

- 38: *Muzychnyi styl: teoriia, istoriia, suchasnist* [Musical style: theory, history, modernity], Vol. 38, Kyiv, pp. 41–53. (in Ukrainian).
6. Nazaykinskiy, E. V. (2003). *Stil' i zhanr v muzyke: Uchebnoe posobie dlya studentov vysshikh uchebnykh zavedeniy* [Style and genre in music: A manual for students of higher educational institutions], Moscow: Gumanitarnyi izdatel'skiy tsentr VLADOS. (in Russian).
 7. Samoilenko, A. (2004). Style as a music and cultural category in the context of M. Bakhtin's theory of dialogue. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho: zbirnyk statei* [Scientific Herald of the Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: collection of articles], Kyiv, pp. 3–13. (in Ukrainian).
 8. Tyshko, S. (1993). Problema natsional'nogo stilya v russkoy opere. Glinka, Musorgskiy, Rimskiy-Korsakov [The problem of national style in the Russian opera. Glinka, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov], Kyiv: Kyiv P. Tchaikovsky State Conservatory. (in Ukrainian).
 9. Adler, G. (1919). *Methode der musikgeschichte* [Method of music history], Leipzig: Breitkopf & Härtel. (in German).

УДК 78.07

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.9>

Олена Бурська

<https://orcid.org/0000-0001-9330-1299>

кандидат педагогічних наук, доцент

Вінницький державний педагогічний університет

імені Михайла Коцюбинського

lburska1967@gmail.com

ДИНАМІКА ВИКОНАВСЬКОЇ ФОРМИ ЯК ПРЕДМЕТ ІНТОНАЦІЙНОГО АНАЛІЗУ МУЗИЧНОГО ТВОРУ: МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТ

У статті розглянуто сутність, змістові особливості та прийоми інтонаційного аналізу, зорієнтованого на виявлення інтрамузичних джерел динаміки руху виконавської форми музичного твору як форми-становлення. Особливості динамічних уявлень інтонаційної форми визначаються як у ракурсі звукоінтонаційної тканини (фонічне середовище фактури, інтонаційний рельєф музичного синтаксису та динамічна композиція форми), так і на рівні інтонаційно мислимого метроритму. Провідними прийомами інтонаційного аналізу виокремлено інтонаційне ускладнення фактури, її гармонічну редуцію та переструктурування як варіювання клавіатурних моделей звукового образу.

Ключові слова: виконавська форма музики, інтонаційний аналіз, методика виконавської підготовки студентів.

Елена Бурская

кандидат педагогических наук, доцент

Винницкий государственный педагогический университет

имени Михаила Коцюбинского

ДИНАМИКА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ФОРМЫ КАК ПРЕДМЕТ ИНТОНАЦИОННОГО АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: МЕТОДИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В статье рассматривается сущность, особенности содержания и приёмы интонационного анализа, ориентированного на исследование интрамузыкальных основ динамики движения исполнительской формы музыкального произведения как формы-становления. Особенности динамических представлений интонационной формы

определяются как в ракурсе звукоинтонационной ткани (фоническая среда фактуры, интонационный рельеф музыкального синтаксиса, динамическая композиция формы), так и на уровне интонационно мыслимого метроритма. В качестве ведущих приёмов интонационного анализа выделены интонационное усложнение фактуры, её гармоническая редукция и переструктурирование как варьирование клавиатурных моделей звукового образа.

Ключевые слова: исполнительская форма музыки, интонационный анализ, методика исполнительской подготовки студентов

Olena Burska

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskiy
State Pedagogical University

DYNAMICS OF THE PERFORMING FORM AS THE SUBJECT OF INTONATIONAL ANALYSIS OF A MUSICAL WORK: METHODOLOGICAL ASPECT

The building of skills of the intonational analysis of music is an important task of the development the performing skills of students. This analysis opens the clear vision of the intonational profile of the sound framework and the dynamic of the development of sound lines as the basis of the creation of the music form.

Depending on the angle of the view onto the intonation form of the music and on the focus on its various scale levels, we can talk about certain moduses of expression of the music intonation: from syntactic and semantic structures in the context of musical language and, accordingly, intonational expressiveness of the musical statement (articulation, motivational intonating, phrasing etc.) to the dynamics of the fundamental energetic processes, which simultaneously create the perception of the integrity of intonational framework of the music (intonational plasticity) and its waving development in time as the formation which falls under the internal logic of self-organization of the music entity.

Intonational plasticity of the sound framework opens in its melodic vision, which is based on the intuition of the inter-tonal connections. Plastic dynamics of inter-tonal connections works not only towards the melodic line but also towards the full texture of the music in its multi-vector dimensions – horizontal, trans-gradient, at close or long distances, etc. Listening of its phonic features as the timber infilling of a certain melodic tone is a characteristic feature for achieving the homogeneity and harmony of the music texture. “The surface of the harmony framework” (A. Halm) is the phenomenon which could not be fixed by the musical scores, and which should appear as the result of the reading by the intonational hearing, and it reflects the fundamental processes, which are functioning in accordance with the natural gravitational pattern of the mode-harmonic development. Harmonic feeling of the melodic tone in the melodic structure or textural vertical is an important condition of the expressiveness of the performing form, because that’s the harmonic texture arises as a peculiar plastic form of the musical entity in which the tones as the texture elements become capable of the self-organization in the processes of musical shaping.

Intonational analysis of the musical composition is the means of the identification of intra-musical factors of the plastic, expressive and logical by its composition musical form. This approach which is focused on the sources of the internal dynamic performing form of the music facilitates the intonational thinking in different aspects of the sound texture arising from the phonic environment with the aggravated feeling of the inter-tonal connections; the musical syntax, which arises as an intonational relief of the sound texture (area of the articulation and micro-intonation); the form composition of the contours of dynamical waves of the intonational movement. Intonational “refraction” of the metro-rhythm as the peculiar gravitational system in which the network of metrical essential points is set by the logic of the mode-harmonical attractions, becomes the important factor of the plasticity, dynamics and integrity of the performing form of the music.

Intonational complication of the musical texture which promotes the infilling of the “voids” during the transfer of the musical scores into the live sound; its harmonical reduction resulting in the manifestation of the dynamic profile of the musical texture and restructuring of the texture, variation

of its keyboard models, which opens the intonational relief of the sounding, etc., are the leading methods of the intonational analysis.

Keywords: *performing form of music, intonation analysis, a method of students performing education*

Одним із провідних завдань розвитку виконавської майстерності студентів є формування умінь інтонаційного аналізу музичного твору з чітким баченням інтонаційного профілю звукової тканини та динаміки розвитку її силових ліній. Здатність мислити інтонаційно є важливою якістю музиканта, оскільки пов'язана із безпосереднім відчуття смислової виразності музичних структур та звукової форми як динамічного цілого¹.

Цілісне охоплення, “панорамний” огляд форми-конструкції і, водночас, форми-становлення музичного твору ґрунтується на особливому способі “бачення”, в якому архітектоніка звукових форм перетікає у внутрішньо динамічне інтонаційне “тіло” музики, і навпаки. Йдеться про особливе “оптичне переломлення”: при збереженні цілісного уявлення звукової тканини змінюється ракурс бачення – від конструкції-фрейму з її “мережею” вузлових точок форми, інтонаційного рельєфу, що відкривається при цьому, до багатовимірного (в інтрамузичному сенсі) просторового об'єму звучання і, насамкінець, цілісного, внутрішньо динамічного звукового образу.

Питання виконавської форми як форми-становлення музичного твору, динаміки часового розгортання музики на основі відчуття логіки її інтонаційного розвитку виходять далеко за межі теорії та педагогіки виконавства, торкаючись проблем феноменології музичної форми, звукообразу музики і часу як способу його буття у філософії (О. Лосев [9], В. Суханцева [16; 17]), теоретичному музикознавстві (М. Аркадьєв [2], Ю. Холопов [18], Є. Назайкінський [12], Г. Орлов [13]), музичній психології (Е. Курт [7; 8], М. Старчеус [15]) тощо. Наше дослідження ґрунтується на основних положеннях інтонаційної теорії музики, розроблених у класичних працях Б. Яворського [19], Б. Асаф'єва [3], В. Медушевського [10], теорії музичного мислення, інтерпретації музики в частині проблем фразування та організації музичного синтаксису, зокрема досліджень Г. Арановського [1], В. Девуцького [4], Д. Дятлова [5] та ін.

Наукова невичерпність заявленої проблематики, її концептуальне значення для професійної музичної освіти, зокрема виконавської підготовки студентів вищої школи, зумовлюють актуальність теми дослідження.

Мета статті – визначити сутність, змістові особливості та основні прийоми інтонаційного аналізу, зорієнтованого на виявлення інтрамузичних джерел динаміки руху виконавської форми музичного твору як форми-становлення.

Залежно від кута зору на інтонаційну форму музики, фокусування на тих чи інших її масштабних рівнях можемо говорити про різні модуси прояву музичної інтонаційності: від синтаксично-смислових структур у контексті музичного мовлення та, відповідно, інтонаційної виразності музичного висловлювання (артикуляція, мотивне інтонування, фразування тощо) до динаміки глибинних енергетичних процесів, які одночасно задають відчуття цілісності інтонаційного “тіла” музики (інтонаційна пластика) і його хвилеподібного розвитку в часі як форми-становлення (Б. Яворський), що підпорядковується внутрішній логіці самоорганізації музичного цілого.

Синергетична природа динаміки становлення виконавської форми, її обумовленість глибинними силовими полями, що скеровують інтонаційні процеси формотворення, неодноразово підкреслені у ряді авторитетних висловлювань. Наведемо лише деякі з них:

“У музиці є особливий пласт, не аналогічний ні синтаксису, ні семантиці словесного мовлення, але який виконує ту ж саму функцію й обумовлює синтаксис подібно до того, як це в словесному мовленні здійснює семантика. Йдеться про так звану музичну логіку або внутрішню динаміку музики” (К. Дальхауз) [цит. за 14];

¹ “Динамічна єдність музичної форми спирається на домінантність її інтонаційної організації” (В. Медушевський) [10, с. 13].

“Вагомі елементи в музиці володіють великим імпульсом енергії, що дає їм змогу не тільки виділятися на тлі інших, а й створювати слухове відчуття точок опори, що спрямовують емоційний рух” (В. Девуцький) [4, с. 9];

“Майбутнє звукового образу притягує до себе і по-своєму обумовлює теперішнє (виконавець вслуховується не тільки в те, що вже звучить, а й передчуває те, що ще має відбутись як у найближчому, так і у “віддаленому” майбутньому і, враховуючи це, вибудовує інтонаційну фабулу та всю архітектуру твору” (Д. Дятлов) [5, с.738].

Інтонаційна пластика музичної тканини відкривається в її мелосному баченні, що ґрунтується на інтуїції міжтонових зв'язків. Останні ще з часів А. Хальма і Е. Курта трактують як такі, що мають енергійно-хвильову природу. Виконавська інтуїція виступає тут тим, що Е. Курт називав “здатністю резонансу стосовно тих живих сил, які ніби загубилися при появі на світ художнього твору” [7, с. 23], відчуттям “динаміки нечутних зв'язків (тонів), що освітлюють рух ліній внутрішнім сяйвом” [7, с. 21]. “Засади розуміння сутності мелодики і тим самим узагалі музики, – зазначив Е. Курт, – закладено у звичці до думки, що вже у простій мелодичній лінії справжній і значущіший зміст криється у нечутному або ж, щоб позначити це чіткіше, – в тій не відміченій у запису лінії, яка передбачається між окремими тонами. Через порожні проміжки між нотами і поверх них єдиним потоком протікає сила. Не гра звуків і зовнішня картина ритмічної впорядкованості, але саме ця сила є тим живим напруженням, яке створює відчуття мелодії” [7, с. 20–21].

Пластична внутрішня динаміка міжтонових зв'язків діє не лише стосовно мелодичної лінії, а й повної фактури в її різновекторних вимірах – горизонтальних, перехресних, на близьких і далеких відстанях тощо. Музична тканина при цьому сприймається як “розширена мелодія, що охоплює потік гармоній” (Е. Курт), розгортання “гармонічної інтонації” (Б. Асаф'єв), “гармонічний мелос” (Є. Назайкінський), де акордова вертикаль проявляє себе, користуючись висловом Е. Курта, як “розширене випромінювання одного тона” і несе на собі “сліди беззвучної глибини, з якої він (акорд. – О. Б.) виходить” [7, с. 21, 24].

У прослуховуванні саме фонічних якостей вертикалі як тембрального наповнення певного мелодичного тона полягає джерело її стрункості, однорідності, благозвуччя – важливих якостей професійного виконання. З іншого боку, відбувається те, що Є. Назайкінський назвав “фактурною централізацією”, яка до вимог “моністичності” слухової уваги вибудовує архітектуру звучання відповідно до найрельєфнішого компонента фактури, як правило – мелодичної лінії [12, с. 85]. Про *однорідність звучання* як критерій цілісності форми і необхідність “проникнення в основні смисли музичної гармонії”, що одухотворює самі найпростіші побудови та “виправдує” найскладніші, писав свого часу М. Метнер [11, с. 20].

“Поверхня акордової тканини” (А. Хальм) – власне те, що не здатен зафіксувати нотний текст і що має бути “домислено” у процесі його прочитання інтонаційно вихованим слухом – відображає глибинні процеси, що протікають у “тональному лабіринті” (Є. Назайкінський) за природними гравітаційними закономірностями ладогармонічного розвитку. У вимірі фактурної вертикалі кожне співзвуччя проявляє себе як “образ певних енергетичних прагнень”, за Е. Куртом, результат особливої активності інтонаційно “налаштованого” слуху: на фонічному рівні – як загальне забарвлення, в котрому ніби розчиняються тони, що складають співзвуччя (обертонове узгодження тонів у гармонічній вертикалі), у динаміці форми – як такий, що прагне до своєї розрядки (розв'язку), згусток енергії. Про подібний феномен самоорганізації тонів відповідно до глибинних гармонічних процесів Е. Курт писав: “Як тільки ми відносимо будь-який одиничний тон до певної гармонії, у ньому проявляються певні потенційні енергії, що витікають із його положення в даному акорді, а також із взаємовідношення між акордами <...> У мелодичній лінії без супроводу ці відчуття напруження набувають ще більшого значення, оскільки реального звучання акордів нема, і в окремі звуки проникає лише прагнення, воля до співзвуччя – як тільки вони виступають у музичній уяві як носії певної гармонії” [7, с. 23].

Гармонічне відчуття мелодичного тона в різних його проявах – у мелодичній структурі, фактурній вертикалі – є важливою умовою в пошуку виразності виконавської форми, оскільки саме гармонічна тканина постає тією своєрідною пластичною формою музичного цілого, за

котрою тони як елементи фактури отримують здатність до самоорганізації у процесах музичного формотворення на його фонічному, інтонаційному та композиційному рівнях, керуючись термінологією Є. Назайкінського [12, с. 71]. Під останніми маємо на увазі, перш за все, мікродинаміку звучання, його синтаксичну організацію в часі та композиційну драматургію на основі тональних перетворень.

Два прояви музичного цілого – фактуру і композицію – Є. Назайкінський визначив як “заповнений музичними звуками простір, що розгортається в часі” (фактура) і “насичений музичними подіями час, що кристалізується у вигляді архітектонічного простору” (композиція) [12, с. 72]. Фактура при цьому служить фонічним середовищем, в якому відбуваються внутрішні інтонаційні процеси, композиція окреслює драматургію розвитку форми у динаміці становлення *смыслу*.

Таким чином, фактура, її інтонаційний рельєф (музичний синтаксис) і композиція як такі, що мисляться не в своїх абстрактних формах, а в “живій” предметності музичного “тіла”, – суть прояви інтонаційної форми музики у різних фокусах слухової уваги. Якість цілого ця триєдина система отримує на основі особливого відчуття *метроритмічного континууму звучання як сфери інтонування* (В. Девуцький). Інтонаційне розуміння метроритму протиставлена при цьому “шкільному”, метрономному, котре, хоча і дає уявлення про рівномірний поділ музичного часу, не виховує відчуття природних інтрамузичних джерел такої рівномірності, як, власне, і відчуття самого внутрішнього руху.

В інтонаційному вимірі метроритміка виступає тим, що М. Аркадьєв називає “незвучною матерією музики”, “незвучним пульсаційним континуумом”, “незвучним часом-енергією” – інтерсуб’єктивною інтенційною структурою, що ґрунтується на своєрідному глибинному внутрішньому явищі в музиці – *гравітаційній акцентуації* [2, с. 261]. М. Аркадьєв запропонував називати новоевропейську акцентну музичну ритміку точнішим, на його думку, поняттям – *гравітаційна ритміка*. При цьому він зауважив, що “тривалості” насправді є не тривалостями, а “вагомостями”, а метр – “гравітаційно-пульсаційним континуумом”, або “гравітаційно-топологічним часом-простором”, де “будь-який пульсаційний елемент (місце, топос, доля), “елемент вагомості” цього “поля”, незалежно від того, звучить він чи ні – відповідає “вартості” або “тривалості” звука або паузи у звичній термінології <...> Це не континуум “тривалостей”, а континуум-тривання, якщо брати темпоральний аспект, і континуум “вагомостей”, якщо брати аспект гравітаційний” [2, с. 278]. Неакустичний за природою, але суто музичний феномен (у розумінні його як “proto-музики”, живої пульсуючої основи, яка прагне оформлення у звуковисотній тканині) – гравітаційна метроритміка долає статичність, дискретність “метрономного” ритму з його динамічною акцентуацією, підкоряючись, на відміну від неї, внутрішнім глибинним процесам тяжіння до метрично вагомих часових опор.

Таке тривання в музичному континуумі, чи то “незвучна” пластика метроритму, чи звуковисотне інтонаційне середовище, в якому проступає “профіль фразувальних хвиль” (В. Девуцький), має дві форми руху, виділив Е. Курт: рух, який безпосередньо здійснюється в мелодичному потоці, й рух, що стримується, тобто проявляється як особлива сила внутрішньої напруги, котра прагне до руху [7, с. 25]. Подібна двоякість властива і відчуттю метра (в його інтонаційному розумінні): ямбічність на глибинному рівні (але, як зазначив М. Аркадьєв, ямбічність метафорична, в сенсі спрямованості метричного континууму і його незворотності) взаємодіє з одночасною “фундаментальною хореїчністю” метра.

Таким чином, виховання інтонаційного мислення як основи виконавської майстерності має ґрунтуватися на формуванні динамічних (в енергійно-хвильовому розумінні) уявлень інтонаційної форми музики як у сфері звукоінтонаційної тканини, так і на рівні інтонаційно мислимого метроритму. Така спрямованість виконавського мислення відображається в особливій природності звучання, коли інтонаційна пластика набуває візуальної рельєфності, а форма – внутрішньої динамічності й цілісності, що робить її легкою для сприймання. Запускаючи механізм своєрідного “антенного мислення”, подібне “споглядання” інтонаційної тканини спрямовує процес виконання у природному руслі “саморозгортання” виконавської форми музичного твору, що значно розширює горизонт виразових можливостей виконавця.

На матеріалі Прелюдії В-dur з першого тому Добре темперованого клавіру Й. С. Баха наведемо приклади інтонаційного аналізу, які схематично вказують на слухові прийоми виявлення “динамічного профілю” виконавської форми.

Прозорість фактури Прелюдії створює враження її виконавської простоти і нескладності. Проте подібна простота фактурного викладу для досвідченого музиканта є лише схематичним абрисом, що потребує свого “доповнення”, уявного фактурно-інтонаційного ускладнення, “домислення” та прослуховування не прописаних у нотному тексті контурів інтонаційного “тіла” музики.

Особливість фактурного викладу Прелюдії – поділ загальної мелодичної лінії між партіями рук з її поліфонічним розшаруванням (артикуляційно – на двоголосся, тембрально – приховане двоголосся в партії правої руки та лінію восьмих нижнього голосу – див. рис. 1), високий темп виконання, її токатність породжують ряд виконавських труднощів, розв’язання яких лежить, передусім, у площині інтонаційних завдань.

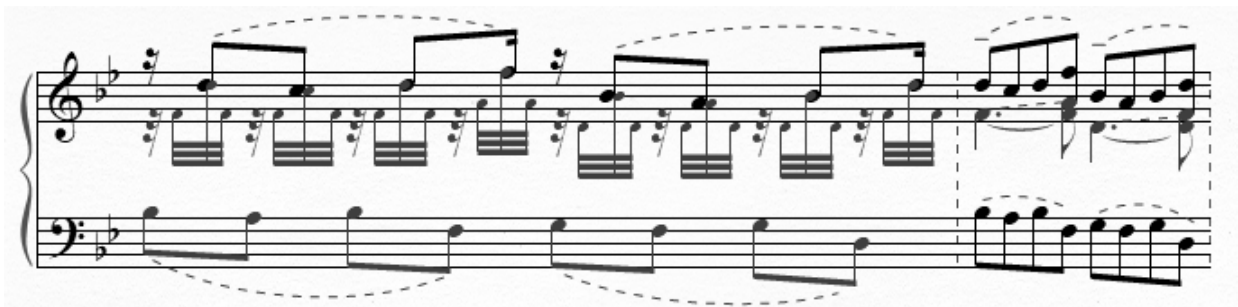


Рис. 1.

Цікаві варіанти переструктурування фактури Прелюдії В-dur знаходимо в редакції ДТК Ф. Бузоні (рис. 2) [20, с. 124]. Хоча подані вони як суто технічні вправи для відпрацювання техніки далеких стрибків, подібне варіювання нотації при збереженні загального звучання “переформатовує” графіку інтонаційних ліній, даючи таким чином уявлення про різноманітні варіанти прослуховування фактурної тканини.

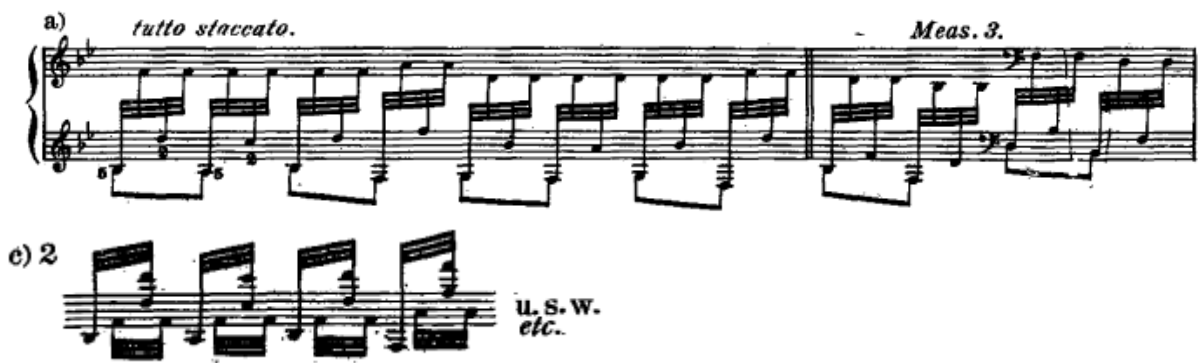


Рис. 2.

Переструктурування фактури в рамках інтонаційного аналізу, на відміну від технічного ускладнення для піаністичних exercises, зорієнтоване на створення таких варіантів клавіатурної моделі, які відкривають інтонаційний рельєф звучання, що легко прослуховується й при поверненні до оригінального бахівського викладу (рис. 3).

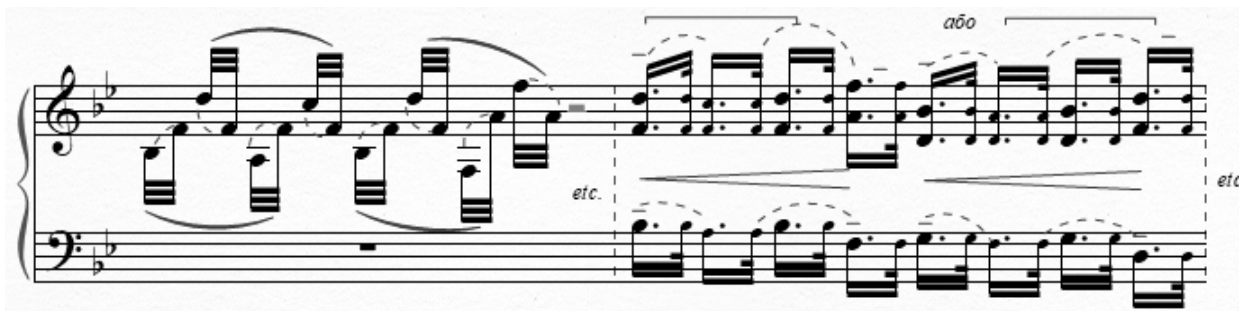


Рис. 3.

В уявному інтонаційному ускладненні фактури, із заповненням “порожнин” нотного тексту, та, одночасно, редукції гармонічної вертикалі до своєрідних “несучих конструкцій” відкривається глибинна основа організації гнучкої, динамічної виконавської форми. Високий темп виконання Прелюдії потребує правильної акцентуації опорних моментів, що мають бути широко розставлені у ключових точках фразувальних хвиль. Мікродинаміка та мікроритм інтонування задаються при цьому ритмо-інтонаційною пульсацією у верхньому голосі прихованої поліфонії (рис. 4а) за логікою ладо-гармонічних тяжінь у межах фрази й далеких зв’язків у гармонічному голосоведінні, що відкриваються в інтонаційному аналізі фактурної тканини (рис. 4б).

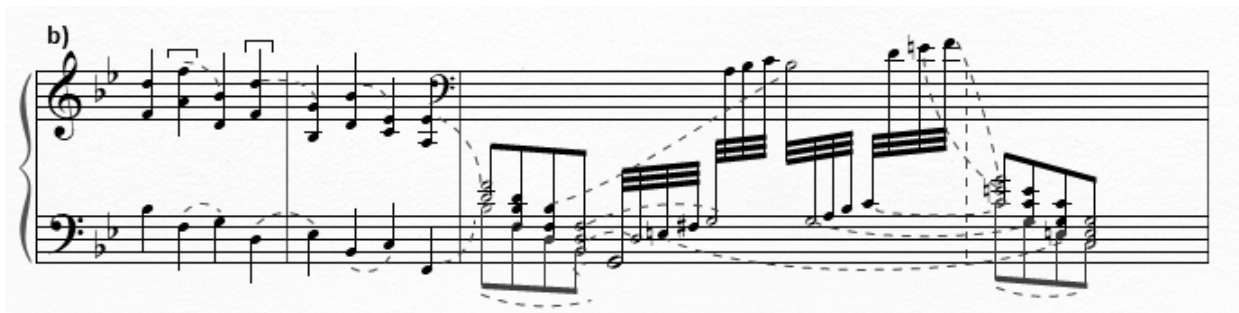


Рис. 4.

Важливими з погляду динаміки виконавської форми є, на наш погляд, виписані Ф. Бузоні акценти в басовому голосі (т. 5-6), які служать інтонаційно вагомими точками, зміщеними у часі стосовно метрично опорних долей такту [20, с. 125]. Об’єднання фігурацій у межах четверті в гармонічні вертикалі відносно акцентованих тонів як басових (позначені на рис. 5 квадратними дужками), ямбічне структурування мотива за тяжінням акцентованого басу як енергійно сильного ввідного тону в секвенційних зворотах D^6_5 -Г (позначені стрілками) не тільки надають інтонаційній тканині рельєфності форми, а й, за рахунок збільшення структурних блоків фактури, забезпечують змогу “побачити” динамічну хвилю руху.

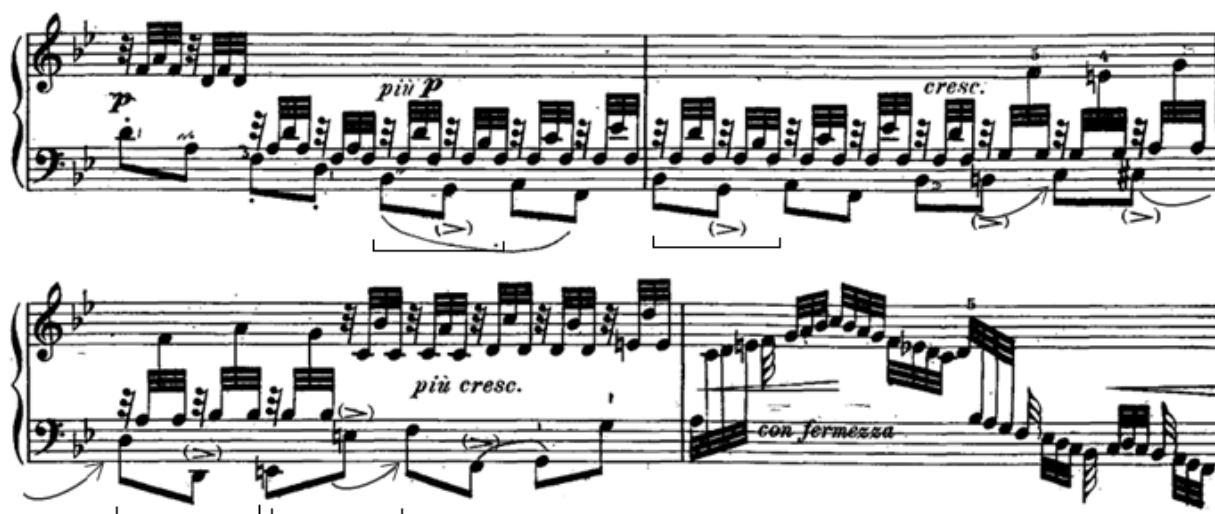


Рис. 5.

Отже, інтонаційний аналіз музичного твору є засобом виявлення інтрамузичних чинників природної, виразної та стрункої за композиційною логікою форми музики. Сфокусований на джерелах внутрішньо динамічної виконавської форми як “форми-становлення”, він активізує інтонаційне мислення у різнопланових ракурсах музичної тканини: фактури як *фонічного середовища* із загостреним відчуттям динаміки міжтонових зв’язків; музичного синтаксису, що проступає як *інтонаційний рельєф* звукової тканини (сфера артикуляції та мікроінтонування); композиції форми за контурами *динамічних хвиль інтонаційного руху*.

Важливим чинником пластичності, динамічності та цілісності виконавської форми постає інтонаційне “переломлення” метроритму як своєрідної гравітаційної системи, в якій мережа метрично вагомих точок опори задана логікою ладогармонічних тяжінь.

Провідними прийомами інтонаційного аналізу служать *інтонаційне ускладнення* фактури, що сприяє, зокрема, заповненню “порожнин” при переведенні нотного тексту в живе звучання; її гармонічна *редукція*, в результаті якої проступає динамічний профіль музичної тканини; *переструктурування фактури*, варіювання її клавіатурних моделей, що відкриває інтонаційний рельєф звучання тощо.

Торкаючись тільки інтрамузичних засад динаміки інтонаційної форми музики, наша стаття не висвітлює усіх можливих підходів до проблеми виконавського формотворення. Поза увагою залишилися, зокрема, питання інтонаційної форми як сфери прояву художнього змісту музики, що може стати предметом окремого дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Синтаксическая структура мелодии. Исследование. Москва : Музыка, 1991. 320 с.
2. Аркадьев М. Фундаментальные проблемы теории музыкального ритма и “незвучащее”. Время, метр, нотный текст, артикуляция. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012. 398 с. URL: https://imwerden.de/pdf/arkadjev_fundamentalnye_problemy_muzykalnogo_ritma_2012__ocr.pdf
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
4. Девуцкий В. Э. Теория музыкальной фразировки: автореф. дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 1997. 27 с.
5. Дятлов Д. А. Элементы, отношения и связи фортепианной интерпретации. *Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Серия: Искусствоведение*, Т. 16, № 2 (3), 2014. С. 737–741.

6. Истомин И. Матричный анализ музыкальных произведений в курсе гармонии: Учебно-методическое пособие. Москва, 1998. 70 с.
7. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в “Тристане” Вагнера. Москва : Изд-во “Музыка”, 1975. 551 с.
8. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / под. ред. Б. В. Асафьева. Москва : Гос. муз. издательство, 1931. 304 с.
9. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. *Из ранних произведений* / Сост. И. И. Маханькова. Москва : Правда, 1990. С. 195–390.
10. Медушевский В. Интонационная форма музыки: Исследование. Москва : Композитор, 1993. 262 с.
11. Метнер Н. Муза и мода (защита основ музыкального искусства). Париж, 1935. 88 с.
12. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
13. Орлов Г. Дерево музыки. Вашингтон : Н. А. Frager & Co – Санкт-Петербург : “Советский композитор”, 1992. 408 с.
14. Пылаев М. Е. О герменевтике как методе анализа музыки. *Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств*. Вып. № 1, 2014. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/o-germenevtike-kak-metode-analiza-muzyki> (дата звернення: 01.04.2019)
15. Старчеус М. С. Слух музыканта. Москва : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. 640 с.
16. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки. Киев : Факт, 2000. 176 с.
17. Суханцева В. К. Категория времени в музыкальной культуре. Киев : Лыбидь, 1990. 184 с.
18. Холопов Ю. Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера. Москва : “Композитор”, 2005. 160 с.
19. Яворский Б. Строение музыкальной речи: материалы и заметки. Москва, 1908. 40 с.
20. Bach Johann Sebastian (1894) *The Well-Tempered Clavichord. Revised, Annotated, and Provided with Parallel Examples and Suggestions for the Study of Modern Pianoforte Technique by Ferruccio B. Busoni*. New York : G. Schirmer, [issued in 3 parts plus supplement]. 207 p.

REFERENCES

1. Aranovskiy, M. (1991). *Sintaksicheskaya struktura melodii. Issledovanie* [The syntactic structure of the melody. Research], Moscow: Muzyka Publ. (in Russian).
2. Arkad'ev, M. (2012). *Fundamental'nye problemy teorii muzykal'nogo ritma i "nezvuchashchee" Vremya, metr, notnyy tekst, artikulyatsiya*. [The fundamental Problems of the Theory of musical Rhythm and “non-sounding”. Time, Meter, Score, Articulation], Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 398 p., available at: https://imwerden.de/pdf/arkadjev_fundamentalnye_problemy_muzykalnogo_ritma_2012_ocr.pdf (access date 01.04.2019) (in Russian).
3. Asaf'ev, B. (1971). *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process], Leningrad: Muzyka Publ. (in Russian).
4. Devutskiy, V. E. (1997). “The theory of musical phrasing”, Thesis abstract for Doct. Sc.: Specials 17.00.02. Moscow, 27 p. (in Russian).
5. Dyatlov, D. A. (2014). Elements, Attitudes and Connections of musical Interpretation. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk. Seriya: Iskuststvovedenie* [Proceedings of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences. Series: Art Studies], vol. 16, no. 2(3), pp. 737–741. (in Russian).
6. 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).
7. Kholopov, Yu. (2005). *Muzykal'no-teoreticheskaya sistema Khaynrikha Shenkera* [The musical-theoretical system of Heinrich Schenker], Moscow: Kompozitor Publ. (in Russian).

8. Kurt, E. (1975). *Romanticheskaya harmoniya i ee krizis v "Tristane" Vagnera* [Romantic harmony and its crisis in Wagner's "Tristan"], Moscow: Muzyka Publ. (in Russian).
9. Kurt, E. (1931). *Osnovy linearnogo kontrapunkta. Melodicheskaya polifoniya Bakha* [Fundamentals of linear Counterpoint. Bach's melodic Polyphony] / [ed. by B.V.Asaf'ev], Moscow: Gos. muzyk. Publ. (in Russian).
10. Losev, A. F. (1990). *Muzyka kak predmet logiki. Iz rannikh proizvedeniy* [The Music as a Subject of Logic. From early Works] / [Comp. I. I. Makhan'kova], Moscow: Pravda Publ., pp. 195–390. (in Russian).
11. Medushevskiy, V. (1993). *Intonatsionnaya forma muzyki: Issledovanie* [Intonational Form of Music. Study], Moscow: Kompozitor Publ. (in Russian).
12. Metner, N. (1935). *Muza i moda (zashchita osnov muzykal'nogo iskusstva)* [Muse and Fashion. Protection of the Basics of musical Art], Paris. (in Russian).
13. Nazaykinskiy, E. (1982). *Logika muzykal'noy kompozitsii* [Logic in a musical composition], Moscow, Muzyka Publ. (in Russian).
14. Orlov, G. (1992). *Drevo muziki* [The Tree of Music] Vashington: N. A. Frager & So – Sankt-Peterburg: "Sovetskiy kompozitor" Publ. (in Russian).
15. Pylaev, M. E. (2014). About Hermeneutics as a Method of music Analysis *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kazan State University of Culture and Arts], vol. 1, available at: <http://cyberleninka.ru/article/n/o-germenevtike-kak-metode-analiza-muzyki> (access date 01.04.2019)
16. Starcheus, M. S. (2003). *Slukh muzikanta* [Musician's hearing], Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. (in Russian).
17. Sukhantseva, V. K. (2000). *Muzyka kak mir cheloveka. Ot idei vselennoy – k filosofii muzyki* [The Music as the World of Human. From the Idea of the Universe to the Philosophy of music], Kyiv: Fakt. (in Russian).
18. Sukhantseva, V. K. (1990). *Kategoriya vremeni v muzykal'noy kul'ture* [Category of Time in musical Culture], Kyiv: Lybid'. (in Russian).
19. Yavorskiy, B. (1908). *Stroenie muzykal'noy rechi: materialy i zametki* [The Structure of the musical Speech. Materials and Notes], Moscow. (in Russian).
20. Bach, Johann Sebastian (1894). *The Well-Tempered Clavichord. Revised, Annotated, and Provided with Parallel Examples and Suggestions for the Study of Modern Pianoforte Technique* by Ferruccio B. Busoni. New York: G. Schirmer, [issued in 3 parts plus supplement], 207 p.

УДК 72.472

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.10>

Тереса Мацівська

<https://orcid.org/0000-0003-2094-4087>

концертмейстер

Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка

anya24n@gmail.com

МАКСИМ КОПКО В ІСТОРІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ГАЛИЧИНИ

У статті подано комплексний творчий портрет М. Копка. Розглянуто його священниче служіння, громадську роботу (участь у товариствах, видавничу діяльність, заходи з організації музичного просвітянства). При панорамному розгляді композиторської діяльності висвітлено жанрово-стильові особливості творчості та створення музично-теоретичного підручника.

Ключові слова: Максим Копко, "Перемиський Боян", "Руська Бесіда", "Музичний Союз", музична мова, гармонія, форма творів.