ISSN 2519-4496 Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2025, вип. 77

УДК 780.614:785.74]781.22
DOI 10.34064/khnum1-77.06

Кучеренко Станіслав Ігорович
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри камерного ансамблю
e-mail: kucherenko.stanislav@yahoo.com; ORCID iD: 0000-0003-0010-8727

Купріяненко Емма Борисівна
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
кафедра камерного ансамблю
e-mail: emmakuprik65@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-8037-0823

Роль інтонації у формуванні ансамблевого мислення учасників струнного квартету

Стаття присвячена проблемі інтонації як процесу звуковисотного відтворення тексту в аспекті становлення ансамблевого мислення учасників струнного квартету. Характеризуються особливості налаштування струн у сімействі безладових хордофонів (скрипка, альт, віолончель), місце піфагорейського, чистого і темперованого строїв та їхній вплив на інтонування у різних музичних контекстах в умовах реальної виконавської практики. Розглянуто коло завдань, з якими стикаються виконавці на перших кроках гри у квартеті, а також функції партій у межах партитури. Визначено фактори, які організують слух виконавців під час сумісної гри, виходячи з типу фактури та особливостей взаємодії голосів у ній, що підкріплюється аналізом відповідних зразків квартетного жанру. Осмислено питання ступіню мобільності слухового орієнтування струнників під час роботи над інтонацією у квартеті та її значення у формуванні ансамблевого «світобачення».

Ключові слова: *струнний квартет; інтонація; ансамблеве мислення; звуковисотний орієнтир; мобільність слуху; піфагорейський стрій; чистий стрій; Струнний квартет ор. 58 № 2 Л. Бетховена.*

© Видавець **ХНУМ імені І. П. Котляревського**, **2025**.
Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

ISSN 2519-4496 *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2025, вип. 77*

Постановка проблеми.

Ансамблевість у музиці, так само як і в інших видах мистецтва, що пов'язані з необхідністю безпосередньо транслювати авторський задум слухачам / глядачам, – це певна умова для реалізації єдності спільних ідей та впорядкування залучених засобів виразності. Всі складові – від звуку, штрихів до фразування та емоційного вираження – узгоджуються між усіма учасниками ансамблю, незалежно від кількісних чи якісних характеристик останнього. Наведена інформація є загальновідомою та не потребує додаткових пояснень. Утім, поряд із поширеними політембровими ансамблями (за участю фортепіано, смичкових, духових), дещо осторонь позиціонується струнний квартет як окремий камерно-інструментальний жанр. Хоча цей вид сумісної гри втримує цікавість з боку музикознавчої спільноти, деякі аспекти його буття все ж відомі недостатньо або і зовсім не висвітлені. Одним з них є *інтонація як процес звуковисотного відтворення тексту*. Зовнішня елементарність та простота проблеми, яка, наприклад, для піаністів є немислимою за замовчуванням, «маскує» від переважної більшості музикантів свою складність вже на поверхневому рівні – грі разом «чисто». Закономірно, що значна роль інтонації у вихованні ансамблевих навичок та формуванні відповідного мислення залишається мало усвідомленою навіть самими струнниками.

Наукова новизна дослідження. Вітчизняна музикологія не розглядає питання інтонації у струнному квартеті як особливої складової квартетного мистецтва чи в ракурсі її ролі у становленні певного комплексу вмінь. Причина недостатньої уваги з боку вчених полягає, як видається, у приналежності цього складника виконавства до сфери методичного знання, що підкреслює новизну запропонованого погляду на проблему, яка *висвітлюється в науковому розрізі*.

Останні дослідження і публікації за темою статті. Серед іноземних досліджень існують праці, присвячені саме специфіці адекватного звуковисотного вираження на скрипці (Johnson, 2017) та у струнному квартеті (Carey, 2016; Cuffman, 2016), аналогів яким в українському науковому просторі знайти не вдалося. Ґрунтовними

ISSN 2519-4496 *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2025, вип. 77*

є статті про комунікацію у струнному квартеті (Данченко, 2010; Bishop, Jensenius & Laeng, 2021; Limbert, 2022; Papiotis, 2014; Timmers, Endo, Bradbury, &Wing, 2014), у яких, тим не менш, аспект інтонації залишається поза дужками.

Мета статті – розкрити значення інтонації як ґрунтовної засади ансамблевого мислення у струнному квартеті.

Методологія дослідження. Використані органологічний та системний підходи, які дозволяють комплексно підійти до проблеми інтонації та її ролі у вихованні ансамбліста-квартетиста.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Інтонація, без перебільшення, є одним з найскладніших компонентів квартетного музикування, що обумовлено самою специфікою залучених інструментів. Без розуміння цих фундаментальних особливостей осягнення окресленої проблематики не продуктивне, більше того – неможливе, тому коротко опишемо ключові моменти, що пов'язані зі строєм та відтворенням звуковисотності на струнних.

Нагадаємо, що скрипка, альт, віолончель, контрабас, згідно із класифікацією Хорнбостеля – Закса, належать до сімейства безладових хордонофонів, на яких тон регулюється безпосередньо пальцем (Lee, 2020: 73). Така конструкція характеризується суттєвою свободою у відтворені бажаної висоти звуку і,за замовчуванням, дає можливість грати чисто у будь-яких ігрових ситуаціях. Разом із цим, відповідальність за якість інтонації повністю лежить на виконавцеві, синхронізації його м'язових та слухових відчуттів, що і є основоположним підґрунтям для адекватного відтворення нотного тексту. Налаштування навички чистої гри вимагає часу та досвіду, проте навіть їх наявність зазвичай нічого не гарантує. Аналогічною є ситуація з проявами обдарованості. Зокрема, абсолютний слух, який, на перший погляд, має значно спростити проблему чистого інтонування, у реальній практиці може заважати. Причини вказаних складнощів визначаються рисами самих інструментів, для яких найбільш природними є два основних строї – піфагорейський та чистий (натуральний). Єдина відмінність між ними полягає у розмірах не чистих інтервалів.

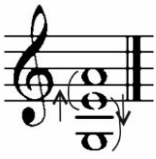
ISSN 2519-4496 *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2025, вип. 77*

Узагальнюючи відомості, які можна з легкістю знайти в Інтернеті, зокрема в друкованих працях (наприклад, Barbour, 1951), резюмуємо, що всі великі терції, сексти та септими у піфагорейському строї граються ширше, а малі – вужче, ніж у чистому[1]. Закономірно заключити, що виконання цих інтервалів у гармонічному вигляді – подвійних нотах, доцільне у чистому строї, який виключає появу надлишкового коливання частот, відомого як «биття». Мелодична послідовність, навпаки, передбачає використання піфагорейського строю, який надає їй виразності, рівномірності, стійкості (у тому числі тональної), а тому й інтонаційної ясності. У залежності від ігрової ситуації музиканти послуговуються одним зі вказаних строїв, виходячи з матеріалу та його викладу по горизонталі чи вертикалі.

Звуковисотна мобільність струнного інструмента закладена в самій його настройці по квінтам – *до-соль*, *соль-ре*, *ре-ля*, *ля-мі*[2], які втілюють фрагмент піфагорейського звукоряду, передбачаючи і неминучість коми. Вона може проявлятися при грі подвійних нот, зокрема із залученням відкритих струн, без свідомої корекції положення пальця. Нотний приклад (*Приклад 1*) є наочною демонстрацією важливості динамічної зміни слухових орієнтирів виконавця.

Позиція першого пальця лівої руки на грифі для відтворення *мі* залежить від струни, з якою цей звук має сформувати інтонаційно чистий інтервал, оскільки налаштувати його одразу для обох з них неможливо через вищезгадані причини. У кварті з *ля* та сексті із *соль* звук *мі* буде мати різну висоту (відповідно вище та нижче) заради досягнення

Приклад 1. *Роль контексту в інтонації на скрипці.*



[1] Виключенням є велика секунда, яка має однакові 204 центи в обох строях.

[2] Згадано струни віолончелі, альта та скрипки. Контрабас налаштовується по чистим квартам – *мі-ля, ля-ре, ре-соль*, проте і він має ті ж самі особливості інтонування, що і його «родичі».

необхідної синхронізації обертонів та, як наслідок, резонансу. Якщо звернутися до цього ж *мі* у одного-лосному викладі як ввідного тону у Фа-мажорі та фа-мінорі (гармоніч-ному / мелодичному), то отримаємо вже третій його варіант. На від-міну від фортепіано чи гітари, чиста гра, наприклад, на скрипці, *залежить від контексту*. Його змінність, так само як інтонаційних векторів, є невід'ємною частиною реального виконавства, хоча музи-канти, як-от молодші учні та студенти, можуть цього не усвідомлю-вати, граючи завдяки вже закріпленим слуховим відчуттям та пам'яті.

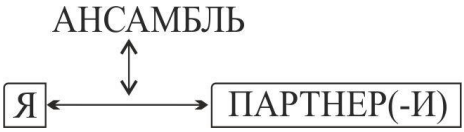
Не можна оминути й рівномірну темперацію, найвідомішим носієм якої є фортепіано – постійний супутник смичкових. У свій час вона нейтралізувала піфагорову кому, вирівняла всі півтони та відкрила можливість вільно модулювати у будь-які тональності на інструментах із фіксованим строєм. «Нова» хроматична гама вплинула на побудову інтервалів, із яких лише октава зберегла свою природну чистоту. Хоча переважною більшістю музикантів інші співзвуччя не сприймаються як фальшиві, для струнників всі вони є детонаційними. Гра з роялем або піаніно обумовлює зміну слухових орієнтирів виконавця-струнника та потребу в налаштуванні під відповідні звуковисотні умови. У реальній практиці вони не є постійними, скоріше – ситуативними. Корекція доцільна, наприклад, при унісонах чи довгих нотах, проте в інших випадках варто послуговуватися піфагорейським та чистим строями. Із часом адекватна звуковисотна гра соло, з оркестром чи фортепіано стає професійною «звичкою», заснованою на сформованих м'язово-слухових відчуттях, а сприйняття інтонації в цілому спрощується до елементарної, але багатогранної настанови «чисто – фальшиво». Якщо кварту, квінту та октаву можна вважати найбільш об'єктивними для всіх струнників інтервалами, то інші інтервали, розглянуті у мелодичному векторі, відрізняються. Загалом ідеальна інтонація існує виключно у математичній площині, у той час як слуховий досвід є суб'єктивним і персоналізованим як складова музикантської індивідуальності. Утім, видається очевидною мобільність психіки струнника, що зумовлена самою специфікою інструмента.

ISSN 2519-4496 *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2025, вип. 77*

Наведена інформація дозволяє частково осмислити труднощі, з якими з перших кроків стикаються учасники квартету. І проблема – не в необхідності синхронізуватися на соціальному рівні, що теж важливо, адже всі виконавці мають свій характер, рівень культури, свідомості тощо. По-перше, скрипка, альт та віолончель – носії різних тембрів та регістрів, отже, утворюють ансамбль із чотирьох солістів на інструментах, «залежних від контексту». По-друге, настанови «чисто – фальшиво» кожного з партнерів неминуче зіштовхуються між собою, піддаючи сумніву їхні давно усталені уявлення. Звуковисотне орієнтування музикантів істотно масштабується, а тому ускладнюється. Необхідність контролювати не тільки власні «горизонталь» та «вертикаль», але й їхнє співвідношення з аналогічними векторами інших учасників, а також зважати на загальне звучання квартету, стають суттєвим викликом для виконавців. До цього додамо й такі, не менш важливі, аспекти, як звук, тембр, фразування, динаміка, штрихи тощо, параметри яких теж встановлюються умовами ансамблю. Кожен із перелічених елементів вимагає не стільки особистих, скільки об'єднаних зусиль та часу, аби послідовно виконувати цю багатозадачну «програму»[3].

Початкова інтонаційна невизначеність спонукає музикантів до пошуку системи сумісного слухання. Принагідним стає поширений серед професійних ансамблістів принцип фокусування уваги: на собі, на партнері, на цілісному звучанні. Така доведена до автоматизму навичка діє комплексно, включаючи одразу три окреслені рівні, але її формування – процес поступовий (*Приклад 2*).

Приклад 2. *Взаємозв'язок між рівнями ансамблю.*



[3]На жаль, не всі готові до такої інтенсивної роботи, тому нерідко інтонація як найбільш ресурсомісткий компонент квартетного мистецтва дещо «відставляється» на другий план.

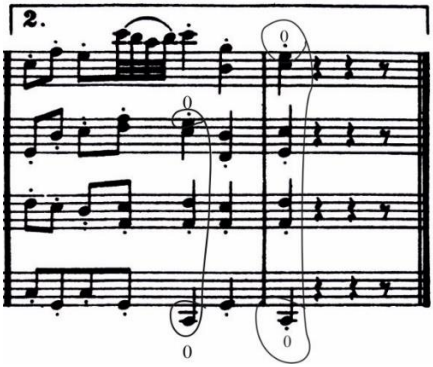
ISSN 2519-4496 *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2025, вип. 77*

Встановлення зв'язків між партіями створює загальну звукову картину, яка на наступному етапі спонукає до удосконалення взаємодії між голосами. Безумовно, такий метод охоплює всі складові виконавського процесу, проте він стає базисом для вибудовування адекватної звуковисотності саме у струнному квартеті. Специфіка останнього вимагає корегування вищенаведеної схеми з урахуванням природи настройки інструментів (*Приклад 3*).

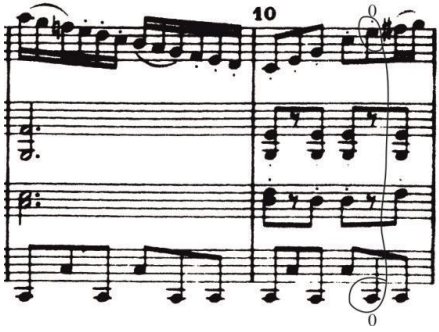
Приклад 3. *Взаємозв'язок між рівнями ансамблю у струнному квартеті.*

У наведених нижче фрагментах квартетів Й. Гайдна (*Прикл. 4, 5*) є спільна риса – вони написані в *До-мажорі*, а в партіях вибудовується тонічний тризвук з основним тоном у віолончелі та терцієвим у першої скрипки, обидва з яких граються на відкритих струнах.

Приклад 4. *Й. Гайдн. Струнний квартет ор. 76 № 3.*



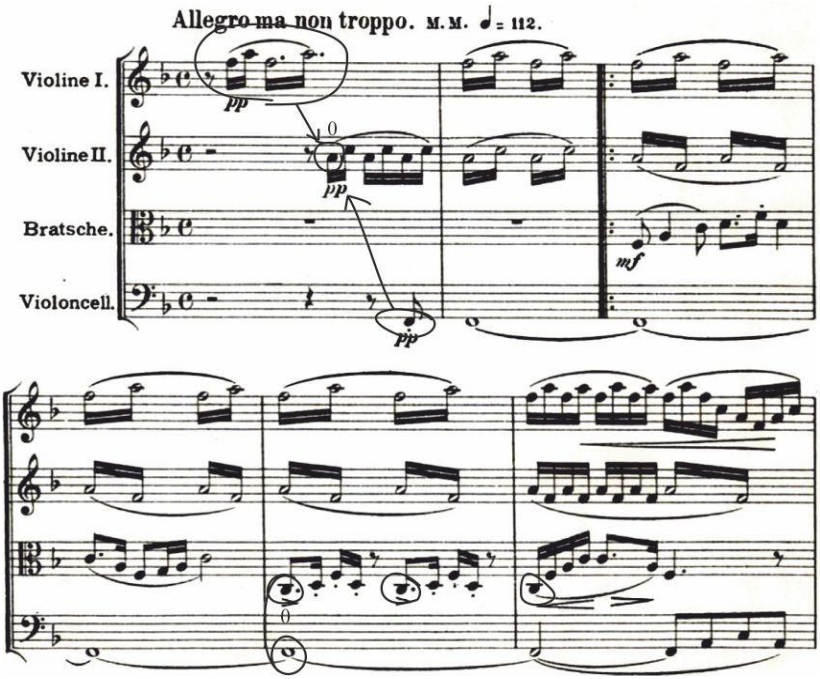
Приклад 5. *Й. Гайдн. Струнний квартет ор. 64 № 1*



ISSN 2519-4496 *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2025, вип. 77*

Якщо враховувати типове налаштування віолончелі та скрипки, то величина утвореної великої терції *до-мі* складає 407.82 ¢, тоді як цей інтервал у чистому строї має 386.31 ¢. Різниця у 21.51 ¢ свідчить про синтонічну кому. Схожа ситуація складається й у іншій тональності – *F-dur*. Визнаний твір А. Дворжака – «Американський» квартет – відкривається тонічною гармонією, на фоні якої звучить головна тема у альта. У п'ятому такті (*Прикл. 6*) усі голоси теж формують основний тризвук – *фа-до-ля-фа*.

Приклад 6. *А. Дворжак. Струнний квартет ор. 96 № 12.*



На відміну від попереднього випадку, всі звуки граються пальцями, проте проблема все одно виникає, хоча й іншого порядку. На початку частини партії вступають «каскадом», що обумовлює певну черговість настройки виконавців одне на одного. Центральне

ISSN 2519-4496 *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2025, вип. 77*

місце тут посідає друга скрипка з відкритою струною *ля* (терцієвий тон), на яку орієнтується віолончель, притискаючи звук *фа*. Останній не змінюється протягом всього альтового соло, і з появою відкритої *до* виникає кома – явне повторення ситуації з *Прикладу* 1 та потреба у корегуванні положення пальця відповідно до зміни контексту, що в таких обставинах неможливо.

Наведені приклади є найбільш наочними[4], хоча на практиці схожі сценарії трапляються значно частіше і певним чином уподібнюють позицію струнника до умов, у яких перебували виконавці на клавірі до удосконалення клавішних інструментів у зв'язку з винаходом та розповсюдженням рівномірної темперації. Вони також стикалися з недосконалостями інших строїв, які обмежували коло «чистих» тональностей. Проте рішення цієї проблеми у квартеті є інакшим, хоча і має певну подібність[5]. Вона полягає у «звуженні» квінт відкритих струн, що уможливлює чистоту звучання та нівелювання ком. Підходи до настройки у квартеті достатньо різноманітні і залежать не тільки від епохи, композиторського стилю чи тональності твору, але й від індивідуальних уподобань та методу конкретного колективу[6]. У підсумку, наведені особливості можна позиціонувати як початок шляху вироблення «ансамблевого світовідчуття», адже учасники мають переглянути власні усталені звички для становлення нових згідно із цілями сумісного музикування[7]. Основний процес цілеспрямованого

[4] У випадку з «Американським» – ще й уживаними саме для демонстрації особливостей строю у квартеті.

[5] Різниця у досягненні необхідної звуковисотності на фортепіано та, наприклад, скрипці очевидна. Проте в контексті особливостей настройки смичкових та неможливості ігнорувати відкриті струни, проведені паралелі є досить логічними. Однак рівномірна темперація у квартеті є недоцільною, оскільки струнно-смичкові інструменти« гнучкіші» за клавір.

[6] Не вдаючись у детальний огляд цих варіантів, коротко відмітимо «привілейоване» місце віолончелі, з якої зазвичай цей процес починається.

[7] До прикладу, перша скрипка змушена «спустити» струну *мі* нижче (для чистоти інтервалу з відкритою струною *до* віолончелі), що, безумовно, впливає на положення пальців відносно сусідньої *ля*.

ISSN 2519-4496 *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2025, вип. 77*

формування вмінь відбувається при роботі над музичними творами, один з яких – Струнний квартет *ор. 59 № 2* Л. Бетховена (перша частина), слугуватиме матеріалом для наших аналітичних розвідок.

Вибір композитора є не випадковим. По-перше, класицизм – колиска квартетного жанру, і логічно припустити, що саме його зразки є очевидним вибором для «перших кроків» ансамблістів. Деякі ключові риси творів цього напряму, як-от гомофонно-гармонічний склад, тональна основа, чітка форма, комплекс виразових засобів тощо створюють максимально «комфортні» умови для продуктивного вирішення виконавських завдань, зокрема інтонаційних. По-друге, у творчості Л. Бетховена струнний квартет набув свого розквіту. Опуси «батька» жанру Й. Гайдна або його наступника В. А. Моцарта, які можуть видаватися кращим вибором, переважно є «надто класичними» зразками з чітким розподілом функцій учасників, стриманою музичною мовою, здебільшого прозорою фактурою[8]. Обраний твір Л. Бетховена – його восьмий квартет, який надає достатньо простору для осмислення основ набуття ансамблевих навичок у контексті запропонованої теми. Безперечно, провідна позиція першої скрипки зберігається, як і ґрунтовність басу, проте це характерно й для квартетів XX сторіччя, що є ознакою стійкості традиції самого жанру. Більш цікавою видається мобільність ролей у квартеті загалом, яка по аналогії відбивається й на ротаційності орієнтирів для вибудовування чистої «вертикалі» та «горизонталі».

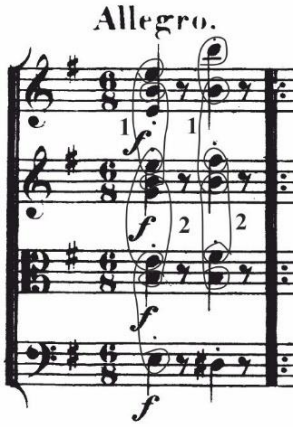
Умовно можна визначити декілька ключових факторів, які організовують слух квартетистів. ***Перший*** з них – це ***наявність відкритих струн у акордах або як «педалі».*** Гарно настроєний квартет широко їх використовує, адже вони надають звучанню більшого об'єму, насиченості та чистоти завдяки природному резонансу. Існує широковідомий принцип вибудовування гармонії від басу, але на практиці

[8] У обох митців є цикли непересічного значення, де композитори виходили за межі традиції, яку самі опосередковано визначили.

ISSN 2519-4496 *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2025, вип. 77*

основою може слугувати й подвійне скрипкове *мі*[9], як у першому акорді квартету (*Прикл. 7*).

Приклад 7. *Л. Бетховен, Струнний квартет ор. 59 № 2.*



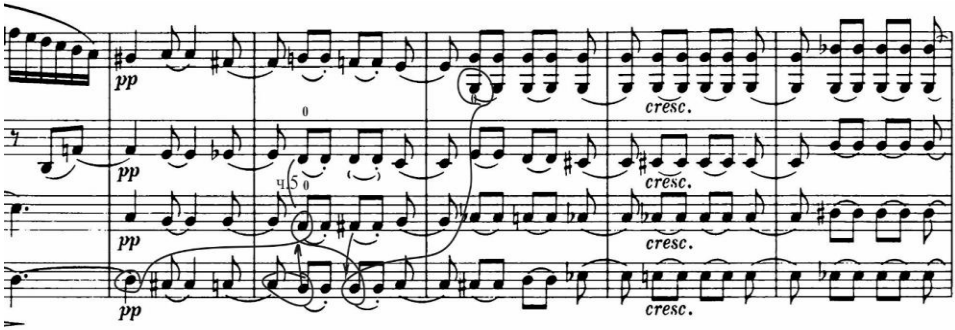
Щільність співзвуч вступу, помножена на різкість їх взяття на ***f***, визначає драматизм характеру музики у цій частині мі-мінорного квартету. Їхні гострота та коротка тривалість спонукає партнерів до реагування та, за необхідності, швидкого корегування. Утім це лише верхівка айсберга, адже повторний погляд на нотний приклад дозволяє побачити ***другий*** важливий фактор – низку взаємопов'язаних ***прим, кварт, квінт та октав*** уже в межах тризвуку. Оскільки основою настройки акорду є відкрита струна у скрипок, то й інші чисті інтервали формуються від неї: першочерговими стають *мі* у віолончелі та альта, після додаються *сі*, і лише потім – звуки *мі* та *соль*, що залишилися. Схематично черговість налаштування можна прописати так: *скрипки → віолончель, альт → альт, скрипки → скрипки*. Логіка обумовлена тризвучними акордами у смичкових, неважливо, чи будуть вони «ламатися», чи братися одномоментно: ці відкриті струни звучать найяскравіше, дають найбільше обертонів та залишаються у звуковому шлейфі з іншими звуками фактури. У цьому сенсі друге, домінантове, співзвуччя визначає інші орієнтири для музикантів, серед яких *сі* в цей раз стає першим, а віолончельний *ре-дієз* – останнім (*скрипки → альт, друга скрипка → віолончель*).

[9] Повторність відкритих струн у голосах може визначати й спосіб налаштування квартету.

ISSN 2519-4496 *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2025, вип. 77*

Формування чистої вертикалі може відбуватися й в контексті її горизонтального руху як, наприклад, у передкадансовому ході в експозиції першої частини Квартету Л. Бетховена (*Прикл. 8*).

Приклад 8. *Закінчення експозиції I частини.*



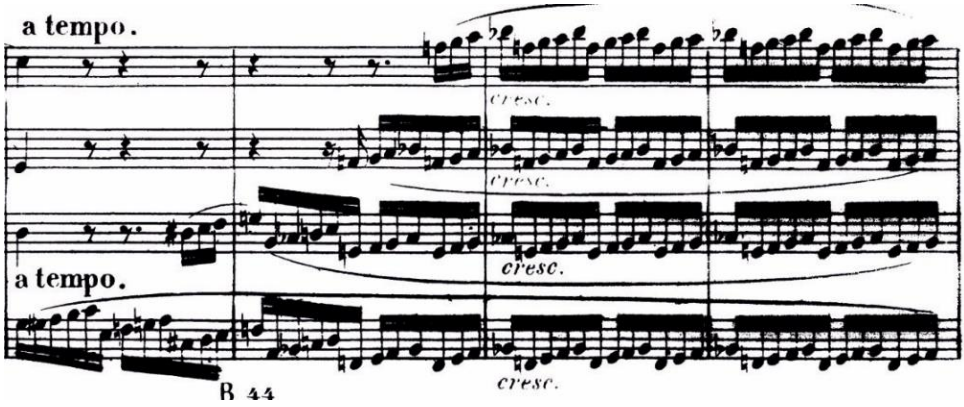
На перший погляд, це видається звичайною гармонічною послідовністю у рівномірному синкопованому ритмі (зміщеному метрі) з основою в басу. Однак орієнтири для слуху квартетистів динамічно змінюються, встановлюючи попутно взаємозалежності між голосами в аспекті звуковисотної організації. Інакше кажучи, музиканти мають постійно зважати на передання «лідерської» функції тому чи іншому інструменту у процесі вибудовування акорду. Естафета такого роду визначає не тільки лінію інтонаційного каркаса (див. *Прикл. 8*), але й відносини всередині вертикалі. Хоча мова йде про мінімальні відстані, кожен виконавець сприймає їх суб'єктивно, згідно зі своїм досвідом, тому навіть міра півтону залежить від руху всього акорду.

Третім важливим фактором організації слухового контролю є ***фігурації чистими інтервалами***, зокрема ***в унісон***. Перша частина Квартету *ор. 59 № 2* Л. Бетховена містить різноманітні варіанти таких спільних фігурацій, і за кількістю голосів (від двох до чотирьох), і за черговістю їхньої появи в межах окремого ходу. У обох випадках музиканти виконують пасажі у піфагорейському строї, який більшою мірою, на відміну від чистого, передбачає персоналізований досвід,

ISSN 2519-4496 *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2025, вип. 77*

тому гра всім складом – це чотири «інтонаційні» версії. Безумовно, різниця може бути мізерною і, наприклад, звучанню оркестру вона надає особливої широти та масштабності, що для квартету є непізнаванною розкішшю. Досягнення звуковисотної чистоти неможливе без слухання ансамблістами одне одного та пошуку найвдалішого рішення. Нерідко партії виписані не тільки в унісон, але й в одну чи декілька октав, квінту або кварту, що певним чином розширює область фокусування слуху; включення інструментів може відбуватися в усіляких конфігураціях. Головна партія І частини, зокрема в експозиції, містить декілька зразків такої взаємодії. Уперше своєрідну пасажну «імпровізацію» починає і повністю виконує перша скрипка, на мить її доповнює невелика репліка другої, однак закінчує вона вже за підтримки альта. Наступного разу ініціатором стає друга скрипка, за нею вступають перша з альтом, і вже ближче до кульмінаційного розділу теми фігурація завершується *tutti*. Цей матеріал у розробці отримує свій розвиток і з'являється, зокрема, як зациклена повторність одного тетрахорду, що розпочинається у віолончелі, до якої поступово додаються альт, друга і перша скрипка, з-за чого між усіма голосами виникають октави (*Прикл. 9*).

Приклад 9. *Tutti у розробці І частини.*



Чиста гра подібних пасажів потребує інтуїтивної автоматичної реакції музикантів на мінімальні інтонаційні відхилення одне від одного, бо виконання паралельних ходів в унісон чи інший інтервал не має єдиного вектору, як при грі вертикалі, а передбачає живу, «зустрічну» настройку партнерів.

Якщо попередні три фактори в цілому визначають своєрідну міграцію слухового орієнтира по всіх голосах партитури та формування певної структури їхньої взаємозалежності, то ***четвертий*** зводить останню до цілковитого підпорядкування однієї партії іншим, коли мова йде про гру ***в межах стійкої гармонії***[10]. Остання може бути ритмично представлена як довгими нотами, так і дрібними тривалостями – дубль-штрихом, тремоло, остинато тощо, але загальна картина передбачає присутність стійкої вертикалі, на яку накладається провідний мелодичний матеріал, що, у свою чергу, може виконуватися будь-ким, відповідно авторському тексту. Із цього погляду, функція першої скрипки як лідера перетворюється на своє дзеркальне відображення – повну підконтрольність створеним її партнерами інтонаційним обставинам. Наприклад, у кульмінаційній зоні головної теми І частини Квартету Л. Бетховена, про яку йшлося вище, вона «заповнює» такі педалі ходами-арпеджіо[11] (*Прикл. 10*).

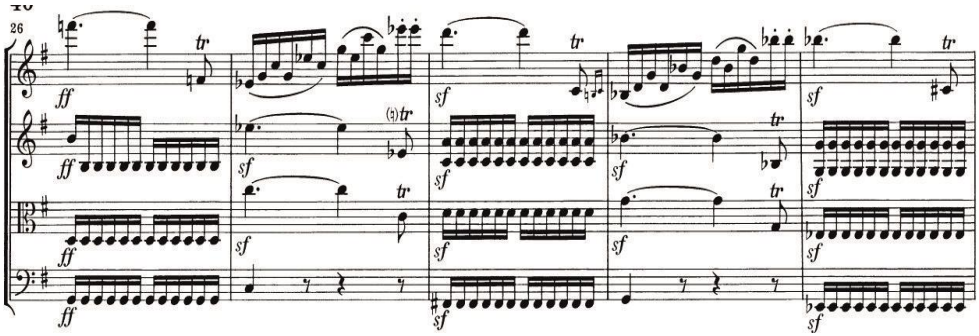
Аналогічна ситуація складається й у кадансах експозиції та репризи, де на фоні остинатних двійок шістнадцятими в нижніх голосах проводяться низхідні пасажні фігурації по звуках тонічного та

[10] На перший погляд, цей пункт видається дещо обмеженим, оскільки зосереджується навколо тональної музики. З позиції педагогічного процесу, знайомство із жанром бажано здійснювати саме на такому репертуарі, оскільки, враховуючи попередні міркування, формування відповідних навичок ускладнюється поза гомофонно-гармонічними відносинами. Наявність достатнього досвіду та вміння дозволяє досягати чистоти звучання й поза тональністю, завдяки вже налаштованій мобільності слухового орієнтування. Крім того, обрані фактори мають на меті продемонструвати різноманітність завдань, що постають перед музикантами та підкреслити їхню значущість у процесі формування професійного ансамбліста-квартетиста.

[11] У репризі скрипки грають цей матеріал по черзі.

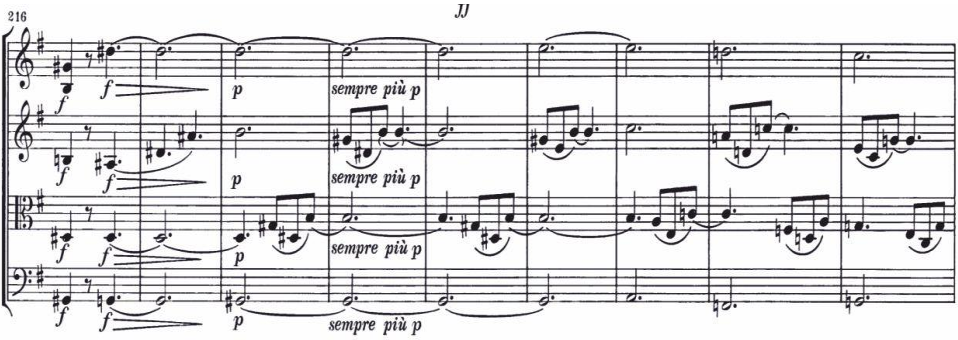
ISSN 2519-4496 *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2025, вип. 77*

Приклад 10. *Кульмінаційна зона головної партії I частини.*



домінантового співзвуч, спочатку тільки першою скрипкою, а потім у діалозі скрипки з альтом (а наостанок, з віолончеллю). Інтерес до обраного музичного фрагменту викликає й обмін ролями між середніми голосами: один з них переключається на гру сольних реплік (альт), інший (друга скрипка) бере на себе завдання партнера, тобто має переорієнтувати свою увагу на відповідну ланку ієрархічної вертикалі. Мобільність такого роду проявляється і у найвиразнішому, як видається, епізоді коди (*Прикл. 11*).

Приклад 11. *Кода I частини.*



Між довгими звуками у крайніх регістрах композитор розміщує невеличкий діалог, побудований на тематичному ядрі головної партії.

Ця «розмова» виникає або, точніше, народжується, із загальної фактури квартету, а її учасники – друга скрипка та альт – залишають на мить свою позицію складника гармонії та, після «промовляння» своєї репліки, повертаються до неї знов. Попри зовнішню простоту фрагмента, його образно-змістова сторона не зможе розкритися повністю без чистого резонансного звучання.

Висновки.

«Квартет починається з інтонації і на ній закінчується» – цей популярний у музикантів вислів лаконічно підкреслює ґрунтовність аспекту звуковисотної точності для цього жанру. Охарактеризовані «вектори» у слуховій системі координат струнника дозволяють зрозуміти не тільки унікальність його виконавської свідомості, але й виклики, з якими вона стикається на перших кроках гри у квартеті. Необхідність частково відійти від суб'єктивного досвіду та переналаштувати інтонаційно-орієнтоване мислення в контексті спільного звучання сприяє створенню в музикантів нових нейронних зв'язків, які забезпечують вміння швидко приймати рішення, переключати увагу і рольові функції для вирішення сумісних інструментальних та художніх завдань, тобто формування «ансамблевості». Темброве розмаїття, вишукані штрихи, виразне фразування тощо втрачають свою цінність при нестройній, фальшивій грі. Проте досягнення чистого резонансного звучання безпосередньо позначається на інших складових виконавського процесу та впливає на якість реалізації, серед іншого, гармонічної мови, фактури та форми загалом, і, найголовніше, – сприяє розкриттю закладеного автором змісту музики.

Запропонована стаття лише частково висвітлює один з аспектів квартетного мистецтва та його вплив на становлення професійного ансамбліста, але може стати *імпульсом до подальших наукових розвідок у цій царині.*

ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

Barbour, J. M. (1951). *Tuning and temperament: A historical survey*. East Lansing: Michigan State College Press. https://archive.org/download/tuningtemperamen00barb/tuningtemperamen00barb.pdf [in English].

Bishop, L., Jensenius, A. R., & Laeng, B. (2021). Musical and Bodily Predictors of Mental Effort in String Quartet Music: An Ecological Pupillometry Study of Performers and Listeners. *Frontiers in Psychology,* 12, Article 653021. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.653021 [in English].

Carey, C. (2016, September 28). Interview: Christian Carey Talks with the Kepler Quartet. *Sequenza21*. https://www.sequenza21.com/2016/09/interview-christian-carey-talks-with-the-kepler-quartet/ [in English].

Cuffman, T. J. (2016). *A practical introduction to just intonation through string quartet playing*. (DMA diss.). University of Iowa. Iowa City, IA. https://iro.uiowa.edu/esploro/outputs/doctoral/A-practical-introduction-to-just-intonation/9983777110202771 [in English].

Danchenko, N. (2010). Communication in the genre of string quartet. *Notes of Art Criticizm*, 18, 305–312 [in Ukrainian].

Johnson, P. (2017). 'Expressive intonation' in string performance: Problems of analysis and interpretation. In H. Lees & T. Brown (Eds.), *The music practitioner: Research for the music performer, teacher and listener*, (pp. 79–90). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315085807-7 [in English].

Lee, D. (2020). Hornbostel–Sachs classification of musical instruments. *Knowledge Organization,* 47(1), 72–91. https://doi.org/10.5771/0943-7444-2020-1-72 [in English].

Limbert, W., & McGrath, J. (2022). The fantastic four! Problem-solving processes in a professional string quartet. *Psychology of Music,* 50(2), 403–421. https://doi.org/10.1177/03057356211009995 [in English].

Papiotis, P., Marchini, M., & Maestre, E. (2014). Measuring ensemble interdependence in a string quartet through analysis of multidimensional performance data. *Frontiers in Psychology,* 5, Article 963. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00963 [in English].

Timmers, R., Endo, S., Bradbury, A., & Wing, A. M. (2014). Synchronization and leadership in string quartet performance: A case study of auditory and visual cues. *Frontiers in Psychology,* 5, Article 645. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00645 [in English].

ISSN 2519-4496 *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2025, вип. 77*

Stanislav Kucherenko
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
Head at the Chamber Ensemble Department,
e-mail: kucherenko.stanislav@yahoo.com; ORCID iD: 0000-0003-0010-8727

Emma Kupriianenko
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the Chamber Ensemble Department,
e-mail: emmakuprik65@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-8037-0823

The role of intonation in the formation of ensemble thinking among string quartet members

Statement of the problem. *Ensemble performance in music is a necessary condition for realizing the unity of shared artistic ideas and for organizing the expressive means employed. All components – from tone and articulation to phrasing and emotional expression – must be coordinated among all ensemble members, regardless of their number or instrumental makeup. Alongside the common multi-timbre ensembles, the string quartet occupies a distinct position as an independent chamber-instrumental genre. Although it continues to attract scholarly attention, some aspects of its practice remain insufficiently studied. One such aspect is intonation, understood as the process of pitch realization within the musical text. The apparent simplicity of this issue masks its real complexity, even at the superficial level of "playing in tune together." The important role of intonation in cultivating ensemble skills and shaping the corresponding modes of thinking often remains underappreciated, even among string players themselves.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The Ukrainian musicology has not examined intonation in the string quartet either as a distinctive element of quartet artistry or in terms of its role in the development of specific performance skills. There are foreign studies devoted to the specifics of intonation in violin performance (Johnson, 2017) and in string quartet playing (Carey, 2016; Cuffman, 2016), for which Ukrainian equivalents have not been found. Substantial work has been done on communication within the string quartet (Danchenko, 2010; Bishop, 2021; Limbert, 2022; Papiotis, 2014; Timmers, 2014), yet in these studies, the issue of intonation remains outside the main analytical focus.*

Thus, for the first time in Ukrainian musicological discourse, the present study addresses to this problem. The purpose of the study is to conceptualize the significance of intonation as a fundamental basis for the formation of ensemble thinking in the string quartet. The study employs organologic, and systematic approaches that enable a comprehensive examination of intonation and its role in cultivating ensemble awareness and musicianship among quartet performers. These approaches make it possible to consider both the physical and systemic factors that shape intonation practice and perception in chamber performance.

Research results. *The construction and tuning system of string instruments determine the particular characteristics involved in achieving precise intonation on them. String players' hearing is highly individualized and shaped by personal experience and technical skill. In a string quartet, where four soloists collaborate, each musician's internal sense of "in tune" and "out of tune" inevitably comes into contact with those of the others. The need to create a unified, resonant sound motivates performers to adjust their individual auditory reference points, marking the beginning of the formation of a collective ensemble "worldview."*

Conclusion. *"The quartet begins and ends with intonation" – this well-known among musicians phrase succinctly emphasizes the fundamental importance of pitch accuracy for the genre. The characterized "vectors" within a string player's auditory coordinate system reveal not only the uniqueness of their performance consciousness but also the challenges it faces in the early stages of quartet playing. The necessity of partially relinquishing subjective habits and recalibrating intonation thinking in the context of collective sound encourages the formation of new neural connections, reflected in the ability to make rapid decisions, shift attention, and adapt role functions to solve shared instrumental and artistic tasks, thereby fostering true ensemble cohesion.*

Keywords: *string quartet; intonation; ensemble thinking; pitch reference; auditory flexibility; Pythagorean intonation; just intonation; L. Beethoven's String Quartet Op. 59 No. 2.*

Стаття надійшла до редакції 27.10.2025,
рекомендована до друку 18.11.2025, оприлюднена 26.12.2025.