однорідність тембру роля ставить перед піаністом завдання особливо тонкої колористичної диференціації голосів і фактурних планів. Успішно вирішити її можна володіючи досвідченим динаміко-тембровим слухом. Це мав на увазі Асаф'єв; «Інструментування» фортепіано тому найважче, що «воно не виводиться з зазубрювання діапазонів, регістрів і трелей за нормами <...> підручників. Піанізм знає інструментування тільки від слуху і слухання виразності тембрової інтонації» [11, с. 330].

Важливою умовою є те, щоб «фон» був насичений не тільки достатнім тембро-гармонійним потенціалом, а він повинен бути «живим» і достатньо виразним. «Фон, – писав Гольденвейзер, – повинен допомагати головній мелодичній лінії, а нерідко і протиставлятися їй. Не можна схопити основне, якщо те, що його оточує, не допомагає, не гармоніює, а навпаки, заважає. Ми часто бачимо на досвіді, що нехтування цими, здавалося б, другорядними факторами катастрофічно відбивається на цілому. Якщо погано грає ліва рука зазвичай псується і художньо і технічно все виконання. Таким чином головним «стрижнем», «диригентом обертової енергії», від якого вона, подібно висхідним струмів теплого повітря, піднімається вгору і «піднімає» мелодію, дозволяючи їй парити, як птиці на простягнутих крилах є басовий план фортепіанної фактури» [23, с. 5].

«Мелодія не може жити без проникливого звучання супроводу. Набуваючи нового тембр, новий відтінок з кожною зміною акорду, довгі звуки мелодії немов би змінюють своє виразне значення. Неточність звукового співвідношення не дає всієї повноти обертової взаємодії, позбавляє живого звучання. Саме від звукової дистанції залежить справжня виразність акомпанементу» [28, с. 41].

Провідна роль в поліфонічному фортепіанно-інтонаційному комплексі належить артикуляції і тембро-динамічним градаціям звуку. «Графічність поліфонічної фактури, зазначає Савшинський, – рідко дає піаністу можливість використовувати колористичні барви контрастних крайніх регістрів фортепіано. Обмежений інструмент також і у використанні

тембрових і динамічних ефектів педалізації. Тим більшого значення набуває майстерне володіння динамічним і особливо артикуляційним нюансуванням кожного голосу. Піаніст повинен знати і пам'ятати, що музична інтонація за своєю природою набагато експресивніша, ніж це може реалізувати механічний лад рояля, і, отже, для того, щоб зробити свою гру гранично виразною, він повинен, хоча б подумки, уявляти собі справжнє звучання музики, що виконується, тим самим глибше проникаючи в її зміст і ставлячи себе в найкращі умови для його творчого відтворення засобами обмеженості темперації рояля. Таке розуміння особливо важливо для піаністів-концертмейстерів, що займаються зі співаками» [54, с. 48].

Лев Баренбойм вказував, що працюючи з учнями над вокалізацією інструментального виконання його викладач, відомий піаніст, педагог, диригент Фелікс Блуменфельд завжди прагнув виховати у студентів дуже важливої якості – слухання-переживання пружності, опори, напруженості мелодійних інтервалів, іншими словами, те переживання, яке виникає у піаністів, коли, інтонуючи мелодію, вони «зіставляють слухом "різні, тобто більші або менші відстані між звуками. Піаніст повинен для цього грати" розумними "або ..."чуйними" пальцями. Фелікс Михайлович <...> дуже цінував такі "розумні пальці", які передчували "звукову висоту тонів і інтервальні співвідношення між ними» [15, с. 92–93].

Цікаве трактування цього аспекту виразності фортепіанного інтонування пропонує піаніст, педагог і композитор Самуїл Фейнберг у книзі «Піанізм як мистецтво», він говорить про «жест, який поєднаний з доцільним рухом і правильним прийомом звукоутворення» [68, с. 180]. У складному комплексі рухів, що супроводжує гру будь-якого інструменталіста, частина рухів спрямована на безпосередню (раціональну) мету: реалізацію необхідного звучання; інша частина висловлює настрій виконавця, його ставлення до виконуваного твору, вольову напругу і сенс інтерпретаційного задуму. Цю сторону рухового процесу слід віднести на рахунок явної чи прихованої пластики, що супроводжує процес інтонування. «Так, жест

скрипаля, – говорить Фейнберг, – немов би розповідає про зміст музичного твору <...> він відповідає уявленню про мелодичну та синтаксичну будову музичної форми. У піаніста м'який, поглиблений натиск на клавішу мимоволі пов'язується в уяві зі звуком співучим, що ллється. Короткий удар пальця тягне за собою відповідне звукове уявлення» [68, с. 177, 183–184].

Чуйний музикант-педагог завжди використовує цю можливість стимулювати слухо-інтонаційну уяву учня. «Справжній музикант, – стверджував Blumenfeld, – чує музику внутрішнім слухом, його пальці чують і відтворюють її. А є піаністи – і їх чимало, – які "базикають" глухими пальцями, не чуючи заздалегідь або тільки смутно, "силуєтно" уявляючи собі, що вони збираються "сказати" своїми руками» [15, с. 83].

Виконавець, активно інтонує у своїй слуховій свідомості, він здатний накопичувати багатий запас слухових вражень і гнучко, вільно ними оперувати. Він володіє «живою пам'яттю образно-мислячого слуху» (Асаф'єв); його слух «допитливий», спостережливий, гострий і ціпкий, його мислення налаштоване на творчий пошук. Такому виконавцю легше протистояти слуховій інерції, щоб уникати рутинних шляхів, нерідко нав'язуваних пам'яттю. Blumenfeld, працюючи з молодими піаністами, перш за все прагнув очистити їх слух від шаблонів, які перешкоджають діяльності художньої уяви. Слух піаніста повинен бути, на його думку, одночасно і розумним, інтелігентним, і наївним: «Піаніст, який володіє таким слухом, внутрішньо уявляє собі кожен музичний оборот, кожную музичну думку свіжо, розумно і якимось "по-своєму", в той час як виконавець, позбавлений цієї важливої якості, чує як "музичний обиватель", чує "як всі" і задовольняється інтонаційними штампами» [15, с. 78–79].

Розкриваючи музичний образ найбільш близькими його художній та особистісній індивідуальності виразними засобами, музикант в слуховій уяві будує свій власний самобутній варіант прочитання музичного твору. Таким чином, виконавець «тонізує» інтонаційне мислення, і воно стає більш живим, загостреним. На думку піаніста, педагога Льва Баренбойма, «"заморожені" в

нотному записі почуття, думки та ідеї композитора виконавець зможе розтопити лише теплотою своєї творчої уяви, спираючись на активність слуху, музичний і життєвий досвід, спеціальні знання і загальну культуру» [16, с. 93].

Музикознавець і педагог Самарій Савшинський вказує, що нотний текст для піаніста, який володіє багатим арсеналом музично-слухових уявлень, розвиненим мисленням і міцною професійною та загальною музичною підготовкою, практично інформаційно невичерпний. Лише на тлі знань загальних і характерних рис стильових особливостей творчості композитора, піаніст-виконавець зуміє відчувати емоційне призначення кожного елемента музичної тканини твору, кожного функціонального співвідношення, а значить стимулювати роботу свого інтонаційного мислення.

На думку музикознавця, піаніста, педагога Якова Мільштейна, специфіка інструментального виконавства в тому і полягає, що досягнення музичного твору і всі, пов'язані з ним розумові операції виникають з переживання виконуваного і невіддільні від нього, «саме в переживанні, в емоційному сприйнятті та відтворенні твору сплітаються воєдино усі процеси пізнання» [40, с. 52]. У підтвердження думки Л. Ройзман також зазначає, що гра на інструменті вимагає таких якостей, як активність, самостійність, творча ініціативність музичного мислення, отже, процеси виконання музичного твору і інтонаційного мислення взаємозалежні. Піаніст та педагог М. Рубінштейн в центр фортепіанної підготовки учнів ставив розвиток «музичного розуму», а на основі вирішення цього завдання емоційне досягнення образного змісту досліджуваних творів та оволодіння комплексом піаністичних умінь і навичок, необхідних для його виконавського втілення.

Звертаючись до такої складної проблеми, як формування музичного слуху при виконанні фортепіанних творів російський методист і теоретик

фортепіанного виконавства Арсеній Щапов пропонує метод дублювання голосом інструментального мелосу під час гри, приспівування одного з голосів двох-, трьох- або чотириголосної фактури з одночасним виконанням інших на фортепіано. Подібний метод сприяє більш глибокому і змістовному інтонуванню мелосу як носія певного образно-поетичного змісту [70, с. 95].

Питання горизонтальної перспективи як процесу розгортання в часі художньо-образної цілісності твору отримали багатогранне висвітлення в радянській фортепіанно-теоретичній та методичній літературі. Істотним фактором горизонтального об'єднання звуків є дихання. У вокалістів і виконавців на духових інструментах дихання є фізичною умовою. Еквівалентом співочого дихання є рух і зміни смичка при виконанні на струнно-смичкових інструментах, тоді як у фортепіанному інтонуванні дихання виступає переважно у формі уявлення, хоча можуть бути відображені і реальними фізичними діями, наприклад «дихання» руки, кисті, руху корпусу та інші.

Аналогією співочому диханню, яке відбувається на видиху і в процесі виконання якого відбувається зміна дихання на міжфразовій цезури, фортепіанне також пов'язане з логікою синтаксичного членування музичного матеріалу. Дещо інше уявлення про дихання виникає, коли виконавець звертає увагу на циклічність процесу «наростання-спадання» мелодико-гармонічного розвитку. Відливи і припливи напруги в музичному процесі сприймаються як подих самої музики, в яке включається виконавець, організовуючи інтонування. Від «живого виконавського дихання», на думку Гольденвейзера, багато в чому залежить виразність музичної мови. Він підкреслював, що піаніст, не маючи механічного приводу для дихання, обов'язково повинен усвідомити дихання як «основний нерв людської мови», як основу музики» [24, с. 60].

Так, піаністу необхідно брати до уваги «логіку розвитку фрази» в цілому, зокрема вирішити, «чи має тут місце підйом або спад динамічної хвилі» [1, с. 80–81], що асоціюється із веденням смичка або вокальним

інтонуванням. У більшості піаністів, вважав Гольденвейзер, немає відчуття, що живе дихання тісно пов'язане з розумінням синтаксичної логіки музичної мови: «У переважній більшості випадків виконавці розчленовують фрази не так, як цього вимагає зміст живої музики. Часто, слухаючи виконання піаністів, виникає асоціація з відчуттям, коли чуєш, як людина, яка досить жваво вже знає російський алфавіт, а російську мову знає ще неважливо, починає читати вголос. Він робить і наголоси в словах і логічні наголоси не там, де їх потрібно робити, і ви чуєте слова начебто ті ж, але сенс втрачається» [24, с. 98].

Про значення піаністичного дихання в горизонтальному розгортанні музичної мови цікаво висловлювався Я. Мільштейн. Він, зокрема, пов'язував дихання з декламаційновиразним змістом мотивів і фраз. У середині однієї фрази, або в ряду фраз дихання висловлює себе в невеликих прискореннях і уповільненнях, в невеликих рухах кисті («своєрідному піаністичному диханні»), в частому і майстерному застосуванні педалі. Сюди ж Мільштейн відносив і вміння посилювати звучання фрази до її вершині, в разі потреби – підтримувати милозвучність на одному рівні до кінця фрази, вміння різко знижувати або підвищувати силу звучності – тобто дихання в динамічному плані і вміння ним керувати. Як і К. Ігумнов, він вважав дихання ознакою живої, інтонаційної музичної мови. «Мистецтво інтонації, – відзначав Мільштейн, – є тим коефіцієнтом, від якого залежить характер фрази, її життя» [40, с. 219].

Рука піаніста повинна "дихати" увесь час в період гри», – говорив Г. Коган. Важливою навичкою піаніст вважав «взяття послідовного ряду звуків "на одному диханні", одним складним, але цілісним рухом, внутрішньо "проінтонованим" всім організмом, всім тілом виконавця <...> єдність цього руху не повинна бути порушена ніякими поштовхами, додатковими рухами, "розслабляючими" підкиданнями ліктя або зап'ястя, вихлянь плечей, голови, тулуба та іншими вставними рухами, які не входять до фразувального "видиху" руки» [27, с. 156].

Певний інтерес викликають піаністичні методи Льва Оборіна у втіленні «горизонтальних» інтонаційно-інтервальних блоків – музичних «слів», звукових послідовностей, структурно завершених, пронизаних логікою розкриття тематичної ідеї сумою інтонаційних ланок. Оборін пропонує програвати на інструменті мелодійний малюнок музичного твору окремо від партії супроводу або виконувати партію акомпанементу з одночасним приспівуванням мелодії голосом вголос або «про себе» – з активним її внутрішньо-слуховим переживанням-осмислюванням. Ці методи сприяють горизонтальному розгляду кожної інтонації не в окремому її аспекті, а в загальному контексті, маючи на меті її функціональне значення та виявлення інтонаційного тяжіння в музичній структурі.

Звертаючись до проблеми єдності і цілісності мелодійних потоків видатний піаніст і педагог, композитор Олександр Гольденвейзер пропонує метод відтворення мелодії на тлі полегшеного за фактурою, реконструйованого в вигляді гармонійної схеми акомпанементу. На його думку, «треба зіграти цю мелодію на більш простому гармонійному супроводі, щоб уявити собі, як вона повинна звучати» [25, с. 389].

Для того, щоб простежити тематичну «еволюцію» музичного твору, відомий піаніст і композитор Микола Метнер радив виконавцям застосувати в грі метод «рельєфності», укрупнення по звуку програвання мелодійного малюнка, де «підтекстовка» (аккомпанемент) полегшена по динаміці.

Особливий внесок в розвиток теорії і методики підготовки піаніста вніс Геннадій Ципін. У його дослідженнях розглядаються основні проблеми, пов'язані з інструментальною діяльністю майбутніх фахівців. Так, зокрема, він торкається питання музично-дидактичних принципів, націлених на досягнення максимально розвиваючого ефекту в навчанні. Він виділяє чотири основні музично-дидактичних принципи, здатних утворити досить міцний фундамент розвиваючого навчання в інструментальному виконавстві.

Проникнення в зміст музики через всебічне і ретельне аналітичне осмислення, пріоритет раціонального в мистецтві перед інтуїтивним,

безпосередньо емоційним – такі відмінні риси манери гри Леоніда Ніколаєва, при всій різноманітності педагогічних прийомів, він звертався до розуму, до уваги і слуху учня, вважав важливим вплив на психіку шляхом безпосереднього емоційного зараження [49, с. 19].

Таких же принципів у своїй викладацькій діяльності дотримувався і педагог Олександр Гольденвейзер. Особливу увагу в процесі навчання інструментальному виконавству він приділяв розумінню закономірностей музичного формоутворення, детального розгляду структури і конструктивно-технологічних особливостей виучуваних творів. Так, він підкреслював, що розвитку професійного музичного мислення в роботі над навчально-педагогічним репертуаром повинні сприяє проведення конкретної аналітики, в якій виявляються логіка побудови матеріалу, розглядаються завдання для розкриття учнем закономірні розвитку музичної думки, взаємозалежності елементів музичної тканини [25, с. 362].

Викладаючи методикау навчання музиці піаніст Дмитро Благой вважає, що головним засобом впливу на учня з метою глибокого і всебічного опанування їм виконуваного твору є слово. Автор вважає, що через слово педагог може прямо апелювати до думки учня, його професійної свідомості, стимулювати теоретичне осмислення їм музичних явищ, а засобом передачі інтонаційного змісту твору є «внутрішньо інтонований зміст» який виражається у відтворенні конкретного типу фортепіанної фактури.

Висновки до Розділу 2.

Інтонаційне мислення виконавця формується як інтегративне утворення, що характеризується єдністю процесуального та особистісного аспектів, функціонує на основі синтезу теоретичної підготовки та музично-виконавської діяльності, а також на основі формування особливих навичок музиканта-концертанта, які забезпечують їх перетворення в практичній діяльності. Такий інтегративний симбіоз і визначає сутність професійної виконавської діяльності. Музичний матеріал дає інформацію виконавцю не

тільки про себе, а й про те, що знаходиться за його межами. Він інформує виконавця про художньо осмислену дійсність, пізнану і оцінену автором твору, тому, процес виконання є процесом «побудови» авторського тексту. Інтонаційне мислення допомагає музиканту «з'єднати» власні наміри з задумом композитора, зробити трактування музичного твору індивідуальним і переконливим.

Рухові, пластичні, м'язові, відчутні, дихальні та інші уявлення невіддільні від чисто слухового сприйняття виразності інтонації, без них це сприйняття позбавлене сенсу у виконавській діяльності піаніста. Це, як уже говорилося, пов'язане з багатомірністю, синкретичністю інформації про життєву, людську реальність, яку в згорнутому вигляді несе в собі інтонація. Такі уявлення, стимулюючи уяву, мають властивість фізично налаштовувати виконавця на пошуки звучності, спонукати її слухання. Для того щоб осмислено і адекватно виражати інтонацію, піаністу, як і актору в театральному мистецтві «проникнути» в емоційний стан твору, зрозуміти його стилістику, жанрову складову, драматургію розвитку музичного образу. Але піаністу необхідно не тільки вміти «в умі» інтонувати партитуру, а й знати спосіб передачі виконавцям свого відчуття і розуміння інтонації даного твору наявними в його розпорядженні фактурними засобами. Для цього важливо виявити механізми інтонування засобами фортепіанної фактури. Розуміння композиційної схеми твору, її будови, історії створення та іншої інформації саме по собі не здатне стати реальною рушійною силою виконавського процесу. Піаністу необхідно знати закономірності, чинники і механізми втілення, тобто вміти цілеспрямовано використовувати музичне час і простір в їх єдності, володіти енергетичними ресурсами музичного процесу, розуміти, як вони перетворюються в рух звукової матерії; виконавцю важливо вміти усвідомлено оперувати різними масштабно-тимчасовими одиницями інтонування. Таким чином, змістовний і динамічний виконавський процес, керований на всіх рівнях реалізації композиційної єдності твору.

Сучасний виконавець, будь то любитель, або професіонал, в міру своїх знань і здібностей по-своєму уявляє інтонування і по-своєму вирішує інтонаційні проблеми, чітко усвідомлення яких так необхідно для його практичної діяльності. Розуміння інтонаційних закономірностей перетворює інтонацію з інтуїтивної в усвідомлену, без чого вона не може бути повноцінною в художньому відношенні.

ВИСНОВКИ

1. Проблема інтонування і трактування поняття «інтонація» в музичному виконавстві має багатозначність трактувань, систематизації та уточнень значення цього музичного терміну в роботах українських і зарубіжних вчених. У численних працях музикознавця Б. Асаф'єва всебічно розкрита інтонаційна природа музики, зокрема сутність інтонації він розглядає як вираження змістовності. У роботах вченого поняття «інтонація» стало фундаментальною і багатогранною, історично обгрунтованою, розвинулася в теоретико-естетичну систему, глибоку концепцію наукового бачення світу і розуміння його закономірностей. Основні положення асаф'євської теорії мають соціально-історичне обгрунтування відповідно до різних типів інтонаційних явищ і їх комунікативних можливостей.

2. Інтонаційний слух музиканта як психологічний механізм переробки музичних вражень є ключовим у пізнанні музики, виконавське інтонування неможливе без аналізу психологічних механізмів, що забезпечують їх діяльність. Один з корифеїв науки ХХ століття з питань музичної психології, автор монографії «Психологія музичних здібностей» (1947) Борис Теплов відзначав, що музичне переживання є в першу чергу переживанням емоційним і недостатньо тільки почути музику, треба її ще емоційно пережити, відчуті її емоційну виразність. Психологія музичного мислення виконавця носить творчий характер і проявляються в індивідуальному, неповторному баченні, розумінні музики, музично-педагогічного процесу, а також у знаходженні оригінальних способів вирішення поставлених виконавських завдань.

3. Виникла в давнину проблема виконавського інтонування далека від остаточного вирішення в сучасну епоху. Ідеали інтонування не є постійними, встановленими раз і назавжди, вони весь час змінюються, відображаючи в цьому безперервний розвиток музичного мистецтва. Музичне виконання – це процес «побудови» авторського тексту, а відтворення авторського тексту – спосіб пізнання його інтонаційно-сислової сутності. Музичний

матеріал дає інформацію виконавцю не тільки про себе, а й про те, що знаходиться за його межами. Музичний образ інформує виконавця про художньо осмислену, пізнану і оцінену автором твору дійсність. Матеріальна основа музичного образу усвідомлюється як сукупність акустичних характеристик «звучащої» матерії, графічно відображеної в нотному записі. Сприйняття музики, як особливим чином організованих дій музиканта, емоції, характер, асоціації, художні образи створюють духовне, ідеальне відчуття образу. З точки зору семіотичного аналізу в процесі пізнання авторського тексту відбувається переклад музичного матеріалу з однієї семіотичної системи, якою є нотний запис, через інтонаційний слух та музичне мислення в іншу – відтворення живого звучання. Інтонаційний слух здатний стежити, осмислювати і оцінювати що відбуваються в музиці, спостерігати за музичною формою як процесом, а художньо-повноцінне виконання музичного твору можливе лише при наявності інтонаційного слуху. Художня цілісність інтонаційних структур твору синтезує в собі глибоку думку, безпосередність емоційного ставлення до музичного явища. Інтонаційне мислення допомагає простежувати, осмислювати і оцінювати події які відбуваються в музиці, в найвищому сенсі – проявляє здатність проникати в художній світ музики, «поза межі нот».

4. Гра на музичному інструменті є проявом інтелектуального розвитку, всебічного формування художньої свідомості та інтонаційно-мисленнєвого процесу. Алгоритм формування інтонаційного мислення піаніста-концертанта складається із сукупності операцій порівняння, узагальнення та припущення, за допомогою яких здійснюються сенсомоторні, перцептивні та інтелектуальні мисленнєві дії виконавця. Для ефективної реалізації процесу формування інтонаційного мислення піаніста необхідно сформувати навички співвідносити свої музично-слухові уявлення і їх реалізацію при виконанні з теоретичними знаннями про музику, знаходити їм обґрунтування і практичне застосування на прикладі конкретного твору, приводячи в дію не тільки виконавський, але і весь арсенал свого музичного мислення.

Таким чином, інтонування в у виконавському процесі є осмислений процес, спрямований на слухацьке сприйняття від початкової стадії інтонаційного усвідомлення і відтворення музичного матеріалу в логічному і динамічному його оформленні до створення цілісної інтонаційної форми музичного твору. Формування інтонаційного мислення музиканта-концертанта розглянуто в роботі, як інтеграційний процес, що функціонує на основі виконавської діяльності та забезпечує активність пізнання і творчого втілення у музично-виконавській реалізації. Дане інтегративне утворення багато в чому визначає також і саму сутність професійної музично-виконавської діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано / 3-е изд. Москва: Музыка, 1978. 288 с.
2. Арановский М. Г. Интонация, отношение, процесс // Советская музыка. Москва, 1984. № 12.
3. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва: Композитор, 1998. 343 с.
4. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: сб. ст. Москва, 1974. С. 90–128.
5. Арановский М. Г. Тезиси о музыкальной семантике // Музыкальный текст: структура и свойства: сб. ст. Москва, 1998. С. 315–345.
6. Арчажникова Л. Г. Профессия – учитель музыки: книга для учителя. Москва: Просвещение, 1984. 111 с.
7. Асафьев Б. В. Речевая интонация. Москва-Ленинград: Музыка, 1965. 136 с.
8. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музгиз, 1963. 380 с.
9. Асафьев Б. В. Путеводитель по концертам / изд. 2-е, доп. Москва: Сов. композитор, 1978. 200 с.
10. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов) Ценность музыки // «De musica»: сб. статей / под ред. И. Глебова. Петроград: Петроградская гос. филармония. 1923. Вып. 1. С. 17.
11. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музыка, 1975. 375 с.
12. Асафьев Б. В. Слух Глинки // М. И. Глинка. Москва-Ленинград: Музыка, 1950. 130 с.
13. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном образовании. Ленинград: Музыка, 1973. 259 с.
14. Баренбойм Л. А. Путь к музицированию. Москва: Советский

композитор. 1973. 272 с.

15. Баренбойм Л. А. Фортепианно-педагогические принципы Ф. М. Blumenфельда // За полвека: очерки, статьи, материалы. Ленинград, 1989. С. 83–84.

16. Баренбойм Л. А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Москва: Музыка, 1969. 284 с.

17. Большая Российская Энциклопедия / под ред. Ю. Осипова и др. Москва: БРЭ, 2008. Т. 11. 768 с.

18. Большая Советская Энциклопедия / изд. 3-е ; гл. ред. А. Прохоров. Москва: Сов. энцикл., 1972. Т. 10. 592 с.

19. Ванслов В. В. Что такое искусство. Москва: Изобразительное искусство, 1989. 328 с.

20. Выготский Л. С. Психология искусства / сост. М. Ярошевский, комм. В. Умрихина. Ростов-на-дону: Феникс, 1998. 480 с.

21. Гарбузов Н. А. – музыкант, исследователь, педагог: сб. статей / сост. О. Сахалтуева, О. Соколова ; ред. Ю. Раге. Москва, 1980. 303 с.

22. Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. Москва: ЛИБРОКОМ, 2012. 584 с.

23. Гольденвейзер А. Б. О музыкальном исполнительстве // Вопросы музыкально-исполнительского искусства Москва, 1958. Вып. 2. С. 3–14.

24. Гольденвейзер А. Б. Статьи, материалы, воспоминания / сост. Д. Благой. Москва: Сов. комп., 1969. 446 с.

25. Гольденвейзер А. Б. О музыкальном искусстве. Москва: Музыка, 1975. 415 с.

26. Ержемский Г. Л. Дирижеру XXI столетия. СПб: Деан, 2007. 240 с.

27. Коган Г. М. У врат мастерства. Работа пианиста / 3-е изд. Москва: Музыка, 1969. 341 с.

28. Кременштейн Б. Л. Педагогика Г. Г. Нейгауза. Москва: Музыка, 1984. 89 с.

29. Лесман И. Пути развития скрипача. Ленинград: Тритон, 1934. 64 с.

30. Мазель Л. А. Статьи по теории и анализу музыки. Москва: Сов. композ., 1982. 328 с.
31. Майкапар С. Музыкальный слух: его значение, природа, особенности и метод правильного развития / 3-е испр. и доп. изд. Челябинск: МРІ, 2005. 254 с.
32. Малинковская А. В. Искусство фортепианного интонирования. Москва : Издательство Юрайт, 2017. 383 с.
33. Малинковская А. В. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования. Москва: Владос, 2005. 381 с.
34. Мартынов В. И. Пение, игра и молитва в русской богослужбенопевческой системе. Москва: Филология, 1997. 219 с.
35. Мастера советской пианистической школы. Московская консерватория: очерки / ред. А. Николаева. Москва: Гос. муз. изд., 1954. 229 с.
36. Медведева И. А. Теоретические основы формирования художественного мышления будущего учителя музыки: монография. Чебоксары: ЧГПУ, 2001. 152 с.
37. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки: исследование. Москва: Композитор, 1993. 262 с.
38. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка, 1979. № 3. С. 30–39.
39. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах воздействия музыки. Москва: Музыка, 1976. 256 с.
40. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства. Москва: Сов. композитор, 1983. 262 с.
41. Мильштейн Я. И. О мастерстве исполнителя К. Н. Игумнова. Сов. Музыка, 1959. № 1. С. 21–23.
42. Мильштейн Я. И. Константин Николаевич Игумнов. Москва: Музыка. 1975. 469 с.

43. Минаев Е. А. Музыкально-информационное поле в эволюционных процессах искусства: дис. ... д-ра искусствоведения : спец. 17. 00. 02 Музыкальное искусство. Москва, 2000. 480 с.
44. Музыкальный словарь Гроува / ред. и доп. Л. Акопяна. Москва: Практика, 2001. 1095 с.
45. Муцмахер В. И. Формирование профессионально значимых качеств личности будущего учителя музыки: автореф. дис. ... д-ра. пед. наук. : спец. 13. 00. 01 Общая педагогика, история педагогики и образования. Москва, 1989. 20 с.
46. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988. 254 с.
47. Назайкинский Е. В. Оценочная деятельность при восприятии музыки // Восприятие музыки: сб. ст. Москва, 1980. С. 195–229.
48. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога / 5-е изд. Москва: Музыка, 1988.
49. Николаев А. Исполнительские и педагогические принципы А. Б. Гольденвейзера // Мастера советской пианистической школы: очерки / учеб. пособие для вузов. Москва, 1964. С. 115–167.
50. Орлова Е. М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. История. Становление. Сущность. Москва: Музыка, 1988. 304 с.
51. Переверзев Н. К. Проблемы музыкального интонирования. Москва: Музыка, 1966. 224 с.
52. Петрушин В. И. Музыкальная психология: уч. пособие для студентов и преподавателей. Москва: Владос, 1997. 384 с.
53. Риман Г. Музыкальный словарь. Москва: П. Юргенсон, 1901. 1079 с.
54. Савшинский С. И. Пианист и его работа. Ленинград: Сов. композ., 1961. 271 с.
55. Сагатовский В. Н. Деятельность: монизм любой ценой или

полифония // Деятельность: теории, методология, проблемы: сб. ст. Москва: Политиздат, 1990. С. 195–205.

56. Скребков С. С. Избранные статьи. Москва: Музыка, 1980. 216 с.

57. Словарь иностранных слов / гл. ред. Ф. Петров. Москва: Русский язык, 1989. 624 с.

58. Соболева Н. А. Об интонировании в дирижерском искусстве // Вестник Череповецкого государственного университета. Череповец, 2011. Вып 2. С. 138–141.

59. Стасов В. В. Избранные сочинения: в 3-х томах. Живопись. Скульптура. Музыка. Москва: Гос. издат. Искусство, 1952. Т. 2. 774 с.

60. Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика. Москва: Центр гуманитарных инициатив, 2012. 368 с.

61. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи Вселенной – к философии музыки. Киев: Факт, 2000. 176 с.

62. Тарасов Г. С. Педагогика в системе музыкального образования: учеб. пособие по курсу «Педагогика». Москва: ГМПИ им. Гнесиных. 1986. 48 с.

63. Теплов Б. М. Психология и психофизиология индивидуальных различий. Москва-Воронеж: Издательство НПО МОДЭК. 1998. 544 с.

64. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. Москва-Ленинград: АПН РСФСР, 1947. 336 с.

65. Тинкторис Й. Словарь музыкальных терминов // Очерки истории гармонических стилей / в 2-х частях. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2005. Ч. I. С. 200-253.

66. Торопова А. В. Интонирующая природа психики: музыкально-психологическая антропология : монография / 2-е изд. Москва: МПГУ, 2018. 338 с.

67. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии / изд. 3-е, испр. и доп. Москва: Музыка, 1966. 224 с.

68. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. Москва: Музыка, 1969. 609 с.

69. Цыпин Г. М. Музыкально-исполнительское искусство: теория и практика. СПб: Алтейя, 2001. 320 с.

70. Щапов А. П. Фортепианная педагогика: метод, пособие. Москва: Сов. Россия, 1960. 171 с.

71. Яворский Б. Л. Строение музыкальной речи: материалы и заметки. Москва: Тип. Г. Аралова, 1908. 100 с.