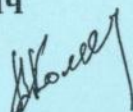


НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
ім. П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

КОЛОНЕЙ ВАЛЕНТИН ОЛЕКСІЙОВИЧ



УДК 781. 68. 786.2

ПЛАСТИЧНЕ  
У ФОРТЕПАННО-ВИКОНАВСЬКОМУ ІНТОНУВАННІ

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ

дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства

Київ – 2004



00762295 (V)

Дисертацією є рукопис.

Дисертація виконана на кафедрі теорії музики Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського Міністерства культури і мистецтв України.

**Науковий керівник:** доктор мистецтвознавства, професор  
**Москаленко Віктор Григорович**,  
Національна музична академія України  
ім. П.І.Чайковського,  
кафедра теорії музики (Київ).

**Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, професор  
**Сокол Олександр Вікторович**,  
Одеська державна музична академія  
ім. А.В. Нежданової,  
завідувач кафедри теорії музики  
та композиції (Одеса)

кандидат мистецтвознавства, доцент  
**Катрич Ольга Тарасівна**  
Львівська державна музична академія  
ім. М.В. Лисенка, кафедра загального  
та спеціалізованого фортепіано (Львів)

**Провідна установа:** Харківський державний інститут мистецтв  
ім. І.П. Котляревського,  
кафедра теорії музики (Харків)

Захист відбудеться “24” червня 2004 р. о 15.30 год. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського, м. Київ-1, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, 2-й поверх, ауд. 36.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського за адресою: м. Київ-1, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11.

Автореферат розісланий “21” травня 2004 р.

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради,  
кандидат мистецтвознавства, доцент

**І. М. Коханик**

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**Актуальність теми дослідження** обумовлена тим, що поняття „пластичне”, яке широко використовується і опановано теорією в інших видах мистецтва, майже не апробовано в музиці і, зокрема, в теорії музичного виконавства.

Архітектура, скульптура, живопис, декоративні види мистецтва вважаються „пластичними”. Тут прояви „пластичного” мають тілесний, речовий характер. „Пластичне” є суттєвим виражальним засобом в акторському і хореографічному видах мистецтва. Тут йдеться, відповідно, про тілесну пластику рухів актора і танцюриста, або про пластичність в інтонаціях художнього слова. Разом з тим фактор „пластичного” є одним з основоположних в комплексі засобів музичної виразності.

В музичному виконанні „пластичне” включає взаємодію виразових ресурсів музиканта-виконавця, музичного твору і музичного інструменту. Функції «пластичного» безпосередньо упредметнюються як виконавська інтонація, в якій звуковий зміст підноситься до художнього рівня, стаючи музичним мистецтвом.

Дослідження і теоретичне обґрунтування „пластичного” рівною мірою стосується як змісту, так і форми музично-виконавського інтонування. Фактор „пластичного” безпосередньо працює в практиці музичного виконання, охоплюючи як сферу виховання музиканта-виконавця, так і різноманітні прояви виконавської творчості.

У цілому дослідження і теоретичне обґрунтування пластичного у фортепіанно-виконавському інтонуванні актуальне насамперед своєю метою, змістом якої є удосконалювання виконавської майстерності.

**Об'єктом дослідження** є область музично-виконавського інтонування в найрізноманітніших проявах.

**Предметом дослідження** є „пластичне” як базова складова музично-виконавської інтонації на фортепіано.

**Метою дослідження** є обґрунтування функціональних можливостей „пластичного” як одного з провідних чинників в музично-виконавській інтонації.

Для цього в дисертації поставлені наступні завдання:

- 1) Охарактеризувати загальні властивості пластичного в природі.
- 2) Дати визначення категорії „пластичне”.
- 3) Охарактеризувати психофізіологічні особливості проявів „пластичного” у людини в контексті перетворення в „другій природі” – мистецтві.
- 4) Проаналізувати і частково доповнити термінологічний апарат, що працює у сфері пластичного в мистецтві.
- 6) Проаналізувати потенціал проявів „пластичного” в музичному творі.

7) Проаналізувати потенціал проявів „пластичного” в творчій діяльності музиканта-виконавця.

**Методологічна основа** дисертації включає філософсько-естетичну і музично-теоретичну складові.

Філософсько-естетичну базу дослідження складають праці Арістотеля, Ф. Гарденберга (Новаліса), Г.Ф. Гегеля, І. Гете, Й. Гердера, Ю. Борєва, А. Лосєва, А. Карміна, А. Крюковського.

В дисертації використані окремі положення, які містяться в роботах Б. Асаф'єва, І. Котляревського, Т. Куришевої, Л. Мазєля, В. Медушевського, В. Москаленка, Е. Назайкінського, С. Скребкова, М. Скребкової-Філатової, В. Цуккермана, В. Холопової та інших дослідників.

В дисертації використані елементи системного аналізу. Значну увагу приділено роботі і над поняттєвим апаратом.

**Наукова новизна** дослідження містить наступні позиції:

- „пластичне” розуміється як філософсько-естетична категорія;
- визначені ієрархічні рівні „пластичного”, що мають практичне застосування в художній (конкретно – музичній) практиці і в мистецтвознавстві;
- категорія „пластичного” розглядається як одна з основ фортепіанно-виконавського інтонування;
- висувається положення, що „пластичне” притаманне не тільки речам об'ємним і наочним, але й таким, що сприймаються слухом, як певна якість звукового матеріалу;
- аргументується теза, що „пластичне” в творчому процесі піаніста виражається синкретично – у взаємопроникненні і взаємозбагаченні інтонацій двох видів – чутної і видимої;
- введені поняття “виконавська пластика”, „соматична інтонація”, „соматичне інтонування”, „виконавська інтонаційна модель”, “виконавське кодування”, “музично-пластичний метазнак”, „внутрішнє співінтонування”, запропоновано визначення понять „інтонація”, „інтонування” та „виконавське інтонування”.
- обґрунтовується, що явище „пластичного” у фортепіанно-виконавській інтонації є органічною цілісністю: а) в творчій діяльності виконавця (синкрєзис інтелекту, відчуття і тіла); б) в єдності компонентів музично-виконавського інтонування (виконавця, музичного твору, музичного інструмента).

**Зв'язок з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконана згідно планів науково-дослідної роботи кафедри теорії музики Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Вона відповідає темі №16 „Музичне мислення: історія і теорія” тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського на 2000 – 2006 рр.

**Практичне значення** дослідження визначається можливостями використання його результатів для вдосконалення індивідуальної виконавської майстерності, перспективами використання запропонованих теоретичних положень в подальших наукових розробках.

Матеріали дисертації можуть бути використані в курсах історії піанізму, методиці викладання гри на фортепіано, в музичній естетиці, педагогічній практиці тощо.

**Апробація результатів дисертації.** Дисертація обговорювалася на кафедрі теорії музики Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. Здійснювалася в педагогічній роботі автора в Донецькій державній музичній академії ім. С.С.Прокоф'єва. Основні ідеї та положення роботи були викладені у доповідях на конференціях: Всеукраїнська науково-практична конференція „Прокоф'єв та сучасність” (м. Донецьк); Всеукраїнська науково-практична конференція „Текст музичного твору: практика і теорія” (м. Київ); Всеукраїнська науково-практична конференція „Музичний твір як творчий процес” (м. Київ).

За темою дослідження автором опубліковано шість статей, у тому числі три статті у збірках, що затверджені ВАК України, а також тези виступу на Всеукраїнській науково-практичній конференції.

**Структура роботи.** Дисертація складається з вступу, трьох основних розділів, висновків та бібліографії. Обсяг роботи складає 158 сторінок. Список використаних джерел – 111 найменувань, 6 сторінок.

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У вступі в короткій формі обґрунтовуються актуальність, об'єкт і предмет дослідження, визначаються мета і основні завдання, стисло роз'яснюється методологічна база дисертації, її наукова новизна, практичне значення та структура.

**Розділ перший „Категорія пластичного в природі і мистецтві”** складається з п'яти підрозділів.

Перший з них має назву „*Термінологічний аспект пластичного*”. Він присвячений теоретичному осмисленню та визначенню авторської позиції щодо поняття „пластичне” – основоположного для проблеми, що розглядається в дисертації, з цієї метою аналізуються численні тлумачення та відтінки значень „пластики”, „пластичності”, „пластичного” в різних мовах, розглядаються термінологічні значення цих слів в наукових працях і словниках.

У підсумку дослідження цих значень відзначається багатоманітність висвітлення цього питання в різних джерелах. Це дозволяє говорити про „пластичне” як явище природи, як поняття в сфері діяльності людини, як поняття в різних видах мистецтва, як поняття в естетиці та мистецтвознавстві.

В сукупності значень „пластичного” виділяються наступні положення:

1. „Пластичне” – ця *властивість* предметів, об'єктів в органічній і неорганічній природі і навколишній дійсності *змінювати і зберігати свою*

форму. Звідси виникають визначення властивостей, як-от: *податливий, гнучкий, слухняний, тягучий, той що пристосовується* і т.д. У цьому ракурсі можна говорити про пластичні властивості звуку і людського тіла.

2. „Пластичне” в природі і навколишній дійсності сприймається людиною в двох видах: при спогляданні (в статичному стані) і в динамічних процесах (в русі).

3. „Пластичне” – це *здатність* людини-творця в мистецтві (другій природі) *створювати* (зображати) речі (предмети) в об'ємних формах або на площині, в статиці або динаміці, використовуючи виразність людського тіла або іншого матеріалу.

4. Властивості „пластичного” не обмежені зримими формами. *Рух звукового потоку* (у вербальній або музичній формах) *є не менш пластичним.*

„Пластичне” трактується в дисертації як узагальнююча категорія. В ній можна виділити три групи значень. Вони є взаємопов'язаними, але кожна група презентує певний рівень в *ієрархії* „пластичного”.

До першого (нижчого) рівня відносяться характеристики „пластичного” у предметах, явищах з боку їхньої якості: *округлий, опуклий, гнучкий, податливий, плавний* і т.д. Ці визначення характеризують пластичне у зовнішній, зоровій сфері, підкреслюючи тільки одну з пластичних якостей обраного об'єкта.

Відмітною рисою другого рівня „пластичного” є прагнення до порядку, домірності, гармонії. До цього рівня можна віднести такі характеристики: *гармонійний, розмірний, пропорційний, погоджений* і т.д.

Відмінною рисою другого рівня „пластичного” є спрямованість до порядку, відповідності, гармонії. До другого рівня „пластичного” можна віднести наступні характеристики: *гармонійний, відповідний, пропорційний, злагоджений* і т. д. На цьому рівні виникає *квантитативна*, а у поєднанні з першим рівнем, і *квалітативна* оцінка „пластичного”.

Однак логіка, розрахунок, порядок, що складають гармонію погодженості і пропорційності, самі по собі не можуть відрізнитися багатством змісту. Зачіпаючи розум, вони не торкаються душі. Так само як і природа, мистецтво не терпить буквального повторення і, прагнучи різноманітності, творчо підходить до зміни існуючих форм. Тому до третього (вищого) рівня „пластичного” можна віднести такі характеристики як: *творчий, художній, такий що творить, цілісний, органічний* і т. д.

Ці характеристики відносяться до „другої природи” і властиві будь-якому виду мистецтва. Вони характеризують змістовний бік об'єкта рівною мірою у слуховій і зоровій сферах. Характеристики третього рівня природно акумулюють у собі якості перших двох рівнів. Їх істотною особливістю є спрямованість всього об'єму якостей на *художню цілісність*, що виникає як в процесі художнього становлення, так і в кінцевому результаті цього процесу – художній формі.

Якості „пластичного” вищого рівня одержують *естетичну* спрямованість у зоровій і слуховій сферах, презентуючи цілісність внутрішнього і зовнішнього планів.

Другий підрозділ називається „*Пластичне в природі та оточенні людини*”.

Тут зазначається, що „пластичне” є однією з первісних властивостей матерії. Поняття „природне” складає основу „пластичного”. В природі „пластичне” репрезентоване в найдоступніших для сприйняття формах. Наприклад, притаманна природі повторність надає людині можливість пристосуватися до оточуючих умов і займатися діяльністю, яку вона може співвіднести з її законами. Відбираючи найбільш характерні риси, притаманні природним процесам, які повторюються (у видозмінах), людина вчиться відрізнити явища, що виникають природно, від явищ неперодних.

Осягаючи „пластичне” як властивість предметів, явищ природи в процесі їх формотворення чи видозмін, людина відкриває шлях до власної творчої діяльності – до творення „другої природи”. Прояви „пластичного” в природі зачіпляють наші почуття, формують наші уявлення про прекрасне, спрямовують творчі пошуки в усіх видах мистецтва, включаючи музику.

У третьому підрозділі – „*Психофізіологічний фактор*” – зазначається, що на рівні фізіології людини звуковий матеріал і м'язове відчуття схильні до розвитку в часі. Зокрема, ця процесуальність виникає через „тягучість звуку” і „тягучість м'язового відчуття”, тобто через податливість, пластичність матеріалу.

Базовим фактором фортепіанно-виконавського процесу є інтонаційна форма музичного мислення. Ця форма акумулюється, „згортається” в нотному тексті і пластично розгортається у виконавському інтонуванні-озвучуванні.

Музично-виконавська інтонація реалізується в постійній взаємодії мислення і відчуття, які, у свою чергу, втілюються в тілесному комплексі доцільних виконавських рухів

Притаманна музичній інтонації тонова напруга, з одного боку, і музичне мислення, яке організовує процес виконавського інтонування за допомогою комплексу виконавських рухових прийомів, з іншого боку, можуть функціонувати тільки в органічній взаємодії. Найвищий ступінь мобільності нашого мислення і його пластичності дозволяє вибудовувати мислення, почуття і тілесні можливості виконавця у взаємній ієрархічній залежності, в якій мислення займає перше місце, а тіло – останнє.

У четвертому підрозділі – „*Мистецтвознавчий аспект*” – зазначається, що у наукових джерелах з фортепіанного виконавства „пластичне” не розглядається у цілісному обсязі. Прояви „пластичного” у виконавському інтонуванні характеризуються окремо у зв'язку із звуком, метром, ритмом, темпом, агогікою, динамікою, фортепіанною технікою, музичною формою, архітектонікою, фразуванням, музичним синтаксисом, а також жанровими параметрами: танцювальністю, пісенністю і декламаційністю.

Констатується, що для розгляду „пластичного” у виконавському інтонуванні доцільно використовувати спільну для характеристики „пластичного” в інших мистецтвах термінологію. Остання століттями створювалася у першу чергу в „пластичних мистецтвах” (живопису, скульптурі, архітектурі).

Така універсальність дозволяє, по-перше, розглядати „пластичне” на рівні певного вихідного синкрезису, по-друге, робить більш гнучким і об’ємним за змістом поняттєвий апарат музикознавця. Таким чином, звертаючись до поняття „пластичне”, ми розкриваємо нові, ще не виявлені його структурні і функціональні властивості у фортепіанному виконавстві і навпаки, збагачуємо попередні більш загальні уявлення.

П’ятий підрозділ – „*Філософсько-естетичний аспект*” – присвячений визначенню категорії „пластичне”.

Тут зазначається, що оскільки в основі „пластичного” лежить принцип гнучкої рухливості, видозміни, то таким чином органічно втілюються основні закони діалектики: єдності і боротьби протилежностей, заперечення заперечення, переходу кількісних змін в якісні.

Властивість матерії змінювати свою внутрішню і зовнішню форму знаходить своє віддзеркалення в категорії „пластичного”. У змістовному обсязі цієї категорії ми бачимо взаємодію кількості і якості, цілого і частини, необхідного і випадкового, можливості і дійсності, змісту і форми. Це свідчить про високий ієрархічний рівень категорії „пластичного”.

Розглядаючи „пластичне” як таку гармонію цілого, що виникає згідно об’єктивним законам природи, і таку гармонію в художніх предметах, що творчо створена в мистецтві („другій природі”), можна побачити в основі і першого і другого раціональне зерно порядку. Порядок припускає певний ступінь осягнення цього поняття інтелектуальним шляхом. Але почуттєва виразність, якою людина наділяє гармонію пластичних перетворень, говорить уже про естетичний зміст категорії „пластичного”, коли інтелектуальне розуміння і почуттєве сприйняття поєднуються

Узагальнюючи уявлення про „пластичне”, можна сфокусувати їх в наступній дефініції: *пластичне* – це властивість і потенційна схильність органічної і неорганічної природи до цілісної і гармонічної зміни та збереження своїх форм. Ця властивість, по-перше, виражається в процесах змін форми (форм) в природі або мистецтві („другій природі”) і, по-друге, оцінюється і наділяється людиною естетичним змістом.

**Розділ другий „Функції пластичного у фортепіанно-виконавському інтонуванні”** складається з п’яти підрозділів.

Перший підрозділ має назву „*Структура і компоненти фортепіанно-виконавського інтонування*”. В ньому йдеться про принципи, що забезпечують функціонування і цілісність інтонаційної структури.

Під останньою розуміється певна організація системи інтонування, що забезпечує її єдність. Ця структура складається з трьох основних компонентів: виконавця, музичного твору і музичного інструмента.

Виділяються чотири принципи, що забезпечують функціонування і цілісність інтонаційної структури. Перший з них – *синкретичність*, яка притаманна не тільки всім засобам виконання, але й зазначеним компонентам структури інтонування (виконавця, музичного твору, інструмента).

Сталість фізичного тону виконавця, з одного боку, і чинник дихання в музичному мовленні, що викликає членування інтонаційної форми, з іншого, говорить про наявність у структурі виконавського інтонування другого принципу – *дискретно-континуального*.

Третій принцип – *ієрархії* – присутній у всіх компонентах структури. Він бере участь в „розподілі ролей” у виконавському інтонуванні. Наприклад: „інтелект відчуття тіло”, „мелодія бас акомпанемент”. Принцип ієрархії диференціює використання засобів музичної виразності за ступенем важливості.

Четвертий принцип – *пластичності*. Його роль полягає в узгодженні і гармонізації всіх функціональних зв'язків у структурі виконавської інтонації, що формується трьома раніше вказаними принципами. Завдяки участі цього принципу виконавська інтонація набуває властивостей художньої.

В другому підрозділі – „*Функціонування структури в просторовому і часовому планах*” – зазначається, що проблеми, які пов'язані із звуковою об'ємністю і просторовою перспективою, з диференціацією звукового матеріалу по вертикалі і горизонталі, переважно покладаються „на плечі виконавця”. В нотному тексті ці параметри неможливо відобразити з належним ступенем ясності.

Виконавський процес відбувається за умови взаємодії тілесно-рухової системи виконавця і власне музично-звукового вимовляння. Однак суто часовому плану не вистачає пластичної виразності, що пов'язана з безліччю градацій матеріальної вагомості звучання, звукової об'ємності, звукової перспективи тощо. Отже, процес виконавського інтонування є пластичною взаємодією просторового і часового планів.

Так само як і часовий, просторовий план виконавського інтонування є бінарним: по-перше, це реальна об'ємність, наочність усього арсеналу виконавських рухів, включаючи міміку та пантоміміку, по-друге, це умовно-просторова об'ємність звукового матеріалу.

В просторовому плані виконавський процес можна розглядати як такий, що складається з трьох етапів: 1) поза-звукова статична модель, що зафіксована в нотних знаках; 2) модель, що уявляється виконавцем як об'ємна форма звучання; 3) власне процес виконавського інтонування.

Усі перелічені компоненти, взаємодіючи, втілюються у виконавському інтонуванні за умови включення пластичного начала. Саме просторовий і

часовий плани надають виконавцеві найбільшої свободи для творчого застосування „пластичного”.

Пропонуючи свою інтерпретацію, виконавець формує просторовий і часовий план музичного висловлення і стає співтворцем музичного твору композитора.

Третій підрозділ має назву „*Жанрові начала та їх ознаки*”. В дисертації використовується класифікація жанрових начал, що запропонована С. Скребковим і включає моторність, пісенність та декламаційність.

Звернення до жанрових начал обумовлено тим, що вони є „первинними інструментами музичного інтонування” (В. Москаленко). В контексті музичного інтонування характерною ознакою жанрових начал є їхня *тілесна самовираженість*.

Значущість у становленні інтонаційної природи музики дозволяє вважати фактор „пластичного”, на додаток до трьох жанрових начал (за класифікацією С. Скребкова), **ч е т в е р т и м** жанровим началом.

Ознаками жанрових начал є: *процесуальність, пластичність, синкретичність, комплексність прояву, синтез звукової і соматичної інтонацій, взаємозамінність при домінуванні одного з жанрових начал*.

В подальшому художні прояви „пластичного” розглядаються окремо на прикладі дії кожного із жанрових начал.

Четвертий підрозділ має назву „*Поняття „тілесне” і „пластичне”. Соматична інтонація та інтонування*”.

„Пластичне” завжди супроводжує „тілесність”. Воно виступає як властивість „тілесності” до зміни її форми. Завдяки цій властивості „пластичне” стає невіддільним від „тілесності”, ніби зливаючись з нею. Звідси виникають висловлення про пластичність малюнка, архітектурного ансамблю, рухів танцюриста чи балерини, літературного чи сценічного образів, звукового малюнка, музичного образу. Зливаючись з „тілесністю”, „пластичне” виступає його виразною і – ширше – змістовною сторонами.

Тілесність самовираження в жанрових началах і тілесність, що реалізується в музичному виконанні, з’являються перед нами як вираз *пластичного*. „Пластичне” виступає, з одного боку, як ланка, що зв’яже всі жанрові начала в єдине ціле, як основа їх синкретичності, а з другого боку, володіє функцією формування процесу інтонації.

Ми інтонуюємо тілом в більшій мірі, ніж це може здаватися на перший погляд. Інтонація, що звернена до зорового ряду, називається в дисертації „соматичною”. Це викликано, по-перше, необхідністю показати близькість, але не адекватність понять «тілесне» і «пластичне». По-друге, тим, що при прямому відношенні до зорового ряду (що виражається у виконавських рухах, міміці, пантоміміці), соматична інтонація дозволяє у повному обсязі досліджувати приховані від зору тілесні зв’язки зі звуковою інтонацією.

Ці зв’язки виявляються не тільки у безпосередньо формуючому звукове інтонування мускульному тонуці, але й у подиху, пульсації серця, у русі

голосових зв'язок, мікрорухах гортані, мови, які супроводжують виконавське інтонування. Ми інтонуємо тілом в більшій мірі, ніж це може здаватися на перший погляд. Саме такий обсяг інформації ми вкладаємо у термін «соматична інтонація», у той час як термін «німа» інтонація (за висловленням Б. Асаф'єва) у значеннєвому відношенні вилучений і не співвідноситься з необхідним обсягом інформації.

Сприймаючись зором (виконавські рухи, міміка, пантоміміка), *соматична інтонація* втілює й приховані від зору тілесні зв'язки із звуковою інтонацією. Ці зв'язки виявляються не тільки у безпосередньо формуючому звукове інтонування мускульному тонусі, але й у подиху, пульсації серця, у русі голосових зв'язок, мікро-рухах гортані, які супроводжують виконавське інтонування.

На відміну від побутових соматичних інтонацій, що існують у спілкуванні між людьми в жестикуляції, міміці, пантоміміці, у музичному виконанні її прояви обумовлені усвідомленістю звукової художньої мети, змістом музичного твору.

У поняття „соматична інтонація” входять абсолютно всі тілесно-необхідні дії піаніста, що спрямовані на процес фортепіанно-виконавського інтонування. “Соматичне інтонування” обумовлюється і конструктивними особливостями музичного інструмента. Зберігаючись у пам'яті, у музичному мисленні, почутті, м'язовому тонусі, соматична інтонація розвивається й удосконалюється у процесах, пов'язаних із звуковим інтонуванням. Для зберігання цієї інформації у підсвідомості виконавця відбувається її трансформація, що відбивається, по-перше, у *систематизації* виконавських засобів; по-друге, з метою економії часу та ліквідації зайвої інформації, її часовому стисненні. Цей процес оптимізації соматичного інтонування можна назвати *виконавським кодуванням*. Виконавське кодування у найбільшій мірі свідчить про те, що “пластичне” об'єднує на внутрішньому синкретичному рівні інтелектуальні здібності, почуттєве проникнення та тілесне опанування виконавцем змісту музичного твору згідно до конструктивної специфіки музичного інструменту.

Пропонується наступна дефініція: *соматична інтонація* – це позачасова тілесна форма змісту та виразу сенсу, почуття, уявлення, образу і т.д. музичного твору, що органічно зв'язана з процесуальним оформленням цього змісту у звуковій інтонації на інструменті.

Відповідно, *соматичне інтонування* – це тілесна манера виконавця виражати в грі на інструменті внутрішній процес музичного мислення. Соматичне інтонування завжди спирається на індивідуальну соматичну інтонацію, що раніше сформувалася у вигляді *виконавського коду*.

Підрозділ п'ятий має назву „*Звукова інтонація та інтонування*”. Тут уточнюються дефініції понять „інтонація” і „інтонування”.

Під *інтонуванням* мається на увазі процес розгортання звукового змісту, що виражається емоційно, спирається на музично-художній тип мислення і

може відбуватися як уявно, так і в реальному виконанні голосом чи на музичному інструменті.

Інтонування завжди відбувається у теперішньому часі. Основною відмінністю „інтонації” від „інтонування” є кристалізація в „інтонації” музичного змісту, що відбувається в уявленні. *Інтонація* в такому розумінні перебуває поза часом. На відміну від *інтонування*, вона має відношення і до минулого, і до сьогодення, і до майбутнього часу.

Враховуючи часовий чинник, пропонуємо наступну дефініцію: *інтонація* – це позачасова форма звукового змісту, яка зберігає в згорнутому вигляді інтелектуально-тілесне наповнення і уявлення образу. *Інтонація* або фіксується в пам’яті музиканта (слухача), або – в закодованому вигляді – „консервується” в нотному запису.

Як певний структурно-змістовний код, *інтонація* неодмінно присутня в розгортанні звукового змісту – виконавському інтонуванні, тобто актуалізується в теперішньому часі.

**Розділ третій „Цілісність виконавського інтонування”** складається з п’яти підрозділів.

Перший підрозділ має назву „*Аспект співінтонування*”.

Під *співінтонуванням* звичайно розуміють творче включення музично-інтонаційного мислення реципієнта (слухача) в музику, що виконується (а отже – виконавськи інтонується) безпосередньо зараз. У такому розумінні „співінтонування” фігурують, як мінімум, два учасники. Втім, дане поняття в дещо ширшому сенсі можна розуміти і в значенні музично-інтонаційної співтворчості поміж композитором і виконавцем твору, поміж композитором твору і його слухачем.

Враховуючи проблематику „пластичного”, складовими такого співінтонування вважатимуться не різні особи інтонаційного дійства, а компоненти самого інтонування. Мається на увазі певна внутрішня дихотомія в інтонаційній дії одного учасника. З одного боку – це його музичне мислення звуками, з іншого – звукова інтонація, що вже матеріалізувалася („виконана інтонація”). Взаємодією цих складових і вважатиметься „співінтонування”.

Фактором, що реалізує таке співінтонування, стає соматична інтонація, яка презентується м’язово-руховою сферою виконання. Без її участі музична звуко-інтонація не може бути здійснена.

Інколи виконавець, що володіє достатньо добрим музичним слухом і красивим голосом, не може чисто відтворити який-небудь інтонаційний зворот. У такому разі музикант і інтонація начебто „не спілкуються”. Подібний ефект може виникнути і у піаніста, і у скрипаля чи взагалі у будь-якого виконавця-інструменталіста, якщо він засобами тілесної пластики (соматично) не зможе видобути художньо необхідну звуковисотність, динамічну характеристику чи темброву забарвленість тону, або – у більшому обсязі – необхідну артикуляцію, синтаксичну побудову музичної думки тощо.

З точки зору сприйняття соматичне музичне інтонування має певну амбівалентність. З одного боку, воно звернене до сприйняття зором (аспект зовнішнього), з іншого боку, вона має приховану від зору частину – м'язовий тонус виконання (аспект внутрішнього).

В музичному виконанні неможливе окреме існування соматичної і звукової інтонації, оскільки вони є продуктами єдиного синкретичного роду. Вони виникають і функціонують, доповнюючи і істотно впливаючи одна на одну. У музиканта-виконавця процес взаємодії цих двох видів інтонації – звукової і соматичної – націлений на створення єдиної художньої змістовності.

Другий підрозділ має назву „*Виконавське інтонування*”.

Роз'яснюючи структуру і процесуальність музично-інтонаційного мислення, В. Москаленко додає до раніше існуючих понять „музична інтонація” та „музичне інтонування” третій елемент – „музично-інтонаційна модель”. В результаті виникає наступна тріада: „інтонаційна модель → інтонування → інтонація”.

Дана тріада дозволяє побачити, що між „інтонаційною моделлю” і „інтонацією”, що виникає в результаті її виконання можлива реальна часова або умовно-психологічна відстань. Вона стає особливо відчутною при багаторазовому вдосконаленні в музичному виконанні того ж самого музичного матеріалу. В інтерпретаційній роботі виконавця перетворення „моделі” в „інтонацію” є таким же творчим актом, як і зворотне перетворення „інтонації” в „модель”.

Такі процеси можуть відбуватися уявно. Але на іншому етапі роботи над музичним твором вони можуть призводити і призводять до звукової реалізації „музично-інтонаційної моделі”. Таке відбувається і під час роботи на музичному інструменті і під час концертного виконання. Окремими виконавськими рухами „виліплюється” виразний, об'ємний звуковий образ і музичне виконання структурно оформлюється в цілісний і змістовний процес.

Сформована у попередній роботі над музичним твором виконавська версія чи її окремі фрагменти в мисленні виконавця мають властивість згортатися у *виконавську інтонаційну модель*. Головна ознака *виконавської інтонаційної моделі* – включення в неї (на відміну від „інтонаційної моделі” В. Москаленка) тілесного фактора. Отже *виконавська інтонаційна модель* – це певний цілісний структурно-змістовний код виконання, що зберігається в пам'яті музиканта.

Кожен компонент структури музично-виконавського інтонування робить свій внесок у життя музичного твору. З огляду на ці моменти, пропонуємо наступну дефініцію: *виконавське інтонування* – це процес розгортання звукового задуму музичного твору, що включає специфіку інтонування на певному музичному інструменті, або в ансамблі інструментів і спирається на самобутність інтелекту, почуття і тілесних (психофізіологічних) можливостей виконавця (виконавців). Виконавське інтонування завжди переслідує одну з цілей: а) відтворення авторської концепції; б) доповнення її,

як новий ракурс; в) реалізація власної концепції (виконавця); г) версія синтезу вказаних цілей, або різні варіанти синтезу.

Третій підрозділ має назву „*Особливості взаємодії інтелектуального і почуттєвого начал в мистецтві виконавця*”.

Знаначається, що інтелект і почуття в природі людини знаходяться в нерозривному зв'язку. Інтелектуальне і почуттєве начала беруть участь як в пізнавальній діяльності людини, так і в творчих процесах художнього віддзеркалення світу в мистецтві, тобто є амбівалентними. Цей зв'язок є пластичним, таким, що якісно змінюється в процесі загального і професійного розвитку людини.

Проводиться паралель щодо взаємодії інтелектуального і почуттєвого начал в акторському і музично-виконавському мистецтві. В обох видах художньої творчості не можна говорити ані про розмежування, ані про протиставлення інтелекту і почуття. Йдеться лише про їх злиття та взаємозбагачення.

Однак у творчому акті можливе домінування одного начала над іншим. Це залежить від наявності конкретної виконавської установки а також від властивостей індивідуального стилю музиканта-виконавця. З точки зору характеристик музично-виконавського стилю в ракурсі взаємодії інтелектуального та почуттєвого факторів розглядається класифікація виконавських стилів Д. Рабиновича, а також численні спостереження музикантів-виконавців та теоретиків музичного виконавства, наводяться приклади з творчості відомих майстрів фортепіанного мистецтва: Е. Гілельса, Г. Гінзбурга, Г. Гульда, А. Корто, Б. Мікельанджелі, Г. Нейгауза, С. Ріхтера, М. Юдіної.

Значається, що одним з суттєвих показників гармонії в сполученні інтелектуального і почуттєвого начал є відношення виконавця до композиторського доробку, зокрема до авторського нотного запису твору. Можна констатувати тенденцію превалювання почуттєвого начала у виконавців, які вважають авторський текст не більше ніж схемою або планом розгортання музичного змісту. Навпаки, у виконавців, які у всьому дотримуються авторського нотного запису, спостерігається підсилення функції інтелектуального контролю за течією творчої думки.

Четвертий підрозділ названий „*Відеопластичний аспект виконавського інтонування*”.

Не лише звуковий, але й зоровий ряд в музичному виконанні є інформативним. Як і у вербальному мовленні, сигнали естетичної інформації присутні у зовнішній експресії виконавських рухів піаніста, виражаючи в жестах, міміці, пантоміміці його відношення до музики, що виконується. Перебільшене, зовнішньо ефективне, „театралізоване” виконання, яке не підтримане музично-звуковою змістовністю, може задовольнити хіба що дилетанта. Однак за умови ясної опори на звуко-виразність інтонування зорова („зовнішня”) сторона виконання часто-густо допомагає створенню художнього

образу і не лише приваблює слухача, а й включає його у співінтонування з виконавцем.

„Пластичне”, що виражене в жестах, міміці, пантоміміці балету як „поліфонічна дія” стосовно музики, у сфері традиційного фортепіанного виконавства неможливе. У фортепіанно-виконавському інтонуванні „зовнішня” пластика має доповнювати враження від вираженої звучанням музичної образності. Те, що є безумовно можливим у синтетичних видовишно-музичних формах (вокальне, музично-театральне виконання) як „поліфонічна” взаємодія візуального і звукового, може внести в процес одноосібного виконавського спів-інтонування лише дисгармонію.

Можна зробити висновок: невербальний канал (жести, міміка, поза), що одержав в лінгвістиці назву семіотичної мови, в музичному виконавстві можна розглядати як *соматичну інтонацію*.

Фортепіанно-виконавське інтонування є органічним за умови синкретизму звукової мети (звукового інтонування) і способу досягнення цієї мети в соматичному інтонуванні. Якщо ж у соматичного інтонування виникає, крім звукової чи замість неї, ще інша мета, то цим часто-густо або збіднюється, або взагалі знищується природний характер відтворення звукового змісту музичного твору.

В практиці фортепіанного виконавства нерідкі випадки, коли піаніст супроводжує своє виконання рухами, що виходять за межі піаністично необхідних і емоційно забарвлених. Такими є квазі-диригентські жести піаніста (Г. Гульд, А. Шнабель). Даний вид виконавського інтонування можна назвати *синтетичним*. Його варіантом можна вважати підспівування, яким супроводжується виконання. Звикаючи до подібної манери, піаніст знаходить у даній формі додаткову підтримку свого внутрішньо-слухового уявлення, хоча може і не робити цього.

На завершення підрозділу пропонується порівняльний аналіз *соматичного інтонування* піаністами Б. Мікельанджелі, Г. Гульдом і К. Циммерманом під час виконання першої частини Концерта №1 для фортепіано Л. Бетховена.

П'ятий підрозділ носить назву „*Семіотичний аспект виконавського інтонування*”.

Фортепіанно-виконавське мистецтво – це сфера художньо-творчої діяльності, що спрямована на звукове відтворення композиторського твору, записаного ним в певній системі знаків. В ракурсі семіотики пропонуються до розгляду дві знакові системи.

По-перше – нотно-текстова знакова система. Нею у схематизованій формі „кристалізується” інтонаційна концепція твору композитора. Нотно-текстова знакова система жорстко закріплює в музичному творі звуко-висотні параметри і розмір, але якісна сторона решти його компонентів, таких як динаміка, агогіка, темп, ритм, співвідношення звукових планів, виразність інтонації тощо – все це не одержує точної фіксації.

По-друге, це музично-пластична знакова система, що пов'язана з виконавським співінтонуванням. Маючи опору в звуковому змісті, музично-пластична знакова система може бути презентована біфункціонально: а) у розгортанні звукового матеріалу; б) у пластиці виконавських рухів, міміці, пантоміміці виконавця. Обидві знакові системи (нотно-текстова і музично-пластична) з'єднані загальною метою і входять в єдине „семіотичне поле”.

Якщо нотно-текстовий запис не суперечить основним положенням знакових систем, що виникли на базі розмовної мови, то музично-пластична сфера, відносячись в цілому до функціональних систем, має свою специфіку.

У звуковій змістовності виконавського синкретичного співінтонування музично-пластичний знак оформляється як художній. Тому і відноситься не стільки до функціональної, скільки до *художньо-функціональної* знакової системи.

У специфічних умовах виконавського інтонування художньо-функціональні знаки виступають як *довільні, усвідомлені і цілеспрямовані* виконавські рухи. Їх прагматичні функції спрямовані у першу чергу не на зорове сприйняття, а на сферу звучання. Вони залишаються знаками-сигналами, але, разом з тим, не є зумовленими значеннями своєї видимої сторони, а виступають амбівалентно, як *довільно-мимовільні*.

Змістовність й інтенціональність неодмінно присутні в музично-пластичному знаковому вираженні як прояв „мови тіла” у виконавському співінтонуванні. Музично-пластичні знаки споконвічно являють собою як би подвійний код, що лежить в основі „музичного мовлення”. Він складається із взаємодії звукових та соматичний інтонацій, створюється виконавцем у репетиційній роботі над твором і відтворюється в процесі виконавського інтонування. У згорнутому вигляді музично-пластичні знаки вже являють собою внутрішню *програму синкретичного співінтонування* на рівні мислення. Зміст (і спрямованість) музично-пластичних знаків, обумовлених подвійним кодом, одержують амбівалентне вираження: у пластиці звукового інтонування й у візуальній пластиці.

У **Висновках** констатуються головні результати та підводяться підсумки дослідження.

Зазначається, що музично-виконавське інтонування підноситься до рівня художнього лише у тому випадку, коли „пластичне” стає його якісною основою і використовується повною мірою. „Пластичне” закладене не тільки в інтелектуальних, тілесних здібностях виконавця і в конструктивних можливостях музичного інструмента, але й у музичному творі. Адже музичний твір є віддзеркаленням людських якостей в музиці, у тому числі пластичних якостей природи і здібностей людини.

Конденсаторами цих якостей в музичному творі є жанрові начала. Їхню роль можна визначити як першооснову інтонаційного буття музики; вони сформувалися в історичному процесі суспільної практики музикування і базувалися на природному *тілесно-духовному матеріалі* людини із властивими

її психофізіологічними особливостями та естетичними потребами. В жанрових початках акумулюється тілесне самовираження і властивий ним спосіб інтонування.

Нові форми вираження (вже у межах музичного інструменталізму) жанрові початка одержують у первинних та вторинних музичних жанрах.

„Пластичне” завжди було і буде присутнім у виконавській інтонації, як синтез духовного і тілесного, як консолідує синкретичне співінтонування. В процесі вдосконаленні виконавської майстерності виконавцеві дуже важливо усвідомлювати синкретизм звукової і соматичної інтонацій. Роль і функції „пластичного” слід віднести до базових питань художньої техніки музиканта-виконавця, а також – в теорії музичного виконавства.

**Основні положення дисертації** викладено в публікаціях:

1. Пластическое начало в структуре фортепианно-исполнительского интонирования // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А.В.Нежданової. – Одеса, 2000. – Вип. 1. – С.279-285.

2. Категория «пластическое» в исполнении музыкального произведения // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Київ, 2002. – Вип. 21. – С.214-221.

3. Пластика, інтонація, інтонування у фортепіанному виконавстві // Теоретичні та практичні питання культурології. – Мелітополь, 2002. – Вип. XIII. – С.79-88.

4. Моторно-пластическое в фортепианном интонировании // Вопросы музыкального искусства. – Донецьк, 1996. – Вип. 1. – С.62-66.

5. Пластичность как жанровое начало в исполнительстве // Музыкальная культура: история и современность. – Донецьк, 1997. – С.81-86.

6. Искусство представления, искусство переживания и исполнительская практика музыканта // Музичне мистецтво: традиції, досягнення, перспективи. – Донецьк, 1998. – С.67-68.

7. Пластичність у фортепіанно-виконавському інтонуванні (на матеріалі фортепіанної творчості С. Прокоф'єва) // С. Прокоф'єв і сучасність. Тези доповідей Всеукраїнської науково-практичної конференції вузів мистецтв 22-24 квітня 1996 р. – Донецьк, 1996. – С.67-68.

**Колоней В.О. Пластичне у фортепіанно-виконавському інтонуванні.** – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, Міністерство культури і мистецтв України, Київ, 2004.

У дисертації запропоновано концепцію “пластичного” як основи фортепіанно-виконавського інтонування. Функції “пластичного” безпосередньо упредметнюються у якості виконавського інтонування, завдяки якому

звуковий зміст піднімається до художнього рівня й стає музичним *мистецтвом*. Об'єктом дослідження є галузь музично-виконавського інтонування у самих різноманітних його проявах. Предметом дослідження є "пластичне" як базова складова музично-виконавського інтонування на фортепіано. Метою дослідження є обґрунтування функціональних можливостей "пластичного" як одного з ведучих факторів у музично-виконавському інтонуванні.

**Ключові слова:** музичні жанрові начала, виконавське інтонування, виконавська інтонаційна модель, виконавська пластика, соматичне інтонування, консолідує (синкретичне) соінтонування, інтерпретація, музично-пластичний метазнак.

**Колоней В.А. Пластическое в фортепианно-исполнительском интонировании. – Рукопись.**

Диссертация на соискание научной степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Национальная музыкальная академия Украины им. П.И.Чайковского, Министерство культуры и искусств Украины, Киев, 2004.

В диссертации предложена концепция «пластического» как основы фортепианно-исполнительского интонирования. Функции «пластического» непосредственно овеществляются в *качестве* исполнительского интонирования, благодаря которому звуковое содержание возвышается до художественного уровня, становясь музыкальным *искусством*. Объектом исследования является область музыкально-исполнительского интонирования в самых разнообразных его проявлениях. Предметом исследования является «пластическое» как базовая составляющая музыкально-исполнительского интонирования на фортепиано. Целью исследования является обоснование функциональных возможностей «пластического» как одного из ведущих факторов в музыкально-исполнительском интонировании.

«Пластическое» трактуется в диссертации как философско-эстетическая категория, разделяющаяся на три иерархических уровня. Первый – подчеркивает только одно из пластических качеств избранного объекта. Отличительной чертой второго уровня «пластического» является объединение всех качеств объекта, в соразмерности, гармонии их соотношений друг с другом. Характеристики третьего уровня аккумулируют качества первых двух. Их существенной особенностью является направленность всех качеств на художественную целостность объекта.

Категория «пластического» рассматривается как одна из основ фортепианно-исполнительского интонирования, которая в творческом процессе пианиста выражается синкретически – во взаимопроникновении и взаимообогащении интонаций двух видов – слышимой и видимой. «Пластическое» исследуется как органическая целостность: а) в творческой деятельности исполнителя (синкретизис интеллекта, чувства и тела); б) в единстве

компонентов музыкально-исполнительского интонирования (исполнителя музыкального произведения, музыкального инструмента).

**Ключевые слова:** музыкальные жанровые начала, исполнительское интонирование, исполнительская интонационная модель, исполнительская пластика, соматическое интонирование, консолидирующее (синкретическое) соинтонирование, интерпретация, музыкально-пластический метазнак.

**Koloney V.A. Plasticity in piano-performing modulation.** – Manuscript.

Thesis leading to the degree of a Kandidat of sciences of art in the speciality 17.00.03 – Art of music. – Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Arts of Ukraine, Kyiv, 2004.

In the thesis a new concept of plasticity as a basis for piano-performing modulation is proposed. The functions of plasticity are displayed during performing modulation and due to it the sound becomes really artistic representing thus a musical *art*. Object of the research is the field of musical-performing modulation in its different manifestations. Subject of the research is plasticity as a main component of musical-performing modulation at the piano. Our research aims at substantiating functional potential of plasticity as one of the leading factors in musical-performing modulation.

**Key words:** musical genre principles, performing modulation, performing intonation model, performing plasticity, somatic intonation, consolidating (syncretic) co-intonation, interpretation, musical-plastic metasign.







---

Підписано до друку 19.05.2004р. Формат 60×90/16.  
Ум. друк. арк. 0,9. Обл.-вид. арк. 0,9.  
Тираж 100 прим. Зам. № 84.

---

**“АВТОРЕФЕРАТ”**  
01034, м.Київ-34, пров. Георгіївський, 2, оф. 29.  
т. 578-04-14, 294-71-27.

АВ 59.530

*Мист,*

ПЕРМЬ

МИСТ