


## ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИНТОНИРОВАНИЯ В ФОРТЕПИАННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ

В теории и практике современного пианизма исполнительское интонирование постепенно оформляется в специальный предмет изучения. На протяжении всей многовековой художественно-концертной практики музыкального искусства создавались предпосылки для формирования интонационной теории исполнительства. Необходимость возникновения такой предметной области, которая будет иметь централизующее методологическое значение в музыкальном исполнительском искусстве, обусловлена тем, что интонационная специфика музыкального искусства есть то «всеобщее, единое, всепроникающее и вездесущее, некий *nervus vivendi* (жизненный нерв) музыкального искусства», по словам А. В. Малицковской [5, с. 182]. Он объединяет в единое целое все виды музыкальной интонационной деятельности: творчество композитора, интерпретационно-художественную деятельность исполнителя и слушательское восприятие.


Интонационная специфика пронизывает и все сферы исполнительского искусства, становясь важнейшим систематизирующим и объединяющим фактором. Как подчеркивает А. Малицковская, в рамках учения об интонационной сущности музыкального искусства не могло не возникнуть интонационной теории исполнительства. Именно поэтому в теории и практике современного фортепианного искусства начинается формироваться «общая теория музыкального интонирования» [7, с. 189]. Необходимо отметить, что довольно длительное время в отечественном музыкознании интонация и интонирование рассматривались как многозначные, неопределенные и даже расплывчатые понятия. Было широко распространено убеждение, что теория интонирования как системно-организованная, стройная и целостная концепция не существует и не может быть построена. Тем не менее учение об интонаци-



онной специфике музыкального искусства Б. Асафьева продолжало разрабатываться в методико-теоретических работах многих известных музыковедов. Несомненно, что развитие теории музыкального исполнительства будет идти по пути все большего углубления в его интонационную специфику. Это обусловлено всем ходом исторического развития методико-теоретической мысли. Ю. Н. Рагс, посвятивший долгие годы разработке решения задач, имеющих непосредственное отношение к художественному интонированию, первым обосновал положение о *художественной* норме чистой интонации и сделал вывод не только о возможности, но и необходимости изучения системы интонирования, так как она является вполне реальным объектом. Анализ и исследование такого реального объекта, которым является система интонирования, должны способствовать осознанной, рациональной работе над исполнительской интонацией, глубокому выявлению музыкальных связей в процессе исполнительского интонирования, воспитанию мышления и слухо-интонационной культуры музыканта-исполнителя.

Ю. Рагс отмечает, что при построении «общей теории музыкального интонирования» [7, с. 189] необходимо опираться в основном на анализ именно музыкальных явлений и первоочередной задачей должно быть изучение музыкальных связей в процессе интонирования. Действительно, есть все основания полагать, что создание общей теории музыкального исполнительского интонирования позволит собрать и систематизировать весь накопленный опыт в области теории и практики исполнительского искусства и выйти на качественно более высокий уровень его осмысления. Методологическое значение теории интонирования носит централизирующий, систематизирующий и объединяющий характер.

Современное исполнительское искусство нуждается в специфической форме организации научного знания, которое даст целостное представление о закономерностях и принципах музыкально-исполнительского искусства. Кроме этого данная теория позволит решить и устранить имеющиеся противоречия, а также открыть ранее не исследованные области в теории исполнительства.



В контексте теории и практики современного пианизма музыкальные категории высшего порядка — интонацию и интонирование — необходимо рассматривать с позиции *комплексного* подхода. Поэтому к звуковысотному параметру интонирования необходимо добавлять динамический, темпо-ритмический, агогический, мотивно-фразировочный, артикуляционный и тембровый.

Следует различать понятия «интонация» и «интонирование». Музыкальная интонация представляет собой совокупность множества выразительных средств музыкального языка и функциональные отношения между ними на всех уровнях их системной организации на основе их целостного взаимодействия. Они непрерывно изменяются в процессе развертывания интонации во временном потоке и могут быть представлены в виде зафиксированных через определенные промежутки времени структур выразительных средств интонации (т.е. временной срез интонации, как нотный текст) или в виде результата звуковоспроизведения исполнителем нотного текста (как интерпретация).

Интонирование же в первую очередь есть процесс развертывающейся во времени музыкальной интонации, реализующейся через процесс звукового воспроизведения музыкального сочинения. Интонация является целостной семантической системой, которая расслаивается на фиксированную и нефиксированную части. Фиксированная часть интонации представляет собой звуковысотность, метро-ритмический каркас и некоторую определенную степень динамики, артикуляции, агогики и педализации, которую композитор зафиксировал в виде нотного текста. Нефиксированная часть интонации остается на уточнение и расшифровку исполнителю, это абсолютно иная конкретная динамико-агогическая, артикуляционная и синтаксическая организация, которая поддается фиксации только в звукозаписи.

Фиксированную и нефиксированную части интонации следует отличать от «ядерной» и «периферийной» ее частей (термины Н. С. Бажанова) [3], хотя они обладают общими чертами. Выразительные средства музыкального языка, входящие в состав ядерной части интонации, яв-



ляются необходимым условием существования самой интонации и при отсутствии хотя бы одного элемента интонация распадается и не существует как таковая. В ядерную часть интонации входят: мелодия, гармония, метр, ритм, фактура. В периферийную часть интонации включены: динамика, темп, артикуляция, фразировка, агогика, тембр. Чтобы интонация реализовалась, она должна быть полностью проявлена в своей ядерной части, в то время как периферийная часть интонации может быть проявлена и зафиксирована лишь частично. Нефиксируемая часть интонации в принципе не поддается воплощению на бумаге. Непроявленная, нефиксируемая часть интонации способна реализоваться исключительно в процессе развертывания во времени.

Интонация представляет собой систему выразительных средств музыкального языка или еще не упорядоченную исполнителем, а ожидающую своего воплощения, или уже упорядоченную, т. е. отзвучавшую. Специфика интонации заключается в том, что в целостности в диалектическом единстве своей ядерной и периферийной частей она способна существовать только в памяти, во внутреннем слышании восприятия музыканта. Поэтому интонирование — это не только процесс реализации исполнителем функциональных отношений и связей внутри системы выразительных средств интонации, но и досоздания периферийной, нефиксируемой ее частей.

В своей целостности интонация может быть представлена только в слушательском восприятии, в воображении композитора и в представлении исполнителей, где главную роль играет функция памяти. Как таковая интонация в целостности — это идеальный объект, а процесс интонирования, по справедливому замечанию Ю. Рага, является, напротив, реальным объектом. Таким образом, на первом месте оказываются процессуально-временные характеристики интонации.

Итак, нотный текст является целостной замкнутой знаковой системой, а реализация системы звукоотношений на всех уровнях их системной организации — неотъемлемой стороной интонационной художественной деятельности исполнителя. Из вышеизложенного следует,

что культура интонирования подразумевает качественный уровень осмысленного, выразительного процесса звуко-воспроизведения интонационно-звуковой структуры музыкального сочинения.

Вопросы высокохудожественного, выразительного исполнения были актуальны во все исторические эпохи, во все историко-стилевые периоды музыкального исполнительского искусства. Они теснейшим образом связаны с художественным исполнительским интонированием и находятся как бы в интонационном измерении. Фортепианно-звуковая специфика интонирования связана с раскрытием образного, художественного содержания музыкального сочинения посредством:


- 1) выявления логики развития музыкальной ткани путем мотивно-фразировочного членения, динамико-агогической нюансировки, временной организации звукового потока, выявления ладо-гармонических тяготений;
- 2) воспроизведения многоэлементной фортепианной звуковой ткани в самых разнообразных ее фактурных видах;
- 3) использования динамики артикуляции и педализации как специфических фортепианных выразительных средств;
- 4) управления и регулирования интонационной энергии подъемов и спадов звукового интонационного профиля музыкального сочинения (исполнительское дыхание).

Главными факторами, обуславливающими процесс интонирования, являются: процессуально-временной, пространственный, энергетический, акустико-механический и психофизиологический факторы.

#### ***1. Характеристика видов интонаций:***

- а) речевая и музыкальная интонации, их связь с безусловнорефлекторными и условнорефлекторными интонациями;*
- б) функциональная интонация;*
- в) креативная интонация;*
- г) исполнительская интонация.*

а) Выразительность музыки и ее способность воздействовать на слушателя базируется на основе глубокого родства *речевой и музыкальной интонаций*. Поэтому обращение к изучению и анализу специфических и общих закономерностей музыкальной и речевой интонаций будет способствовать не только более глубокому понима-




нию природы музыкального искусства, но и развитию культуры интонирования исполнителя. Б. Асафьев, отмечая общность музыки и речи, говорил, что речевая и чисто музыкальная интонации — ветви одного звукового потока. Близость функций речевой и музыкальной интонаций и вытекающее из этого родство принципов организации их интонационного процесса обеспечивают возможность перенесения речевого опыта на восприятие музыки. Общность музыки и речи можно обнаружить как со стороны порождающей — это способы воспроизведения, артикуляции, так и со стороны порождаемой — это звуковой результат и его характеристики. «Звук существовал до появления языка. Слово родилось из звука. Слово является определенным родом звука. Неопределенное слово — это звук», — писал Ф. Шопен [цит. по: 1].

Изучая интонационную выразительность с точки зрения физиологии высшей нервной деятельности и физиологические закономерности музыкального восприятия, М. Блинова пришла к выводу, что первичные голосовые реакции являются голосовыми безусловными рефлексами как ответами на действие определенных раздражителей — первичными осмысленными звукообразованиями. М. Блинова определяет их как безусловно-рефлекторные интонации, «непроизвольные». Такие интонации являются невербальным, коммуникативным средством передачи информации. Изучая общность происхождения речевых и музыкальных интонаций, исследователь отмечает, что из каждого безусловнорефлекторного корня выростала целая серия условнорефлекторных голосовых ответов: «Безусловная интонация стога послужила, например, основой для условных интонаций утраты, сожаления, сокрушенности, безысходности и других оттенков горя и печали... Все эти интонации, акустически близкие к безусловным прообразам, стали соперничать с ними по силе оказываемого воздействия. Они возникали не только «непроизвольно», но и «произвольно», открывая перед человеком широкие возможности преднамеренного использования их для дистантного общения. Так первичные безусловные и условные интонации становились материалом для интонаций речи и музыки» [4, с. 174].

Таким образом, безусловнорефлекторные интонации предшествовали языку вербального общения. На безусловнорефлекторной почве формировались почти одновременно речевые и музыкальные интонации, но их окончательная кристаллизация совершалась на условнорефлекторном уровне. Так речевые интонации постепенно закрепляли за собой определенные эмоционально-смысловые значения, а интонации музыкальные кристаллизовались сначала в фольклорном, народно-песенном творчестве, становясь в дальнейшем материалом для профессионального музыкального искусства. Речевые и музыкальные интонации на протяжении всего периода существования человеческой культуры взаимодействовали между собой и взаимообогащались.

Несмотря на внутреннее родство музыкальных и речевых интонаций, они не могут отождествляться между собой из-за существенных различий. Интонационная словесная речь состоит из следующих одна за другой во временной протяженности интонаций, конкретизирующих словесные обозначения понятий, ситуаций и т. д. Интонационная музыкальная речь состоит из развертывающихся во времени звуковысотных оформленных и ритмически организованных музыкальных интонаций. Первый фактор, разграничивающий между собой речевую и музыкальную интонации, — это звуковая система. В речи — это фонематическая система, а в музыке — это звуковысотная организация, отраженная в категориях лада, тональности и строя. Второй фактор — артикуляция как основное условие феномена членораздельности в речи и в музыке. В речевой интонации — членение речи на фонемы и слоги обусловливается системностью фонетического строя языка и артикуляционной членораздельностью. В музыкальной интонации — звуковой поток делится на две постоянно чередующихся фазы: фонационную и артикуляционную, то есть звуковую атаку и стационарную часть тона, усиление звучания и его ослабление. Поэтому музыку, как и речь, можно противопоставить не расчлененному звуковому потоку. Принцип членораздельности способствует тому, чтобы музыка изначально воспринималась как определенного рода речь.



Перенесение речевого интонационного опыта на музыкальное интонирование проявляется и в том, что в среднем длина музыкальных фраз совпадает с длиной речевых фраз, равных шести-семи слогам. Только в вокальном интонировании могут синтезироваться элементы музыкальных и речевых интонаций, благодаря чему музыкальная интонация обогащается, получает дополнительную выразительность и гибкость. Музыкально-инструментальное интонирование связано со своим источником выразительности, со своей физиологической основой выразительности, с безусловнорефлекторными интонациями не непосредственно, а через вокальное интонирование. Вот почему музыкальные интонации изначально двойственны. Об этом свидетельствует и воспроизведение речевой интонации в музыке, и ее разнообразные творческие решения, бесчисленные сравнения музыки с речью, и музыкальная терминология, насыщенная заимствованиями из лингвистики.

б) *Функциональная интонация* (термин Н. Переверзева) [6]. Известно, что в процессе звуковоспроизведения нотного текста неизбежно возникают определенные отклонения от авторской записи. Такие изменения являются проявлением индивидуальности исполнителя и носят творческий характер либо могут быть следствием несовершенства интонационного и технического мастерства исполнителя. В первом случае исполнитель осознанно выбирает определенные интонационные оттенки и его конкретный выбор всегда обуславливается теми или иными функциями каждого звука. Функциональность конкретного звука представляет собой взаимосвязь и его функциональные отношения с окружающими звуками. Те функции, которые звук выполняет в определенных ладотональных и гармонических условиях, и его роль в конкретном фактурном окружении (звук мелодии, баса, полифонической темы). В процессе интонирования исполнитель осознанно выбирает, каким будет мотивно-фразировочное объединение звуков, динамико-агогическая нюансировка, артикуляция и педаль. Выбор им тех или иных выразительных интонационных оттенков связан с выявлением межфункциональных связей звуков в системе музыкальной интона-



ции и непосредственно отражается на качественной стороне интонационного исполнительского процесса. Таким образом, функциональная интонация — это специфический музыкальный вид интонации, обусловленный качественным уровнем выявления функциональных отношений звуков в системе музыкальной интонации: ладотональных, гармонических и фактурных. Музыкальные звуки должны находиться в системе отношений, в сопряжении со всеми остальными звуками интонации и выполнять определенные функции в ее структуре.

Таким образом, творческую работу исполнителя необходимо рассматривать как сложный процесс выявления и установления всего многообразия функциональных связей между всеми элементами музыкального произведения как на микроуровне интонирования (сопряжения между тонами), так и на макроуровне интонирования (предложения, периоды, части формы) и по горизонтали, и по вертикали всей фактуры музыкального сочинения.

в) *Креативная интонация* (термин Н. Переверзева) [6]. Креативная интонация у исполнителей на инструментах с нефиксированным строем связана со степенью акустической точности воспроизведения высоты тонов и их соотношений. Процесс непрерывно меняющегося, текущего значения высоты основного тона отражает процесс звуковоспроизведения, исполнения музыки — интонацию. Как показали исследования Н. А. Гарбузова, интонация воспринимается чистой, верной тогда, когда совпадение фактической высоты звучащего потока с необходимым, определенным его местом в музыкальной звуковой системе и даже не является абсолютно точным. Он назвал это явление «внутризонным интонированием», т. е. звучащий тон расположен внутри некоторой определенной, ограниченной области высот, находящейся близко к необходимой. Музыкант корректирует интонационные особенности и недостатки своего инструмента, с одной стороны, а другой стороны, строй инструмента подчиняет себе интонационное восприятие музыканта. Создавая качественно новый, неповторимый и единый строй данного исполнения, музыкант реализует свою творческую креативную интонацию.

Таким образом, креативная интонация исполнителей с фиксированным строем не связана с внутризонным интонированием. Темперированный строй накладывает свой отпечаток на специфику творческой интонации. Такое звучание уравнивает и нивелирует индивидуальные, функциональные, качественные характеристики тонов, а их выразительный смысл проясняется только в процессе развертывания фактуры музыкального сочинения. Тем не менее, несмотря на такую ограниченность темперированного звучания, практика исполнительства показывает, что механико-акустические возможности данных инструментов позволяют достигать подлинных художественных высот в исполнении. Трудно согласиться с утверждением, что музыкальная интонация по природе своей гораздо экспрессивнее, чем ее может реализовать темперированный строй фортепиано. Хороший исполнитель умеет преодолевать темперацию инструмента с помощью туше, придавая диэзным и бемольным тональностям и звукам различную тембровую окраску. Выразительность тембровой интонации рояля связана с его инструментовкой, поэтому интонирование на темперированном инструменте можно определить как комплексно-обертоновое интонирование. Креативной интонацией на инструментах с фиксированным строем будем считать внутризонное обертоновое тембральное интонирование, так как тембр определяет собой не только гармонию и ритм, но и образность «становясь интонационным единством» [2, с. 331].

г) *Исполнительская интонация* (термин Ю. Раппорта). Имеет прямое отношение к психофизиологической сфере исполнителя, проявляет константную специфику его самовыражения, отражающую индивидуальные отличия творческой личности, присущие только ей качественные характеристики. Исполнительская интонация способна проявляться даже на самых коротких семантических музыкальных единицах. Ее можно сравнить с лицом или почерком человека, поэтому в исполнительской сфере она не бывает одинаковой даже у двух исполнителей, оказывается первичней по отношению к интерпретации и исполнительскому стилю и труднее всего

поддается анализу. В каждой исполнительской интерпретации выявляются новые качества: то ярко и резко очерченные, то тусклые и еле угадываемые. Она является драгоценным достоянием каждого художника и способна передать его особость как музыканта-исполнителя (творческой неповторимой личности) и передает своим посредством ощущение и понимание окружающего мира.

## *II. Сущность процесса интонирования исполнителя.*

Сущность и специфика протекания процесса интонирования исполнителя заключаются в его процессуально-временном, энергетическом характере. Интонирование представляет собой процесс развертывания интонации во времени, который осуществим только при его организации интонирующей личностью: композитором, исполнителем или слушателем. Процесс интонирования является специфическим, музыкальным, звуковым, энергетическим потоком, организованным личностью по определенным правилам, необходимым для выявления энергии взаимодействия и отношений между выразительными элементами в структуре интонации на всех уровнях их системной организации в конкретных акустических условиях. Музыкальное интонирование — это специфический вид информационно-энергетического обмена между интонирующей личностью и окружающим ее миром, мощнейшее средство коммуникативного обмена. Процесс интонирования как звуковременной поток необратим, но он может осознанно регулироваться исполнителем или протекать спонтанно. Осознанное, творческое интонирование находится в теснейшем взаимодействии с внутренним слухом: сначала исполнитель создает в воображении энергетическое поле интонации, интонирует внутренним слухом, озвучивает интонацию «про себя», ощущая сопряженность тонов по горизонтали и по вертикали.

Целостность музыкальной формы зависит от непрерывности процесса интонирования. Интонирование отличается от механического звуковоспроизведения. Если интонирование как процесс организации энергетического поля возникает в результате ощущения тонового сопряжения между звуками и формирует систему выразительных средств интонаций на всех уровнях, то механиче-



ское звуковоспроизведение не выявляет функционального взаимодействия выразительных средств, а их система становится суммой. Процесс исполнительского интонирования может иметь дискретный характер. Поэтому чем больший отрезок музыкального произведения интонируется исполнителем, тем осмысленнее и убедительнее интерпретация. Интонирование представляет собой континуум как непрерывный ряд изменений, постепенно меняющуюся последовательность значений интонации, разветвляющейся во времени. Для её адекватной оценки необходим высокий уровень слухо-интонационной культуры музыканта, потому что «неокультуренный» слух не способен различать качественные характеристики процесса интонирования.

Критериями качественного уровня интонационного процесса являются:

а) Непрерывность выявления функциональных отношений в семантической структуре интонации, реализующаяся в виде целостно выстроенной концепции музыкального сочинения, которое вовлекает слушателя в процесс соинтонирования и познания «отношений» мира музыки. Активное познание мира — это соинтонирование слушателя, которое возможно, только если и сам исполнитель «выявляет музыкальные отношения», т. е. соинтонирует композитору. Необходимо различать механическое воспроизведение нотной записи от творческого интонирования как познания окружающего мира через музыкальные отношения.

б) Интонационный процесс нужно подчинить логике развития; исполнитель должен создать стройную, логическую концепцию и ясно представлять себе интонационный профиль музыкального сочинения.

в) Высокий уровень технического мастерства, включающий в себя владение самыми разнообразными приемами выразительного исполнения, принципами выразительного инструментального интонирования.

г) Эстетическое наслаждение, получаемое слушателем от интонирования. Чем ярче и убедительнее интонационная концепция музыканта и исполнителя, тем дольше она остается в слушательской памяти, тем сильнее впечатления и больше эмоциональный отклик на музыку.


### **III. Связь процесса интонирования с психофизиологическими особенностями личности, механико-акустическими особенностями инструмента и акустикой зала.**

Связь интонационного процесса с психофизиологическими особенностями личности выражается в том, что исполнитель предпочитает и больше использует одни выразительные средства, входящие в структуру интонации, за счет меньшего употребления других выразительных средств. Например, индивидуальная исполнительская интонация реализуется иногда музыкантами путем взаимозаменяемости исполнительских выразительных средств: преобразования метроритмического рисунка заменяют *rituato*, оригинальная артикуляция может заменять динамическую нюансировку, выделение определенных голосов фактуры приводит к динамическим преобразованиям и т. д. Наиболее употребительные выразительные средства становятся ведущими и оказывают сильное воздействие на формирование индивидуальной исполнительской интонации. Таким образом, психофизиологические особенности личности влияют на развитие устойчивых предпочтений к определенным выразительным средствам системы интонации на основе их взаимозаменяемости и способствуют становлению индивидуальной исполнительской интонации музыканта.

Связь процесса интонирования с механико-акустическими особенностями инструмента и акустикой зала выражается в коммуникабельности исполнителя, его адаптивности к конкретным акустическим условиям.

### **IV. Роль интонирования в процессе формообразования.**

Процесс интонирования представляет собой непрерывную динамику нарастания и спада, повышения и понижения тонуса, постоянного колебания, своеобразные приливы и отливы звуковой энергии. Данное явление следует рассматривать как «исполнительское дыхание». Б. Асафьев понимал дыхание как *качество* интонационного мышления. Дыхание и энергия в его представлении тесно связаны и даже сливаются в одно целое, тем самым характеризую *динамизм* исполнительского процесса. «Инструменталисты, — писал Б. Асафьев, — обязаны пройти сквозь сферу песенной интонации, ибо через нее их слух обогатится чрезвычайно важным для каждого му-



зыканта опытом и постижением значения дыхания как *формообразующего фактора*» [2, с. 7]. Таким образом, самым существенным формообразующим фактором интонирования является исполнительское дыхание. В фортепианном интонировании исполнительское дыхание выступает как представление, хотя ему и соответствуют физические действия: «дыхание» рук, кисти, движения корпусом.

Б. Гольденвейзер полагал, что от живого исполнительского дыхания во многом зависит выразительность музыкальной речи. Пианист, не имея «механического повода» для дыхания, обязательно должен осознать дыхание как основу музыки. К. Игумнов и Я. Мильштейн считали исполнительское дыхание признаком живой интонируемой музыкальной речи.

Исполнительское дыхание представляет собой волнообразный характер поступления звуковой энергии, т. е. прилив — напряжение, а затем разрядка — спад тонуса. Ритм исполнительского дыхания связан с количественными вариациями глубины и продолжительности «рисунка» каждого «вдоха» и «выдоха». В процессе исполнительского интонирования происходят иногда сильные, а иногда почти неуловимые отклонения от авторского текста. Даже самые ничтожные количественные отклонения позволяют исполнителю достигать абсолютно нового качества. Так происходит одухотворение «мертвой» структуры нотного текста.

Изменение живого исполнительского дыхания в процессе интонирования происходит по *глубине* и по *продолжительности*. Глубина исполнительского дыхания связана с повышением или понижением тонуса звука, т. е. с динамикой. Продолжительность дыхания связана с группировкой семантических единиц музыкальной речи в более крупные построения. Функции живого исполнительского дыхания в процессе интонирования:

- а) объединяющая — последовательное наращивание синтаксических структурных единиц музыкальной речи, их накопление и обобщение на уровне крупных пространств формы;
- б) семантико-синтаксическая — выявление выразительного декламационного смысла мотивов и фраз посредством динамико-агогических отклонений;

в) динамическая — динамика нарастаний и спадов на крупных отрезках формы, чередований приливов и отливов энергии звучания, повышение силы звука к вершине фразы (звучание на вдохе) и снижение силы звука к концу фразы (звучание на выдохе);

г) формообразующая — выступает на всех временных уровнях музыкальной формы;

д) развивающая — связана с выявлением ключевых, интонационно-значимых звуков и интонаций, которые берут на себя инициативу в развитии: выявление интонационных точек тяготений происходит на микроуровне фраз и предложений и на макроуровне больших разделов формы.

#### *У. Представление об интонационной энергии.*

Представление об интонационной энергии затрагивает вопрос о сопряжении между собой интонируемых семантических единиц музыкальной речи. Интервал является носителем интонационного напряжения. Соотношение между тонами, их сопряжение создает интонационную энергию. В процессе интонирования исполнитель создает интонационную энергию в том случае, если ощущает весомость, упругость, сопротивление интервалики.

Интонационная энергия тесно связана с ритмом, так как в процессе исполнения все ритмические элементы снабжаются интонационными тонурами, интонируются. «Ритм — моторность энергии... Моторное звуковое движение проявляется в звуковом оформлении как интонация», — писал Б. Яворский [8, с. 6]. Интонационная энергия представляет собой: а) энергию сопряжения между тонами, находящимися друг от друга на некотором расстоянии; б) энергию сопротивления расстояний между тонами, необходимую для изменения направления движения. Главными факторами в создании энергетики интонационного процесса выступают *расстояние* между интонируемыми единицами музыкальной речи и *направление* моторного звукового движения. В процессе интонирования музыкального сочинения исполнителю необходимо ощущать «весомость» и «напряженность» расстояний, а также сопротивление, которое возникает при изменении моторного звукового движения.

## VI. Роль ритма в интонировании.

Ритм, зафиксированный автором в нотном тексте, является отражением процесса развертывания интонации во времени — это «застывшее время». Метр характеризует движение интонации, а ритм, по выражению Б. Асафьева, является «интонационным стержнем» [2, с. 311]. Интонация, утверждает Б. Асафьев, «так тесно спаяна с ритмом как дисциплинирующим выявление музыки фактором, что вне закономерностей ритмического становления нет и музыкального развития» [2, с. 239]. Ритм также определяет движение интонации, стремление тонов интонации к логике развития интонационного процесса. Чем большее значение исполнитель придает метру, тем более короткое движение метра он выбирает, тем строже, механистичней его исполнение, так как метрические различия дают мертвые точки остановок. Когда исполнитель обращает особое внимание на ритм, тогда ему удается подчеркнуть широкое движение метра. При этом исполнение становится живым, естественным, свободным. При разделении интонации на фиксированную и нефиксированную части метроритмическую структуру можно отнести к фиксированной части, а темпо-эгогические отклонения — к нефиксированным. В процессе интонирования все элементы ритмического рисунка снабжаются интонационными тонурами. Как певец дыханием производит оживление интонации, так и пианист иннервирует движения рук, чтобы эти движения сообщили звуко-ритмическим структурам интонационную моторность, а общему ритмическому движению — интонирование самой ритмики. В ритме отражается самая важная сторона интонирования — его процессуальный, пространственно-временной характер.

Задача данного исследования состоит в необходимости способствовать формированию общей теории исполнительского интонирования и дальнейшей разработке теоретических основ фортепианного интонирования.

## Литература

1. Мильштейн Я. И. Очерки о Шопене. М., 1978.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книга 2. 2-е изд. М., 1971.
3. Бажанов Н. С. Динамическое интонирование в искусстве педагога. Новосибирск, 1994.