

- упоряд. Г. І. Ганзбург]. – Харків : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2015. – Вип. 42. – С. 419–428.
5. Плахотнюк В. Г. Тенденції становлення естрадного синтезу мистецтв / В. Г. Плахотнюк // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. – 2014. – № 20(1). – Рівне : РДГУ. – С. 265–270.
 6. Born G. Modern music culture: on shock, pop and synthesis. – URL: http://banmarchive.org.uk/collections/newformations/02_51.pdf.
 7. Mauch M., MacCallum R. M., Levy M., Leroi A. M. The Evolution of Popular Music: USA 1960–2010 / M. Mauch, R. M. MacCallum, M. Levy, A. M. Leroi // Royal Society Open Space. – 2015. – V. 2. – №5. – P. 1–10.

REFERENCES

1. Born, G. (1987). Modern music culture: on shock, pop and synthesis, *New Formations*, no. 2 (Summer), available at: http://banmarchive.org.uk/collections/newformations/02_51.pdf (access August 20, 2018).
2. Drabchuk, Yu. P. (2014). Ukrainian singing stage of the 70's and 80's, *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu. Seriya: filosofii, kulturolohiia, sotsiologii* [Journal of Mariupol State University. Series: Philosophy, Culturology, Sociology], no. 7, pp. 69–72 (in Ukrainian).
3. Kiryakhno, N. I. (2008). The Art of Diversity in the Formation of the Artistic Space of Contemporary Culture, *Vestnik MGUKI* [Journal of the Moscow State Institute of Culture], no. 5, pp. 208–210. (in Russian).
4. Kozlov, N. I. (2007). On the plastic culture of a pop vocalist, *Journal of the A. Herzen Russian State Pedagogical University*, no. 53, available at: https://lib.herzen.spb.ru/.../1/.../kozlov_22_53_132_137.pdf (access August 20, 2018).
5. Kurganova, Ya. (2015). Variety vocal in the context of modern mass culture, *Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity* [Problems of Interaction of Art, Pedagogy and the Theory and Practice of Education], Kharkiv, Publishing Company “S. A. M”, no. 42, pp. 419–428 (in Russian).
6. Mauch M., MacCallum R. M., Levy M., Leroi A. M. (2015). “The Evolution of Popular Music: USA 1960–2010”, *Royal Society Open Space*, 2 (5), pp. 1–10.
7. Plakhotnyuk, V. G. (2014). Trends in the creation of a variety of arts synthesis, *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku* [Ukrainian culture: past, modern, ways of development], no. 20 (1), Rivne, Rivne State Humanitarian University, pp. 265–270. (in Ukrainian).

УДК 78.07

Олена Бурська

ДИНАМІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ФАКТУРНОГО МИСЛЕННЯ ШАНІСТА У ПОШУКУ ІНТОНАЦІЙНОЇ ВИРАЗНОСТІ ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ

У статті розкриті питання змісту виконавського мислення у площині фортепіанної фактури, спрямованого на пошук джерел інтонаційної виразності та динамічної цілісності звукового образу музичного твору. Зроблено спробу визначення інтрамузичних чинників інтонаційної виразності та внутрішньої динаміки музичної тканини на основі слухового аналізу фортепіанної фактури. Фактура розглянута у виконавському ракурсі як просторова модель звукового образу в клавіатурній проекції та мобільне фонічне середовище.

Ключові слова: інтонаційне музичне мислення, виконавський аналіз, фортепіанна фактура, цілісність звукового образу, інтонаційна виразність.

**ДИНАМИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФАКТУРНОГО МЫШЛЕНИЯ ПИАНИСТА
В ПОИСКЕ ИНТОНАЦИОННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ОБРАЗА**

В статье раскрыты вопросы содержания исполнительского мышления в плоскости фортепианной фактуры, направленного на поиск источников интонационной выразительности и динамической целостности звукового образа музыкального произведения. Автором сделана попытка определения интрамузыкальных основ интонационной выразительности и внутренней динамики музыкальной ткани на основе слухового анализа фортепианной фактуры. Фактура рассматривается в исполнительском ракурсе как пространственная модель звукового образа в клавиатурной проекции и мобильная фоническая среда.

Ключевые слова: интонационное музыкальное мышление, исполнительский анализ, фортепианная фактура, целостность звукового образа, интонационная выразительность.

Olena Burska

**DYNAMIC FEATURES OF THE PIANIST'S TEXTURAL THINKING
IN SEARCH OF THE INTONATION EXPRESSIVENESS OF THE SOUND IMAGE**

Issue related to the content of the performing's thinking in the area of the piano texture which is aiming on the search of sources of intonation expressiveness and dynamic integrity of the sound image of a musical composition are investigated in the paper. The author has made an attempt to define the intra-music factors of the intonation expressiveness and internal dynamics of the texture of a musical composition on the base of the auditory analysis of the piano texture. The texture is considered under the performing's angle as a spatial model of the sound image in its keyboard projection and the mobile phonic environment.

It is emphasized that the investigation of the nature of the intonation expressiveness of the sound image of music is a base of the development of the performing's thinking. The sources of the intonation expressiveness are found in the specific attention to the phonic features of the elements of the music texture, such as the phonically coloring of the supporting harmony as a dominant issue within a specific syntactic structure with the appearance of the phenomenon of the phonic synthesis of the elements of a textured stem in its "gravitation field". The other elements of the music texture are inter-tone bonds which are resulted from the phonic quality of an interval in its harmonic form, and interval bonds in the developing of the melodic syntax; phonic micro-contrasts of the interval bonds are manifested as clear meaning of the expressed melody, etc.

The image of the music texture as a spatial model of the sound (textured carcass), and, at the same time, as a dynamic integrity, a "hologram" of the textured space in the completeness of its phonic quality, dynamics of the force fields and semantic lines of the development is a subject support of the sound image. The capability to see and hear the live plastics of the linear development of the textured polyphonic with the simultaneous perception of the architectonics of the textured elements is a leading feature in the development of the player's mastering. Analysis of the texture of the music composition on the base of the reduction of its tectonic layers to a harmonic basis of the music integrity (as per H. Schenker) and structural analysis of the melodic lines (as per M. Aranovsky), which discover the vision of the intonation plastics of the textured horizontal is an effective means of the development of such capability. In accordance with the spatial specifics of the music texture, which is described in the system of coordinates as "vertical – horizontal – depth", the logics of the performing's analysis is developed from the syntactic organization of a melodic horizontal through the establishing rhythm-intonation inter-links between the textured layers (textured stem) to the transferring of timbre-dynamic ideas of sounding under the angle of the spatial perspective (depth of texture).

The performing's analysis of the music texture as a dynamic integrity requires the support on the factors which define the preservation of the integral vision. Dynamic intonation processes which are capable to manifest on different scale levels of the texture, are defined simultaneously by "gravitation" forces of metric and modal systems and micro-dynamic properties of a tone as a plastic element of the intonation texture, which are based on the zoning nature of the sound diapason (as per M. Garbuzov). Imaginary change of the sound diapason within a specific tone defines the inertia of its plastic transition in the next tone, and, beyond the contour of a motive, combines the tones in the united line leaving the illusion of the "cordless" motion "through the tones" (effect described by E. Kurt). This change serves as an active united force which provides the music phrase with the intonation integrity. This technique "erases" limits between its structural elements and opens the internal logics of the multi-vector intonation inter-links between them and the way to the panoramic review of the "timbral surface" of the sounding.

Keeping the focus of attention on the phonic quality of the elements of the music texture, the vision of the structural logics of harmonic development and the feeling of its internal intonation dynamics are the basis of the performing's thinking which is aimed on the achievement of the integrity and expression of the sound image. The author suggests that the carrying out the analysis of the piano music texture according to the defined semantic parameters is a basis of the development of the mastering of the piano performance in view of the direct relationship of its technical constituent from the depth of understanding of intra-music intonation processes.

Keywords: *piano texture, intonation, musical thinking, performance analysis, the integrity of the sound image, intonation expressiveness.*

Виконавська майстерність у її найвищих проявах досконалого володіння інструментом, витонченого нюансування музичної тканини, інтонаційно виразного оперування звуком як словом, сповненим смислу, залишається переважно таємницею мистецтва, недосяжною погляду з позицій традиційного аналізу, якої можна торкнутися лише поверхово, в її окремих моментах, зосередившись на глибинних основах цілісності та природної виразності звукового образу. Особливістю майстерності такого рівня є важлива для виконавця здатність мислити інтонаційно витончено у часі та просторі музичної форми з інтуїтивним осягненням глибинних джерел інтонаційної пластики музичної тканини, її внутрішньої динаміки, яка задається природними інтрамузичними процесами, архітектонічної (в просторі фактури) та драматургічної (у динаміці часового розвитку) цілісності.

У дослідженні природи інтонаційної виразності звукового образу музики, зокрема як проблеми фортепіанної педагогіки, важливими є питання змісту виконавського мислення у площині музичної фактури. Саме в ракурсі фортепіанної фактури, одночасно як структури та фонічного середовища, "заповненого музичними звуками простору, що розгортається в часі" (Є. Назайкінський), відкриваються інтрамузичні джерела інтонаційної виразності, динамічної єдності та цілісності звукообразу згідно із законами краси, співмірності й гармонійності його елементів. З одного боку, піаніст оперує клавіатурною моделлю музичної тканини, яка проявляється крізь фактурний каркас, остов звучання, з іншого – у поліпластовому фактурному рельєфі з його "динамічними закономірностями глибинної мобільності" (М. Скребкова-Філатова) якнайкраще проглядаються широкі інтонаційні зв'язки елементів тканини, які не прописані у нотному тексті, але пунктиром проступають у живому звучанні.

Музична *фактурологія* (термін Ю. Холопова) набула розвитку з другої половини ХХ ст., у працях Л. Мазеля і В. Цукермана [15], Є. Назайкінського [17], М. Скребкової-Філатової [21], Ю. Тюліна [24], В. Холопової [26], дослідженнях українських музикознавців Г. Виноградова [2], О. Сокола [22], В. Москаленка [16], Г. Ігнатченка [8] та ін. Серед сучасних музикознавчих досліджень питанням фактури присвячені, зокрема, дисертації Т. Виноградової [3], І. Денисенко [5], Т. Красникової [13]. Виконавський аспект теорії фактури став предметом окремого вивчення у роботах Г. Когана [12], В. Приходько [20], Т. Рощиної [20], Л. Касьяненко [11], І. Цурканенко [27], М. Чернявської [28], С. Школяренка [29]. Докладний аналіз найвагоміших наукових розробок з проблематики фактури поданий у статтях О. Гнатишин [4], О. Титової [23].

Мета статті – висвітлити особливості змісту виконавського мислення у площині фортепіанної фактури, зорієнтованого на пошук джерел інтонаційної виразності та динамічної цілісності звукового образу.

Прояв особливої уваги до фактурної організації музичної системи, процесів складення музичної тканини (*тканевого сложения*) дослідники пояснюють сучасною практикою музичної композиції, її пошуками у площині звукової тканини, що “не перестає дивувати музичний світ новими звучаннями і дивовижними візерунками тканинного декору” [23]. “У сучасній музичній практиці, – зазначила О. Титова, – фактура не тільки виступає на передній план у загальній системі засобів виразності, а й часто завойовує собі право бути провідною силою, що організовує формотворення” [23]. За В. Холоповою, вона є “інтонаційний “резервуар” музики, носій тематичної функції, основа формотворення, а такі сильні виразно-конструктивні фактори, як гармонія, поліфонія, виступають лише її компонентами” [26, с. 4].

“Володіння фактурою” як виконавська якість і показник піаністичної майстерності полягає в особливому баченні музичної тканини твору. Зокрема, в її клавіатурній проекції, де проявляється графіка фактурних ліній, своєрідна “топографія” структурних пластів. Клавіатурний зріз фактури є її симультанним образом. Симультанність у сприйнятті фактурної організації звукової тканини, як зазначив С. Школяренко, є центральною проблемою виконавського відчуття в озвучуванні композиторського тексту. Дослідник підкреслив, що лише в одномоментному баченні фактури цілого виконавець може організовувати звукові деталі, вводити їх у загальний процес становлення форми як “фактурно-синтаксичного розгортання”. Увага до “звукових показників фактури, які не зводяться до нотного тексту навіть при його “мисленому” озвучуванні”, є особливістю виконавського підходу до феномену фактури, що відрізняє його від музикознавчого [29, с. 69].

В аспекті виконавського втілення найбільш наближеними до сутності феномену є визначення фактури в Є. Назайкінського (“Фактура в музиці – це художньо доцільна тривимірна музично-просторова конфігурація звукової тканини, що диференціює й об’єднує по вертикалі, горизонталі та глибині всю сукупність компонентів” [17, с. 72]); В. Москаленка (“Фактура – художня цілісність у побудові звучання музичної тканини, що утворюється при взаємодії її елементів” [16]); Г. Ігнатченка (“Фактура є така, що рухається, і з певною мірою інтенсивності видозмінюється вертикально-просторова координата звукової тканини, що утворює особливу горизонталь – послідовність змін своєї побудови” [8]); Т. Красникової (“Фактура – феномен, який виокремлюється у формі твору і наділений функцією розподілу матеріалу в звуковому просторі, що перебуває у русі та розвитку”) [13].

Виконавська специфіка фактури – в її двоякості як, одночасно, зовнішньої архітектонічної форми звучання – *константної* і *стабільної* (С. Школяренко), що реалізується через фактуру як структуру, і внутрішнього експресивного, динамічного зв’язку фактурних елементів у “звукотекстовому” відображенні фактури як процесу [29, с. 108].

М. Скребкова-Філатова, обмежуючи виконавський ракурс трактування фактури його опорою на категорію “викладу” як конкретного мелодико-ритмічного малюнка, підкреслює, разом із тим, важливість для виконавця “витонченого і деталізованого осягнення неповторних особливостей музичної тканини твору, її конкретних “вигинів” і багатогранних художніх можливостей” [21, с. 18]. Наслідуючи Є. Назайкінського, М. Скребкова-Філатова говорить про фактуру як систему, що організовує в музиці особливий багатокоординатний художній простір. Художній простір і час є невід’ємною основою цієї просторової системи, а її функція в цій якості – у розкритті художніх можливостей внутрішніх просторових властивостей музики [21, с. 253].

До просторових характеристик фактури, її вертикального звуковисотного виміру і горизонтального часового Є. Назайкінський вводить третю, чи не найважливішу у виконавському аспекті координату – *глибину*, яка викликає асоціації з природною просторовою глибиною – “мірою віддаленості предмета або фону від спостерігача”, а в музичному звучанні пов’язана з ефектом звукової інтенсивності [17, с. 75]. Як “конфігурація музичного звучання” в тривимірній системі координат – вертикаль, горизонталь, глибина – фактура є результатом “комплексної організації звукового тіла твору”, відображає у побудові музичної тканини різні

типи об'єднання музичного матеріалу і визначається “не тільки лініями голосів і обрисами звукових мас, а й також звуковим колоритом та фонічною яскравістю” [17, с. 74, 80]. Характеристиками фактури, за Є. Назайкінським, виступають *контур*, *колорит* і *освітлення*, що прямо вказує на особливий ракурс її бачення – у різних проєкціях живого звучання музичної тканини.

Описуючи масштабно-часові рівні сприймання, Є. Назайкінський відносить прояви фактури як способу організації звучання до *фонічного шару* музичної тканини: сфери дії артикуляційної динаміки (саме динамічна гнучкість є акустичною умовою виникнення ефекту глибини звучання з його враженнями віддаленості, яскравості та світлісності), звуковедення як процесу розгортання окремих звуків, агогічних та “внутрішньозонних” інтонаційних відтінків [17, с. 71]. Як явище фонічне фактурний простір “насичений великою кількістю звукових деталей, котрі, власне, й описують об'єм звукової сфери твору, роблять її предметно відчутною, а іноді створюють, окрім того, і враження повітря – порожніх незаповнених проміжків між звуковими елементами” [17, с. 75].

У визначенні фактури як категорії музично-естетичної (фактура є матеріалізацією музичної думки у просторі й часі) Г. Виноградов теж відзначає її тривимірність, але поряд із фактурною вертикаллю та горизонталлю третьою координатою у нього виступає *щільність* [2]. За Г. Ігнатченком, через поняття *фактурної щільності* розкривається предметно-звуковий бік сприймання фактури (концепція цього поняття у Г. Ігнатченка спирається на асоціативний зв'язок музично-звукових явищ з фізичною предметністю), пов'язаний з її функціонально-фонічним аспектом, на відміну від функціонально-логічного. Процеси зміни щільності фактури захоплюють, як зазначив дослідник, усі три її виміри і реалізуються через певні фактурні *crescendo-diminuendo* (зміни щільності вертикалі та глибини) й фактурні *accelerando-allargando* (зміни щільності горизонталі фактури) у фактурному розвитку [8]. Важливою для виконавського осягнення фактурного простору в його динаміці є теза музикознавця про те, що глибинний параметр звучання пов'язаний із особливою організацією фактурної вертикалі, а саме: вертикаль як вихідна координата своєю організацією здатна зорієнтувати сприймання на глибинний параметр звучання. Що фактура як вертикаль музики, котра рухається в часі, “не тільки регулює глибинне розшарування тканини, а й утворює особливу горизонталь – послідовність змін свого стану, що взаємодіє з власне горизонтально-часовими (синтаксичними) структурами, але не зводиться до них” [8].

Виконавський зріз фактури в її цілісності представлений поняттям *фактурного абрису*, що Л. Касьяненко ввела у розумінні абрису як “лінійного окреслення предмета, контуру”, “узагальненого образу побудови музичної тканини” на основі слухового сприйняття фактури, що “відштовхується від зорової інформації”. Такий фактурний абрис виступає проміжною ланкою між нотним текстом твору і його виконавським втіленням [11].

При переведенні абрису, площинного образу фактури у фактурний об'єм (своєрідну модель музичного тіла, цілісного звукового образу) контури фактурних ліній виходять за межі клавіатурної схеми, описуючи “ландшафт” просторового образу звучання зі слуховою опорою на мікродинаміці його глибинних інтонаційних процесів. У такій багатовимірній проєкції слухові уявлення фактури близькі до цілісного звукового образу, відрізняючись лише мірою емоційного переживання, абстрагуванням від його художніх уявлень. Цікаво, що, описуючи складові звукового образу в його цілісному баченні, які не є звуком, але звуком породжуються, Д. Дятлов наводить базові елементи, характерні одночасно і для фактурних уявлень музичної тканини – *тембр*, *лінію*, *рух*; *об'єм*, *пропорції* і *тяжіння* як їх відношення у *колористичних*, *темпових* та *динамічних* протиставленнях [6, с. 7].

Фактурні уявлення – “панорамний огляд” побудови і розвитку музичної тканини, керуються слуховою логікою (Л. Касьяненко), художньою логікою (І. Цурканенко)¹, “іманентна “іманентна звукопросторова фонічна природа фактури кореспондує з її логічними

¹ “У контексті сприйняття фактури (а також особливостей кожного з її найбільш узагальнених складів) як тканинного, індивідуально-конкретного виразу комплексу універсальних закономірностей вона виконує умовну функцію форми, змістом якої є дія певної художньої логіки” (І. Цурканенко) [27, с. 5].

параметрами” (С. Школяренко). За висловом Т. Чередніченко, зовнішня завершеність звучання фактурної тканини задається “внутрішньою законовідповідністю” її структури.

Відповідно до просторових особливостей фактурної тканини, за якими її описують у системі координат “*вертикаль–глибина–горизонталь*”, вибудовується логіка виконавського аналізу: *від синтаксичної організації мелодичної горизонталі через встановлення ритмо-інтонаційних взаємозв’язків між фактурними пластами (фактурна вертикаль) до переведення тембро-динамічних уявлень звучання у ракурс просторової перспективи (глибина фактури).*

Аналіз музичного синтаксису (мелодія, як відомо, виступає фактуротворчим фактором) виявляє особливості смислової організації музичної думки на різних масштабних рівнях форми: логіку фразування, його мікроструктуру (мотивну будову фраз, тонову організацію всередині мотивів), інтонаційну графіку, динаміку протікання. Цікаво, що в системі фортепіанної фактури та формування самої фрази, і об’єднання їх у більші побудови відбувається не в лінійній послідовності, а просторово – шляхом уявного накладання (мотивів у межах фрази, фраз у реченні і т. д.), що дає змогу рельєфніше проявитись їх спільним елементам (інтонаційним, гармонічним зворотам, фактурним формулам тощо) при повторенні або їх відмінностям в умовах розвитку матеріалу. В такому ракурсі слухового аналізу в музичній тканині починають проступати складні інтонаційні зв’язки, що не так помітні при лінійному русі.

Означені властивості взаємодії елементів музичної тканини лягли в основу “матричного аналізу”, розробленого І. Істоміним, сутність якого у встановленні гармонійності, узгодженості, спорідненості через гармонію між “фазами процесу інтонування”: “У процесі сприймання, при спонтанному порівнянні всіх тонів, що мають певні тривалості та розміщені в певних зонах пульсуючого музичного процесу (на певних долях тактів у нотному записі), мелодія “згортається” у “гармошку”, в своєрідну мелодико-гармонічну формулу» [9, с. 4–6]. Такі гармонічні “згустки” мелодичних тонів І. Істомін назвав зворотами-матрицями, відзначивши, що музичний процес складається із подібних між собою фаз, розвиток яких регламентовано відтворувальним зворотом-матрицею.

Вертикальна проекція мелодичних фрагментів у їх симультанності в площині фортепіанної клавіатури набуває уявної quasi фактурної форми: з динамічним розшаруванням цих локальних моментів музичної тканини на горизонтальні лінійні ряди – “фундамент”, верх та інтонаційно гнучку середину. Виконання на основі мислення мелодичної горизонталі такими фактурними кластерами відзначається природною інтонаційною пластичністю та витонченим нюансуванням музичної тканини.

Стосовно подібних фактурних явищ Т. Красникова зазначила: “Конкретні явища фактури виникають на перетині координат. Так, для прикладу, горизонталь мелодичного голосу межує з прихованою вертикаллю, яка проявляється в обрисах *резонуючої гармонії* (виділення наше. – О. Б.). Відповідно, за визначальної ролі вертикалі в гармонії існує прихована горизонталь, яка проявляється у зв’язках співзвуч на основі голосоведіння” [13]. Феномен “резонуючої гармонії”, яка містить і ніби подовжує в часі усі тони мелодичного звороту, або звороти-матриці І. Істоміна, як гармонічні згустки мелодичних тонів, пояснюють одне й те саме явище, з тією лише відмінністю, що “резонуюча гармонія” виступає фонічною, тембральною основою для інтонаційно виразної організації мелодичного фрагмента, котра проявляється на рівні мікродинаміки і слугує об’єднанню тонів і мікротивів у мелодичні цілісності на основі їх фонічних якостей (емоційна виразність), тоді як звороти-матриці мелодичної горизонталі окреслюють її артикуляційний рельєф (виразність за смыслом).

Багатошарове, quasi гармонічне бачення одноголосної мелодичної лінії відкривається на основі аналізу структурної організації мелодії за М. Арановським, згідно з теорією якого тонологічні особливості мотивної мікроструктури фрази полягають в об’єднанні звуків у синтаксичні структури завдяки центруванню одного з них або групи звуків (інтонації) на основі певної ієрархії з виникненням мікросистеми гнучких інтонаційних відносин між центральним тоном мотива і його “периферією”. За опорними тонами вибудовується загальний контур звуковисотного рисунка. Решта тонів заповнюють проміжки між опорними тонами, виконуючи “службову” функцію переходу, підготовки, центрування, руху “до” і “від”, зв’язок та

ін.” [1, с. 79]. Така нерівність інтонаційного “навантаження” тонів надає мотиву особливої виразності, характерності.

Отже, у глибинній структурі мелодії М. Арановський виділив опорний і орнаментований пласти, динаміка взаємодії яких ґрунтується на явищі “поширення звукового поля тона на широку просторову ділянку мелодії”: “...Опорний тон є подовженим, намагається зайняти домінуюче становище. Однак подовження не може бути нескінченним; тон повинен перейти в інший витриманий тон або утворити навколо себе ніби подовжуюче його звукове середовище... Подібне поширення звукового поля тону є в сутності метафоричним: тон стверджується не сам, а через інші тони, підкорюючи їх собі й утворюючи тим самим певну конструктивну одиницю, фазу мелодичного руху” [1, с. 76]. Цікаво, що ефект “поширення” дії інтонаційно опорного тону діє також у межах фактурної вертикалі, вибудовуючи її динамічну ієрархію.

У контексті аналізу цілісної фактури слухова процедура маркування центрального тону відбувається на основі відчуття тяжіння тонів до ладогармонічного центру інтонаційної побудови. Гармонічна інтонація (термін Б. Асаф'єва) впливає тут на інтонаційну виразність мелодичної горизонталі. Йдеться про таке уявлення фактурної тканини, коли її складові перебувають у складній системній взаємодії, взаємно впливаючи на внутрішні ритмоінтонаційні процеси як на поверхні, так і в глибині фактури. Інтуїція цих внутрішніх взаємозв'язків спонукала І. Істоміна до введення поняття “мелодико-гармонії”, інтонаційної цілісності, в якій “мелодія і гармонія виступають не як поперемінно панівні фактори формотворення, а як елементи, обумовлені цією формотворчою єдністю” [9]. У мелодичному процесі М. Арановський описав подібні інтонаційні явища так: “Хоча центральні тони випромінюють ладоінтонаційну енергію, реалізують її все ж центруючі тони»; безопорні тони “несуть на собі “ладову інформацію”, поширюючи її на всю фазу руху” та ін. [1, с. 82].

Таким чином, процес мелодичного структурування верхнього шару фактури спирається на своєрідну редукацію музичної тканини до певного остова та його “орнаментациї”, оспівування, гнучка ритмо-динаміка якого скеровується силовими лініями ладогармонічних тяжінь. Тони, які, за М. Арановським, у глибинній структурі мелодії належать до шару орнаментациї, утворюють контур звуковисотного руху, інтонаційна пластика якого має свою логіку – хвильового руху, висхідного чи низхідного ходів, оспівування, стрибків тощо. “Завдяки цьому, – наголосив М. Арановський, – інтонаційна лінія ніби повертається до своєї праформи *glissando*, яка так споріднює її з мовленнєвою інтонацією” [1, с. 128]. У фортепіанній фактурі інтонаційна лінія тісно пов'язана із клавіатурним малюнком, тому отримує графічні обриси. Графічний образ мелодичної інтонації є важливим орієнтиром для слухового аналізу фактури, в результаті якого слух піаніста загостреніше реагує на звуковисотний рух тонів (угору, вниз, по колу тощо), що надає звучанню тембрально-динамічної рельєфності, а сама лінія звуковисотного руху стає “видимою”.

Виконавський аналіз музичної фактури як динамічного цілого передбачає опору на фактори, які зумовлюють збереження цілісного бачення. Ними виступають насамперед метрична і ладова системи як “концептуальний час” і “концептуальний простір” (М. Арановський) – об'єктивно задані параметри інтонаційної форми, апріорна “граматична система”, як її визначив М. Арановський, котра в музичному мовленні реалізується, відповідно, через ритмічну і мелодичну організацію музичної тканини у часі. Динамічні інтонаційні процеси, що здатні проявлятися на різних масштабних рівнях фактурного цілого, зумовлені одночасно “гравітаційними” силами метричної і ладової систем та мікродинамічними властивостями тону як пластичного елемента інтонаційної тканини, що ґрунтуються на зонній природі висоти звука (за М. Гарбузовим). Внутрішньо-слуховий прийом *glissando* як уявної зміни висоти в межах окремого тону задає інерцію його пластичного переходу в наступний (“тон в тон”); за контуром мотиву – об'єднує тони в єдину лінію, залишаючи на поверхні ілюзію “безшовного” руху “крізь тони” (ефект, який свого часу описав Е. Курт); між мотивами – слугує активною об'єднувальною силою, яка надає інтонаційної цілісності музичній фразі; у спектрі фактурної тканини подібний слухомисленнєвий прийом “стирає” межі між її структурними

елементами, відкриваючи внутрішню логіку різновекторних інтонаційних звукозв'язків між ними і шлях до панорамного огляду “тембральної поверхні” звучання.

У горизонтальній проекції фактури як цілого таке “внутрішньотонове” мислення отримує підкріплення з боку гармонічної інтонації. Мікроритм та мікродинаміка інтонаційного процесу музичного мовлення підкорюються при цьому об'єктивним закономірностям внутрішньоладової взаємодії стійких (опорних) і нестійких (таких, що прагнуть до розв'язку) гармоній. “Гомофонна мелодія, – писав Л. Мазель, – подібна до англійської королеви: вона царює, але не править... Керує ж гармонія, а також метр, лад. Гармонія здатна об'єднати під егідою однієї функції багато тонів, нівелюючи до певної міри їх ладову самостійність і надаючи їм загального забарвлення” [цит. за 1, с. 126]. Така здатність тонів втрачати свою “самостійність” і змінювати тембральне забарвлення відповідно до гармонічного “контексту”, з одного боку, та динамічна функція безопорних (орнаментальних) тонів, за якою вони “несуть на собі” ладогармонічну інформацію і фактично дають проявитися гармонічним переходам – з іншого, спонукають слухове мислення постійно працювати в мобільному середовищі інтонаційної тканини, реагуючи на дію її “силових полів” (М. Арановський)¹.

Динамічність та гнучкість нюансування звукового образу закладена в переживанні загальної пластики гармонічного розвитку й, одночасно, мікροконтрастів за гармонічним забарвленням окремих фразувальних моментів. Для прикладу, таку особливу увагу до найвитонченіших інтонаційних деталей фактурної тканини і, разом із тим, масштабне гармонічне мислення, що природно синтезує її елементи за їх гармонічною належністю в художнє ціле, ми чуємо у проникливих виконавських відкриттях Григорія Соколова. Про піаніста, ім'я якого виділяється осібно серед видатних митців минулого і сучасності, під враженням від його високого мистецтва (явища, що “стоїть на межі відтінку геніальності й сприймається як “досягнення недосяжного”) П. Картуш пише: “Феноменальне почуття ритмічної енергетики, точніше, *темброенергетики* (виділення наше. – О. Б.) – одне з дивовижних його вмінь. Його моторні ритмоформули завжди забарвлені, причому завжди в різні кольори. Його ритмічна рівність – це ще й рівність звуконасичення, особлива “спрямованість тембру” [10]. В іншій рецензії на концерт піаніста читаємо: “У його Баха немає звукової плоти, це думка в чистому вигляді. Розмова голосів, кожен з яких володіє власним інтелектом, йде в потойбічному піаніссімо. Знамениті арпеджато і речитативи в сонаті Бетховена – безповітряні чорні дірки в часі та просторі – болісні навіть фізично: неможливо наважитися на подих, поки не відлетить останнє відлуння” [18].

Те, що в грі Г. Соколова сприймається як “таємниця на рівні містичному”, тобто дивовижна виразність його звуковисловлювань, абсолютне “звук оволодіння” (П. Картуш), що проявляється багатством артикуляційних та динамічних відтінків (джерело яких аж ніяк не раціональна винахідливість, а витончене, глибоке розуміння музики), є проявом глибинної інтуїції форми: в її синтаксичному, архітектонічному і фактурному вимірах. Джерела інтонаційної виразності такого виконання криються в особливій увазі до фонічних якостей елементів музичної тканини: фонізму *опорної гармонії* як домінуючої в межах певної синтаксичної побудови, з виникненням явища *фонічного синтезу* моментів фактурної вертикалі в її “гравітаційному полі”; *міжтонових зв'язків*, що зумовлені фонічними якостями інтервалу, взятого у його гармонічній формі; *міжінтервальних сполучень* у конструюванні мелодичного синтаксису, фонічні мікροконтрасти котрих проявляються як чистий смисл висловленого² тощо.

¹ У цьому зв'язку важливим є зауваження М. Арановського про те, що для розуміння семантичних процесів у музиці необхідно враховувати контекстуальні функції тону: залежно від того, якого реального вигляду набуває комбінація “силових полів”, на перетині яких виникає тон, він щоразу “виявляється носієм суто індивідуальної комбінації властивостей. <...>Тому, перебуваючи в різних місцях тексту, один й той самий звук ніколи не дорівнює самому собі” [1, с. 98]. Ця загальновідома особливість часто залишається поза увагою слухового аналізу, тоді як уважне ставлення до таких властивостей тона надає особливої гнучкості як інтонаційній лінії, так і внутрішній динаміці цілісної фактурної тканини.

² Дивовижне явище прояву музичної виразності, зумовлене увагою до фонічних контрастів між інтервальними мікροструктурами мелодичного синтаксису, із сприйняттям безпосередньо смислу музичного

Бачення внутрішньої логіки у побудові фактурної *конструкції* (проекція гармонічної вертикалі) й фактурної *композиції* (проекція часової горизонталі) відкривається на основі аналізу фактури музичного твору за методом Х. Шенкера, відомим в історії музикознавства як *метод редукції*, сутність якого – у послідовному знятті структурних пластів і розгляді музичної тканини твору як взаємозв'язку структурних рівнів [25, с. 135]. Метод редукції за Х. Шенкером, зазначив Ю. Захаров, відкриває унікальну можливість “диференційованого бачення музичної фактури як структури і як послідовності різних за вагомістю звуків, що тяжіють один до одного й утворюють висотні лінії, що закономірно спадають до тоніки» [7, с. 389]. Мета аналізу за методом редукції, як її формулює Ю. Холопов, полягає у “спогляданні та естетичному переживанні музичного цілого в усій глибині його структури, прослуховуванні голосів гармонічної організації у вертикальному і горизонтальному аспектах на великому часовому проміжку, баченні мети руху” [14].

Шенкерівський аналіз дає змогу усвідомити акорд у його горизонтальній формі (Ю. Холопов), що важливо при переведенні нотного запису в звукове уявлення. Принципова відмінність акорда як елемента фактури у нотному записі та його горизонтальної форми в динамічній музичній тканині свідчить про широкий діапазон художніх можливостей поля музичної фактури, різноманіття відношень між її компонентами, що визначають свободу виконавської інтерпретації, про що свого часу писав С. Скребков [21, с. 240].

Поєднання в аналізі фактури методу редукції, на основі якого проступають віддалені інтонаційні зв'язки в рельєфі музичної тканини й аналізу структурної організації мелодії за М. Арановським, який, своєю чергою, відкриває багаточислове, quasi гармонічне бачення одноголосної мелодичної лінії, дають змогу раціонально осягнути цілісний фактурний каркас, побачити не прописані в нотному тексті динамічні особливості виконавської фактури з її моментами “проростання” мелодичних фрагментів у гармонічну тканину, прихованого голосоведіння, розшарування мелодичної лінії на пласт опор і пласт оспівуючих тонів, що приводить до виникнення ефекту фактурного об'єму в межах одноголосся тощо.

Таким чином, здатність бачити і чути живу пластику лінійного розвитку фактурного багатоголосся, одночасно споглядаючи архітектоніку фактурних елементів: голосів, пластів, формул, фактурних комплексів тощо, є однією з провідних у формуванні виконавської майстерності піаніста. Ефективний засіб розвитку такої здатності – є відповідний аналіз фактури музичного твору, зокрема, на основі редукції її тектонічних пластів до гармонічної першооснови музичного цілого та структурного аналізу мелодичних ліній, що відкриває бачення інтонаційної пластики фактурної горизонталі. Фокусування уваги на фонічних якостях міжтонових та міжінтервальних поєднань як основи інтонаційної виразності, бачення структурної логіки гармонічної тканини з відчуттям її внутрішньої інтонаційної динаміки (у гравітаційному полі опорних гармоній як домінуючих точок фонічного синтезу гармонічної вертикалі) становлять змістову основу виконавського мислення, спрямованого на досягнення цілісності звукового образу та його інтонаційної виразності. Предметною опорою звукообразу в змісті такого інтонаційного мислення слугує *образ фактури* як просторова модель звучання (фактурний каркас) і, одночасно, як динамічне ціле, “голограма” фактурного простору в повноті його фонічних якостей, динаміки силових полів та смислових ліній розвитку.

Аналіз фортепіанної фактури за окресленими змістовими параметрами автор пропонує як основу формування піаністичної майстерності, з огляду на безпосередню залежність її технічної складової від глибини розуміння внутрішньої логіки суто музичних, інтонаційних процесів. Докладний опис та приклади застосування такого підходу до виконавського аналізу музичних творів у фортепіанному класі мають стати предметом окремого дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Синтаксическая структура мелодии. Исследование / Марк Арановский. – Москва : Музыка, 1991. – 320 с.

висловлювання, що “проступає” крізь його звукову форму. Подібне спостерігається при сприйнятті рідної мови, на відміну від іншомовних текстів, де посередником смислу виступає слово, що потребує перекладу.

2. Виноградов Г. В. Музична фактура як аспект дослідження стилю / Г. В. Виноградов // Українське музикознавство. Вип. 12 : Наук.-методичний міжвідомчий щорічник. – К. : Муз. Україна, 1977. – С. 91–107.
3. Виноградова Т. П. Динаміка мелодико-гармонічних зв'язків в системі “лад-склад-фактура” : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Виноградова Тетяна Павлівна ; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – 18 с.
4. Гнатишин О. Фактура як предмет уваги української музикології: концептуальний аспект // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. Випуск II (5), 2015 (International Journal: Culturology. Philology. Musicology). – К. : Міленіум, 2015. – С. 113–139.
5. Денисенко І. Є. Фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці (на прикладі циклів К. Дебюссі та М. Равеля) [Текст] : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Денисенко Ірина Євгенівна ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2010. – 16 с.
6. Дятлов Д. А. Исполнительская интерпретация фортепианной музыки: теория и практика : автореф. дис. на соиск. науч. степени докт. искусствоведения: 17.00.02 / Дятлов Дмитрий Алексеевич. – Ростовская государственная консерватория им. С. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2015. – 27 с.
7. Захаров Ю. К. Мелодия в контексте интонационного и линейно-гармонического развертывания лада : дис. на соиск. науч. степени докт. искусствоведения: 17.00.02 / Захаров Юрий Константинович. – М., 2016. – 428 с.
8. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов): автореф. дисс. на соиск. науч. степени канд. искусствоведения: 17.00.02 / Игнатченко Г. И. – К., 1984. – 25 с.
9. Истомин И. Матричный анализ музыкальных произведений в курсе гармонии: Учебно-методическое пособие / И. Истомин. – М., 1998. – 70 с.
10. Картуш П. Из глубочайшей тишины / Павел Картуш // Piano Форум. – 2011. № 2. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.grigory-sokolov.net/pianoforum-2011-2>
11. Касьяненко Л. О. Виконавська інтерпретація фактури прелюдій Ф. Шопена : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Касьяненко Людмила Олегівна. – К., 2001. – 16 с.
12. Коган Г. О фортепианной фактуре. К вопросу о пианистичности изложения / Григорий Коган. – М. : Советский композитор, 1961. – 193 с.
13. Красникова Т. Н. Фактура в музыке XX века : дис. на соиск. науч. степени докт. искусствоведения. 17.00.02 / Красникова Татьяна Николаевна. – М., 2010. – 306 с. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.dissercat.com/content/faktura-v-muzyke-khkh-veka>
14. Лагутина Е. В. Метод редукции Хайнриха Шенкера в анализе гармонии / Е. В. Лагутина // Российский музыкант. – 2008. – 2 ноября. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://gromadin.com/rmusician/archives/1278>.
15. Мазель Л. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм / Лео Абрамович Мазель, Виктор Абрамович Цуккерман. – М. : Музыка, 1967. – 751 с.
16. Москаленко В. Г. Про художню функцію фактури в музиці / В. Г. Москаленко // Науковий вісник НМАУ. Серія: Музикознавство: 3 XX у XXI століття. – Київ, 2000. – Вип. 7. – С. 56–65.
17. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
18. Пантелеева О. Подключение к вечности: Ежегодное священнодействие Григория Соколова / О. Пантелеева // Ведомости. – 2006. – 24 апреля – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.vedomosti.ru/newspaper/article.shtml?2006/04/24/105694>.
19. Приходько В. И. Музыкальная фактура и исполнитель / Приходько Вера Ивановна. – Харьков : Фолио, 1997. – 208 с.

20. Рощина Т. А. Исполнительская расшифровка авторской концепции фактурообразования: На примере фортепианного творчества К. Дебюсси, М. Равеля, О. Мессьяна : автореф. дис. на соиск. науч. степени канд. искусствоведения / Рощина Татьяна Александровна. – К., 1991. – 20 с.
21. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции / М. С. Скребкова-Филатова. – М. : Музыка, 1985. – 285 с.
22. Сокол А. В. Типология простой, сложной и синтетической фактуры в произведениях И. Стравинского : автореф. дис. на соиск. науч. степени канд. искусствоведения / Сокол Александр Викторович. – Киев, 1977. – 22 с.
23. Титова Е. В. Музыкальная фактурология (встречные движения в терминосистеме) // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. IX междунар. науч.-практ. конф. – Новосибирск : СибАК, 2012. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://sibac.info/conf/philolog/ix/27017>
24. Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации: Музыкальная фактура / Ю. Тюлин. – М. : Музыка, 1976. – 166 с.
25. Холопов Ю. Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера / Юрий Холопов. – М. : Композитор, 2005. – 160 с.
26. Холопова В. Н. Фактура: очерк / В. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1979. – 87 с.
27. Цурканенко І. В. Принципи фактурно-поліфонічної організації в сучасній українській фортепіанній музиці : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства / Цурканенко Ірина Володимирівна. – Харків, 1998. – 16 с.
28. Чернявська М. С. Деякі особливості актуалізації виконавського інтонування фортепіанної фактури. / М. Чернявська // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – 2015. – Вип. 44. – С. 128–140.
29. Школяренко С. И. Художественно-стилевые функции фактуры в концертных пьесах для фортепиано с оркестром Ф. Шопена : дис. на соиск. науч. степени канд. искусствоведения; спец. 17.00.03 / С. И. Школяренко. – Харьков, 2017. – 213 с.

REFERENCES

1. Aranovskiy, M. (1991). *Sintaksicheskaya struktura melodii. Issledovanie* [The syntactic structure of the melody. Research], Moscow, Muzyka. (in Russian).
2. Vinogradov, G. (1977). Musical texture as an aspect of style research, *Ukrainske muzykoznavstvo* [Ukrainian musicology] Vol. 12, Scientific and methodological interagency yearbook, Kyiv, Muz. Ukraina, pp. 91–107. (in Ukrainian).
3. Vynohradova, T. (2004). “Dynamics of melodic-harmonic connections in the system “lad-structure-texture”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Art Studies), P. Chaikovskiy National Music Academy, Kyiv, 18 p. (in Ukrainian).
4. Gnatyshyn, O. (2015). Texture as subject of attention of Ukrainian musicology: the conceptual aspect, *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturologiia. Filologiia. Muzykoznavstvo* [International Journal of Culturology. Philology. Musicology]. Vol. II (5), Kyiv, Milenium, pp. 113–139. (in Ukrainian).
5. Denysenko, I. (2010). “Texture as a means of implementing program content in piano music (on the example C. Debussy and M. Ravel)”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Art Studies), Kharkiv I. Kotliarevskiy National University of Arts, Kharkiv, 16 p. (in Ukrainian).
6. Dyatlov, D. (2015). “Performing interpretation of piano music: theory and practice”, Thesis abstract for Doct. Sc. (Musical Art), 17.00.02, S. Rakhmaninov’s Rostov State Conservatory, Rostov-on-Don, 27 p. (in Russian).
7. Zakharov, Yu. (2016). “Melody in the Context of Intonational and Linear Harmonic Unfolding of the Mode”, Diss. Doct. Sc. (Musical Art), Moscow, 428 p. (in Russian).
8. Ignatchenko, G. (1984). “On the dynamic Processes in the Musical Invoice (Based on the Works of Ukrainian Soviet Composers)”. Thesis abstract of Cand. Sc. (Musical Art), 17.00.02, Kyiv, 25 p. (in Russian).

9. Istomin, I. (1998). *Matrichnyy analiz muzykal'nykh proizvedeniy v kurse garmonii: Uchebno-metodicheskoe posobie* [Matrix analysis of musical works in the course of harmony: Teaching tutorial], Moscow. (in Russian).
10. Kartush, P. (2011). *Iz glubochayshey tishiny* [From the Deepest Silence], Piano Forum, no. 2. Electronic resource, available at: <https://www.grigory-sokolov.net/pianoforum-2011-2> (in Russian).
11. Krasnikova, T. (2010). "Texture in the music of the twentieth century", Diss. Doct. Sc. (Musical Art), Moscow, 306 p. – Electronic resource, available at: <http://www.dissercat.com/content/faktura-v-muzyke-XX-veka> (in Russian).
12. Kas'yanenko, L. (2001), "Performing Interpretation of the Texture of F. Chopin's Preludes", Thesis abstract of Cand. Sc. (Musical Art), Kyiv, 16 p. (in Ukrainian).
13. Kogan, G., (1961), *O fortepiannoy fakture. K voprosu o pianistichnosti izlozheniya*, [About piano texture. To the question of the pianistic presentation], Moscow: Sovetskiy kompozitor, (in Russian).
14. Lagutina, E. (2008). Heinrich Schenker's method of reduction in the analysis of harmony, *Rossiyskiy muzykant* [Russian musician] November, 2. Electronic resource, available at: <http://gromadin.com/rmusician/archives/1278> (in Russian).
15. Mazel, L., Cukerman, V. (1967). *Analiz muzykal'nykh proizvedeniy. Elementy muzyki i metodika analiza malykh form* [Analysis of the musical compositions. Elements of music and analysis of the little forms], Moscow, Muzyka. (in Russian).
16. Moskalenko, V. (2000). "About the artistic Function of the Texture in the Music", *Naukovyi visnyk NMAU. Seriya: Muzykoznavstvo: Z XX u XXI stolittia* [Scientific herald of NMAU. Series: Music Studies: From XX to XXI Century], Vol. 7, pp. 56–65. (in Ukrainian).
17. Nazaykinskiy, E. (1982). *Logika muzykal'noy kompozitsii* [Logic in a musical composition], Moscow, Muzyka. (in Russian).
18. Panteleeva, O. (2006). Connection to Eternity: Gregory Sokolov's annual ritual, *Vedomosti* [Statements], Monday, April 24, Electronic resource, available at: <http://www.vedomosti.ru/newspaper/article.shtml?2006/04/24/105694> (in Russian).
19. Prihodko, V. (1997). *Muzykal'naya faktura i ispolnitel'* [Musical texture and performance], Kharkiv, Folio. (in Russian).
20. Roschina, T. (1991). "Performance decoding of the auther's conception of texture creation: piano creative work of K. Debussy, M. Ravel, O. Messian". Thesis abstract for. Cand Sc. (Musical Art), Kyiv, 20 p. (in Russian).
21. Skrebkova-Filatova, M. (1985). *Faktura v muzyke: Khudozhestvennye vozmozhnosti. Struktura. Funktsii* [Texture in Music: Artistic Possibilities. Structure. Functions], Moscow, Muzyka. (in Russian).
22. Sokol, A. (1977). "Typology of simple, complicated and synthetic texture in the works I. Stravinsky", Thesis abstract for. Cand Sc. (Musical Art), Kyiv, 22 p. (in Russian).
23. Titova, E. (2012). Musical Facturology (counter moves in the terminology system), *V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kul'turologii: sb. st. po mater. IX mezhdunar. nauch.-prakt. konf.* [In the world of science and art: questions of philology, art history and cultural studies: collection of articles. st. on mater. IX International scientific-practical conf.] Novosibirsk: SibAK Publ., Electronic resource, available at: <https://sibac.info/conf/philolog/ix/27017>. (in Russian).
24. Tyulin, Yu. (1976). *Uchenie o muzykal'noy fakture i melodicheskoy figuratsii: Muzykal'naya faktura*, [The doctrine of musical texture and melodic figuration: Musical texture], Moscow, Muzyka. (in Russian).
25. Kholopov, Yu. (2005). *Muzykal'no-teoreticheskaya sistema Khaynrikhha Shenkera* [The musical-theoretical system of Heinrich Schenker], Moscow, Kompozitor. (in Russian).
26. Kholopova, V. (1979). *Faktura: ocherk* [Texture: Essay], Moscow, Muzyka. (in Russian).
27. Tsurkanenko, I. (1998). "Principles of texture and polyphonic organization in contemporary Ukrainian piano music", Thesis abstract for Cand. Sc. (Musical Art), Kharkiv, 16 p. (in Ukrainian).

28. Chernyavska, M. (2015), Some features of actualization of performing modulation piano texture, *Problemy vzayemodiyi mystecztva, pedagogiky ta teorii i praktyky osvity* [Problems of interaction between art, pedagogy and the theory and practice of education], Vol. 44, pp. 128–140. (in Ukrainian).
29. Shkolyarenko, S. (2017). “Artistic and stylistic functions of texture in concert plays for piano and orchestra F. Chopin”, Diss. Cand. Sc. (Musical Art), Kharkiv, 213 p. (in Russian).

УДК 786.2.082.4.071.1(092)

Юлія Каплієнко-Ілюк

**ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ ЛЕОНІДА ЗАТУЛОВСЬКОГО
В АСПЕКТІ НАЦІОНАЛЬНОГО РОЗВИТКУ ЖАНРУ**

У статті розглянуто творчість одного з сучасних композиторів Буковини – Леоніда Затуловського, зокрема його фортепіанна музика. Уперше проаналізовано фортепіанний концерт композитора в процесі історичного розвитку жанру. Розкрито особливості драматургії, образного змісту, структури, музичної мови твору. Здійснено висновки стосовно творчого стилю композитора та місця жанру в його творчості.

Ключові слова: фортепіанна музика, фортепіанний концерт, мистецтво Буковини, буковинські композитори, творчість Леоніда Затуловського.

Юлія Каплиенко-Илюк

**ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ ЛЕОНИДА ЗАТУЛОВСКОГО
В АСПЕКТЕ НАЦИОНАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ ЖАНРА**

В статье рассмотрено творчество одного из современных композиторов Буковины – Леонида Затуловского, в частности его фортепианная музыка. Впервые проанализирован фортепианный концерт композитора в процессе исторического развития жанра. Раскрыты особенности драматургии, образного содержания, структуры, музыкального языка произведения. Осуществлены выводы относительно творческого стиля композитора и места жанра в его творчестве.

Ключевые слова: фортепианная музыка, фортепианный концерт, искусство Буковины, буковинские композиторы, творчество Леонида Затуловского.

Yuliya Kapliyenko-Iliuk

**THE CONCERT FOR PIANO BY LEONID ZATULOVSKYI
IN THE CONTEXT OF NATIONAL DEVELOPMENT OF THE GENRE**

The article deals with the work of one of modern composers of Bukovyna – Leonid Zatulovskyi, in particular his music for piano. His creative works include pieces for various performers. They impress with originality of the musical style, where the traditions of European and Ukrainian art are intertwined with the peculiarities of Bukovynian folklore. The research provides a musicological analysis of the concert for piano in the context of the development of the genre in Ukrainian music. There were made the conclusions regarding the style of the composer and the role of the genre in his work.

There have been applied the methods of historical and cultural, theoretical and genre-style analysis, which allow to reveal the peculiarities of the style of one of contemporary Bukovynian composers – Leonid Zatulovskyi.