

In the analysis of the cycle, there can be found various colouristic and spatial techniques that create vivid visual allusions in the perception of Skoryk's early piano composition. Purely performing techniques are very important for the creation of the integral colourful and pictorial image, due to the peculiarity of piano sound. One of these techniques is the inventive use of the effects of pedal technology, which due to frequent changes sounds as if it «vibrates» in the air, moving from one point to another.

It is noted that the early piano cycle «In the Carpathians» revealed the essential features of the style of the composer, which will develop in subsequent periods of his work. Sonoristic imagery will subsequently be clearly shown not only in most piano pieces but will become one of the central methods of synthesizing a cinematic image and musical component of the film, which will intensely unfold in chamber-instrumental and orchestral sound. Similarly, the interpretation of the folklore primary source in the context of modern composer art will take hold for long in his subsequent works.

Key words: piano music, Myroslav Skoryk, musical colouristics, folklore ethno-distinctness.

Надійшла до редакції 1.11.2018 р.

УДК 78.091:780.614.11

ВИКОНАВСЬКЕ ІНТОНУВАННЯ НА ДОМРІ

Білоусова Світлана Вікторівна – доцент кафедри народних інструментів,
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, м. Київ
doi.org/10.35619/ucpmk.vi28.92
kolesniksv@ukr.net

Розкрита роль інструментального інтонування в процесі виконання музичних творів. Зазначена проблема відсутності робіт, що досліджують механізми реалізації інтонування на домрі. В умовах невизначеності педагогічної концепції навчання початківців основам інтонування, перспективними є праці В. Івка, в яких пропонується дієвий механізм опанування домрового інтонування. Автор статті розглядає тремоло як специфічний домровий штрих, вписуючи цей прийом в інтонаційну концепцію. Також досліджуються такі параметри музичної тканини, як динаміка, артикуляція, агогіка. Висвітлюється їхня роль в інтонаційній структурі твору.

Ключові слова: інтонування, домра, виконавство, тремоло, динаміка, штрихи.

Актуальність теми дослідження. Інтонування – складне і неоднозначне явище, яке можна вважати однією з основ виконавської майстерності. Незважаючи на велику кількість наукових досліджень, присвячених даному поняттю, інтерес до нього не вщухає і нині. Головною причиною такого інтересу є переконання у неможливості існування музики поза інтонацією. На тлі загального інтересу до інтонування, ця проблема майже не висвітлена у домровому виконавстві. Таку ситуацію вкрай необхідно виправити, тому що домрове мистецтво має власні виражальні та технічні засоби, якими досягається художньо виправдане і точне інтонування – саме таке інтонування, яке здатне оживити музичний твір в процесі його виконання.

Аналіз досліджень і публікацій. Найважливішою працею, присвяченою проблемі інтонування, й досі є робота Б. Асаф'єва «Музична форма як процес», в якій майже кожне твердження дає підґрунтя для роздумів та подальшої розробки [2]. Саме дослідження Б. Асаф'єва, у якому криється потужний потенціал, стало відправною точкою для багатьох майбутніх публікацій.

У домровому виконавстві проблеми інтонування майже не знайшли відображення у наукових дослідженнях. Виключенням є спроба В. Івка побудувати власну інтонаційну концепцію, що містить характеристики ряду методичних принципів. За потужною системою поглядів В. Івка на теорію інтонування стоїть понад 50 років педагогічного та виконавського досвіду. Постулати цієї системи викладені в роботах «Техніка інструментального інтонування» [4] та «Про роль слухових настанов у формуванні інтонаційної культури домриста» [3].

Концепція В. Івка вирізняється демонстрацією чіткої дії механізму розвитку інтонування у виконавській практиці з наданням упорядкованої методики опанування, універсальної щодо застосування на різних етапах здобуття музичної освіти.

Метою статті є окреслення основних елементів, що складають систему інтонування в домровому виконавстві, а також надання дієвих методів і прийомів, що сприяють успішному впровадженню інтонаційної культури домриста з оглядом на специфіку інструменту.

Виклад основного матеріалу. Сучасне домрове виконавство знаходиться в руслі світових тенденцій музичного мистецтва. Але рівень інструментального інтонування багатьох солістів не є достатньо високим. Така ситуація має в своїй основі ряд загальних і вузькопрофесійних причин:

- незначна кількість методологічно обґрунтованих, цінних із точки зору практичного застосування робіт за даною проблематикою;
- використання застарілих методик викладання гри на домрі, направлених, у першу чергу, на навчання техніці виконання;
- відсутність чіткої, легкої у застосуванні, послідовної системи, спрямованої на поетапну організацію інтонаційного мислення музиканта;
- втрата інтересу до музики та зниження її цінності як мистецтва, що обумовлене, насамперед, відсутністю живого інтонування;
- стрімкий зріст виконавської майстерності як джерело розмаїття виразних засобів для глибинного занурення у інтонаційну енергетику музичних творів;
- академізація інструменту та бажання подолати сформоване в минулому столітті ставлення до домри як до інструменту народно-розважального, якому недоступне відображення високих духовних почуттів;
- необхідність виховання музикантів-домристів, які б усвідомлювали закономірності інтонаційних процесів.

Найбільш уживаними поняттями є «інтонація» та «інтонування», кожне з яких має по декілька тлумачень. В «Музичному словникові» надане таке визначення поняття інтонації: «Інтонація <...> у широкому сенсі: втілення художнього образу в музичних звуках, у вузькому:

1) мелодичний зворот, що має виразне значення: складається зазвичай з двох чи декількох послідовно взятих звуків, які знаходяться у певних інтервальних, ладових та ритмічних взаємовідносинах, як компонент мелодії є одним з важливих засобів створення музичного образу;

2) відтворення музичного звуку або інтервалу при виконанні музики голосом чи на інструменті з нефіксованою висотою звуку; виконання музики є інтонаційно точним (чистим), якщо звук чи інтервал мелодії відтворюється у межах його зони;

3) точність, рівність звучання кожного тону звукоряду музичного інструменту щодо висоти, тембру та голосності» [7; 112].

М. Арановський робить висновок, спираючись на теорію Б. Асаф'єва, що інтонація своєрідний «синтез акустичних і виконавських особливостей», які співвідносяться один з одним [1; 83]. М. Імханицький під інтонуванням розуміє процес, дію, спрямовану на відбудову змістовності форми твору, «процес передачі змісту того, що промовляється» [5; 17].

Така багатомірність понять «інтонація» та «інтонування» потребує чіткого розмежування. Диференціювати ці поняття вкрай важливо внаслідок їх частого використання як синонімів. Тлумачення інтонації лише як точного показника звуковисотності можна вважати дещо вузьким, тому що така чистота існує тільки у межах тієї чи іншої системи інтонування звуків. Доречніше сприймати чистоту інтонації як естетичну категорію, красоту, і як реакцію на неї – пробудження почуттів. А якщо пригадати здатність багатьох інструментів змінювати висоту тону в той чи інший бік, досягаючи неабиякого за яскравістю художнього ефекту, то цілком можливим в цьому випадку є трактування інтонації як особливого засобу художньої виразності, навіть під час порушення її чистоти і точності. З іншого боку, інтонація є своєрідним символом, який у стислій формі окреслює безмежну сферу змістовності, зрозумілу музикантові з першого погляду, що за умови правдивого звукового втілення стає зрозумілою і слухачем.

У багатьох дослідженнях, створених музикантами-виконавцями, акцентується значення максимальної насиченості кожної інтонації емоціями. Емоції треба сприймати як один із важливих засобів утілення «інтонованого змісту», як один із шарів змістовності, до того ж обмежений суб'єктивністю виконавських почуттів. Примусити працювати механізм інтонування не в змозі навіть позамежна емоційна гра. Про можливість зворотного процесу говорить М. Імханицький: «Одному й тому ж твору за допомогою інтонування можна придати різне емоційне наповнення, часто дуже варіативне» [5; 17].

Одним із важливих етапів дослідження техніки інтонування треба вважати детальне вивчення окремих параметрів багатомірного явища інтонування в контексті виразальних можливостей.

У першу чергу предметом зацікавленості може стати відтворення окремо взятого музичного звуку, який можна вважати найдрібнішою виразною ланкою інтонаційної структури. Навіть окремий звук, маючи висоту та певне тембральне забарвлення, може сприйматися низьким або високим, легким або важким, згущеним, прозорим, грубим, тихим, ніжним. Тобто, звук є носієм виразності. А якщо врахувати, що звук складається з трьох фаз – початку (атаки), продовження і закінчення – стає зрозумілим, що кожна з них може відображати безліч характеристик. Так, акцентована атака загострює увагу і спонукає до хвилювання, а м'яка, навпаки, налаштовує на спокій. Спад у подовженні звуку

викликає розслаблення, особливо при тихому закінченні, а збільшення інтенсивності у другій фазі призводить до напруження. Навіть вимовляння звуку в оточенні пауз є інтонаційно наповненим, бо має певне змістовне забарвлення з огляду на лад, гармонію і, що найважливіше, часове навантаження.

Співвідношення двох звуків, яке структурно виражається у вигляді інтервалу – базова змістовна конструкція музичного процесу. Співвідношення набуває змістовної реальності завдяки використанню основних виконавських засобів виразності – артикуляції, динаміки і агогіки. Починаючи з взаємодії в межах двозвучного поєднання, ми маємо можливість відтворювати процес інтонування у живому виконанні, а для цього важливо знайти прості, зрозумілі механізми.

У статті поняття інтонації трактується як співвідношення двох звуків, які знаходяться у певних інтервальних, ладових, ритмічних, артикуляційних взаємовідносинах і набувають виразного значення за умови використання виконавських засобів художньої виразності та змістовної насиченості. На прикладі такого співвідношення звуків як найменшої ланки музичного процесу ми розглянемо механізм інтонування.

Опікуючись проблемою розкриття змісту художнього твору та пошуками відповідних прийомів втілення механізму інтонування у повсякденній педагогічній практиці, В. Івко у своїй роботі «Техніка інструментального інтонування» надає чітку, доступну схему, «зведену <...> до механізму вимовляння двох звуків, орієнтуючись на наступні єдино можливі (за умови їх варіантності у використанні) параметри: другий тон у співвідношенні з першим може бути виконаним на тому ж динамічному рівні, голосніше або тихіше, зв'язно, роздільно або відокремлено, чи своєчасно, раніше або пізніше» [4; 45]. Названі параметри акумулюють центральні засоби художньої виразності – динаміку, артикуляцію та агогіку. Ці параметри самі повинні бути змістовно насиченими, адже в усіх них закладено тонус руху.

Будь-яка спроба змістовно пов'язати два звуки повинна базуватись на чіткому слуховому уявленні щодо характеру вимовляння та майбутнього звуковідтворення. Надзвичайно важливим моментом є відчуття музичного часу. Тобто, необхідно відчуття скільки часу потрібно на прожиття тої чи іншої події у межах двох звуків. При цьому пошук бажаного звучання диктує конкретні прийоми, потрібні для реалізації художнього задуму. У координаційному механізмі інтонування завчасно народжені у свідомості змістовні слухо-почуття викликають необхідні для їхнього втілення технічні елементи.

Однією з важливих, принципових установок В. Івко у впровадженні власної доктрини є обов'язковий слуховий контроль за взаємодією всіх компонентів інтонації. В роботах, присвячених домровому виконавству, автори роблять акцент на питаннях постановки рук, на м'язових відчуттях та вихованні рухових навичок, а також стверджують, що успішне виконання пов'язане «з пошуком і знаходженням найбільш природних рухів та оптимального режиму роботи м'язів та їх відпочинку» [10; 61]. Віддаючи належне рухливій сфері, вважаємо, що найбільш пріоритетними повинні бути слухові уявлення. Первинні м'язові відчуття не в змозі сформулювати потрібну енергетичну хвилю змістовності, це прерогатива продукуючої функції слуху.

До фундаменту розвитку слуху повинно бути покладено «комплекс вундеркінда» (за К. Мартінсенном). У центрі свідомості виконавця має бути не просто бажаний слухом звук, а звук певного енергетично-змістовного забарвлення і відповідна цьому бажанню, завчасно почута «точка атаки» як пік гравітаційного поля змісто-почуттів, що заповнюють простір між звуками. Отже, починаючи з перших кроків у навчанні музиці і протягом усього життя музикант повинен об'єднувати слух і душу в нероздільний психічний комплекс, намагаючись, «чути душею».

Процес виховання слуху повинен бути націленим на охоплення горизонтальних та вертикальних компонентів музичної тканини, формування своєрідної слухо-інтонаційної культури. Тобто, мається на увазі не просто музичний слух як здатність розрізняти висоту музичних звуків, а такий слух, завдяки якому музикант завчасно свідомо уявляє і тонко реагує на процес заповнення структурних побудов змістовними енергіями, контролюючи застосування необхідних технічних та художніх засобів і забезпечуючи інтонаційне становлення твору.

Корисними для розвинення гострого інтонаційно-спрямованого слуху є вправи, які пропонує І. Назаров у роботі «Основи музично-виконавської техніки і методи її вдосконалення» [8]. «Сольфеджіо на інструменті», як сам автор називає такі заняття, дають можливість учневі:

- закріпити навички відтворення чистих (звуковисотно точних) інтонацій;
- засвоїти інтонаційні стрибки (обов'язковим є відчуття напруги у процесі подолання відстані між звуками).

Паралельно вирішується суто рухлива задача – учень оволодіває технікою зміни позицій. Також здійснюється відпрацювання інтонаційно-м'язових відчуттів – координація слуху та моторики.

Відбувається і вивчення інтервалів – не тільки за принципом вміщення кількості тонів, а, насамперед, за впізнаванням їхнього забарвлення та диференціювання за різноманітним інтонаційним навантаженням.

Автор вищезгаданої роботи наполягає на принциповому виключенні зору, тим самим концентруючись на слухо-інтонаційних уявленнях. Такі заняття, окрім очевидної користі, позбавляють процес навчання рутинності та одноманітності. В процесі можна ускладнювати завдання за рахунок додавання динамічних нюансів, різних штрихів.

Фундаментом інтонаційної техніки і головним засобом виявлення змістовності є артикуляція. Сутність артикуляції міститься у зв'язаності та відокремленні тонів мелодичної лінії. Виразність вимовлення будь-якої інтонації не лише залежить від застосування різних прийомів зв'язності або відокремленості звуків, а, перш за все, обумовлюється певним розташуванням їх у часовому полі. Виховання артикуляційної техніки як основи культури мовлення, засвоєння основних артикуляційних схем-формул, які дозволяють впізнавати ту чи іншу інтонацію, має бути обов'язковим поряд із вивченням нотних знаків.

Будь-який звук може знаходитись із попереднім та наступним у хореїчних або ямбічних взаємовідносинах. Вивчення і дотримання законів вимовлення інтонаційних сполучень – одна з найважливіших умов формування артикуляційної дисципліни. Завдання виконавця – створювати інтонаційно-нерозривну матерію, артикуляційно розчленовуючи музичну мову.

Говорячи про артикуляцію як важливий чинник процесу інтонування, торкнемося засобів її виявлення на домрі – штрихів. Виділимо один з основних, специфічних, вживаних в грі на домрі – тремоло. Тремоло вміщує в собі різні функції: прийом гри, засіб видобування звуку, засіб подовження звуку. Загостримо увагу на трьох найважливіших аспектах:

- розуміння тремоло як особливого засобу художньої виразності;
- необхідність опанування техніки зміни інтенсивності тремоловання;
- володіння усіма видами тремольованих штрихів *nonlegato*.

Тремоло являє собою «багатократне швидке повторювання одного звуку, інтервалу, акорду, а також чергування двох звуків розташованих на відстані не менше малої терції» [6; 598].

У сольних інструментів тремоло служить для вираження специфічних станів людського духу і зустрічається нечасто. Як засіб художньої виразності тремоло служить для відображення крайніх проявів людських почуттів, таких як тривога, напруження тощо.

У домровому виконавстві тремоло служить для передачі усіх елементів, закладених у музиці, у т.ч. проявів найтонших нюансів емоційних переживань. Різна швидкість тремоловання сприймається по-різному. Найбільш природним є швидкість тремоловання між 10 та 16 імпульсами в секунду. Таке тремоло нагадує скрипкове *vibrato* і відчувається як природне явище, що не перешкоджає головній музичній думці. У слухачькому сприйнятті тремоло значну роль відіграє фактор часу – у певний момент рівномірне тремоловання раптом стає нав'язливим та дратівливим. Таке нав'язливе тремоло виникає як підсвідома реакція на однакову частоту пульсації, її монотонність.

У своїй виконавській практиці домристи, не замислюючись над цим, використовують рівномірне тремоло, часто не враховуючи, що в їхньому арсеналі знаходиться особливий засіб художньої виразності, який допомагає уникнути негативного сприйняття тремоло. Таким засобом є інтенсивність тремоловання або здатність змінювати його частоту. Частота тремоловання залежить від художнього змісту і має бути різною для кожного конкретного твору, фрази, звукосполучення. Інтенсивність тремоловання нагадує людське дихання. Чим вище його швидкість – тим схвильованіше, напруженіше звучання, чим рідше удари в тремоло – тим воно спокійніше. Зміна інтенсивності тремоловання дозволяє досягти найтонших нюансів у передачі всіх відтінків емоційного стану. Цей прийом є одним із найскладніших елементів техніки правої руки домриста. Його опанування потребує довготривалих затрат енергії і фізичних сил, а також максимального напруження слухових здібностей. Концентрація на слухових уявленнях дозволяє уникнути надмірного перенапруження м'язів, що призводить до болісних відчуттів у ігровому апараті.

Домрист має відчувати організацію складових тремоло – швидких і ритмічно дуже складних послідовностей. Мова у даному випадку не йде про навмисну ритмізацію тремоловання, а тим більш не про необхідність утримувати в свідомості певним чином ритмізовані структури. Рухи правої руки мають бути обумовленими слуховим уявленням, сформованими у процесі вивчення музичного твору, іншими словами – продукуючою функцією слуху.

Основою артикуляційної техніки домриста є опанування усіх видів тремольованих та не тремольованих штрихів, а у першу чергу тремольованих штрихів *nonlegato*.

Звук, що тремолоється, має початок, подовження та закінчення. Розмаїття характеристик різноманітних звуків передбачає, насамперед, певний вид атаки. Тремоло може починатися м'якою,

твердою та акцентованою атакою, у тому числі і при безперервному тремолованні (*portato*). Подовження та закінчення звуку залежить від інтенсивності тремоловання, від вміння виконавця «вести» звук. Завдяки зміні такої інтенсивності формуються фізичні властивості звуку, його подовження та локалізація. Важливо пам'ятати, що модифікації частоти тремоловання у середині звуку, які разом з філіровкою відтворюють неповторний музичний ефект, можуть базуватися тільки на ясному внутрішньому уявленні. Використання інтенсивності тремоловання здебільшого пов'язане з динамікою, а у деяких випадках виконує її функції. Динамічна шкала домри у верхньому регістрі є дещо обмеженою, але, коли динаміка досягає межової звучності, з'являється можливість досягти більш напруженого звучання за рахунок збільшення швидкості тремоловання. О. Олійник вказує на роль динаміки у відтворенні необхідної інтенсивності тремоловання (навіть називає тремоло «своєрідною динамічною вібрацією звуку» [9; 12]. Велика кількість чинників може впливати на взаємовідношення між динамікою та інтенсивністю тремоло, серед них – темп твору, регістр, струна і, насамперед, передчуття необхідного характеру.

Інтенсивність тремоловання як засіб втілення механізму філіровки звуку суттєво впливає на якісну сторону виконання, пов'язану з естетикою сприйняття художніх образів. Різке прискорення швидкості тремоловання в купі зі зростанням динамічного напруження, а також наступне неконтрольоване згасання та уповільнення частоти імпульсів, призводить до негативного сприйняття тремоло.

Урахування акустичних закономірностей використання динамічних ресурсів тремоловання у межах одного звуку дозволяє долати дратівливу дію. Це стосується насамперед моторних епізодів, що перемежаються динамічно яскравішими звуками, супроводжуваними більш густим тремоло.

Використовуючи потужний арсенал виконавської техніки домриста та майстерне володіння зазначеними вище її складовими – артикуляційною, динамічною та агогічною – дають змогу оволодіти технікою інтонування на рівні двох звуків.

Справжній процес інтонування не обмежується накопиченням двозвучних побудов, але, поєднуючись у мотивні комплекси, взаємини між звуками зберігають зв'язок, що має у основі характер вимовлення хореїчних та ямбічних сполучень. Розуміння та виконання музичної думки на рівні метрів вищого порядку припускає трактування її структури за аналогією тих самих хореїчних і ямбічних взаємин. Артикуляційні показники, у свою чергу, повинні утворювати відчуття синкопування структури як рушійної сили перетворення дискретних побудов в рухливий континуальний музичний потік.

Накопичення великої кількості інтонаційних мікрочастинок, що об'єднуються у цілі інтонаційні розділи і створюють інтонаційно-енергетичний потік, призводить до виходу на рівень макроінтонації – форми в цілому.

Надзвичайно важливою умовою для втілення інтонаційної концепції є виховання у музиканта-виконавця відчуття «незалежного» музичного часу, в просторі якого матеріалізуються інтонації. Цей процес має починатися з початкових занять музикою. Для різних етапів навчання характерні певні рівні інтонаційного мислення. В. Івко в роботі «Техніка інструментального виконання» виділяє три таких рівня [4]. На початковому етапі здебільшого виявляється так званий «наївний» рівень. Музикант повинен знайти змістовну опору, ігноруючи метричну ієрархію і не враховуючи течію музичного часу. Наступний рівень В. Івко називає «метричним», тут пріоритетними є відчуття співвідношення метричних одиниць. Одним із дієвих методів виходу на даний етап є диригування, в процесі якого інтонація вкладається у метричну схему. Вихід на вищий «поліфонічний» рівень інтонаційного мислення – тривалий процес, який потребує виховання одночасного відчуття виразності і самодостатності інтонації в непохитному метричному каркасі на тлі безперервно плинного музичного часу.

Висновки. Інтонування треба розуміти як процес наповнення змістовною енергією музичного звукового потоку, матеріалізація якого відбувається у результаті спряження різних елементів музичної тканини. В свою чергу, існування твору як живої «макроінтонації» обумовлене об'єктивним, «агогічним» часом. І якщо, за Б. Асаф'євим, музика є «мистецтвом інтонованого змісту», то інтоновання є часовим процесом її розкриття.

Виховання інтонаційної культури музиканта-виконавця, зокрема домриста, в першу чергу спирається на слухові уявлення і повинно базуватися на усвідомленні чіткої послідовності складових інтонаційного процесу.

Інтонаційний процес має певну ієрархію елементів – звук (тон), співвідношення двох звуків, комплекси-мотиви, утворення в межах надтактів та форми в цілому. Показниками інтонації та інтоновання є основні і специфічні домрові засоби виразності – артикуляція, динаміка, агогіка, а також тремоло, інтенсивність тремоловання.

Опанування інтонаційної техніки має бути поетапним. Для оволодіння нею необхідно розрізняти три рівня розвитку інтонаційного мислення музиканта-виконавця: «початковий, метричний та поліфонічний» (В. Івко).

Інтонація і музичний час сприймаються лише у взаємодії, як дві сторони одного процесу – інтонування «мислимого простору» як матеріальний прояв часу.

Список використаної літератури

1. Арановський М. Интонация, отношение, процесс. *Сов. музыка*. 1984. № 12. С. 80–87.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая: [2-е изд.]. Л. : Музыка, 1971. 376 с.
3. Івко В. Про роль слухових настанов у формуванні інтонаційної культури домриста» : Рукопис. Донецьк, 1977. 18 с. *Архів В. М. Івко*.
4. Івко В. Техніка інструментального інтонування. *Матеріали Другої Всеукр. наук.-практ. конф. «Актуальні напрями розвитку академічного народно-інструментального мистецтва»*. Київ, 1998. С. 45–46.
5. Имханицкий М. Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании. М. : РАМ им. Гнесиных, 2014. 232 с.; нот.
6. Музыкальная энциклопедия. Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 5. Симон – Хейлер. М. : Сов. энцикл., 1981. 1056 с., ил.
7. Музыкальный энциклопедический словарь / [Под ред. Ю. Келдыша]. М. : Сов. энцикл., 1990. 672 с.
8. Назаров И. Основы музыкально-педагогической техники и метод ее совершенствования. Под ред. Г. С. Богуславского. Л. : Музыка. 1969. 134 с.

References

1. Aranovskiy M. Intonatsiya, otnoshenie, protsess. *Sovetskaya muzyika*. 1984. № 12. S. 80–87.
2. Asafev B. Muzyikalnaya forma kak protsess. *Knigi pervaya i vtoraya*: [2-e izd.]. L. : Muzyika, L O, 1971. 376 s.
3. Ivko V. Pro rol' slukovy`x nastanov u formuvanni intonacijnoyi kul'tury` domry`sta» : Rukopy`s. Donecz`k, 1977. 18 s. *Arxiv V. M. Ivka*.
4. Ivko V. Texnika instrumental`nogo intonuvannya. *Materialy` Drugoyi Vseukrayins`koyi naukovy`-praky`chna konferenciyi «Aktual`ni napryamy` rozvy`tku akademichnogo narodno-instrumental`nogo my`stecztva»*. Kyiv, 1998. S. 45–46.
5. Imxany`cz`ky`j M. Nove pro arty`kulyacyu ta shtry`xy` v muzy`chnomu intonuvannya. M. : RAM im. Gnesiny`x, 2014, 232 s.; not.
6. Muzyikalnaya entsiklopediya. Gl. red. Yu. V. Keldyish. T. 5. Simon – Heyler. M. : Sovetskaya entsiklopediya, 1981. 1056 s., il.
7. Muzyikalnyy entsiklopedicheskiy slovar. [Pod red. Yu. Keldyisha]. M. : Sovetskaya entsiklopediya, 1990. 672 s.
8. Nazarov I. Osnovy muzyikalno-pedagogicheskoy tehniky i metod ee sovershenstvovaniya. Pod red. G. S. Boguslavskogo. L. : Muzyika. 1969. 134 s.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИНТОНИРОВАНИЕ НА ДОМРЕ

Белоусова Светлана Викторовна – доцент кафедры народных инструментов,
Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского,
г. Киев

Раскрыта роль инструментального интонирования в процессе исполнения музыкальных произведений. Отмечена проблема отсутствия работ, исследующих механизмы реализации интонирования на домре. В условиях неопределенности педагогической концепции обучения основам интонирования, перспективными являются работы В. Івко, в которых предлагается действенный механизм изучения домрового интонирования. Автор статьи рассматривает тремоло как специфический домровый штрих, вписывая данный прием в интонационную концепцию. Также исследуются такие параметры музыкальной ткани как динамика, артикуляция, агогика. Освещается их роль в интонационной структуре произведения.

Ключевые слова: интонирование, домра, исполнительство, тремоло, динамика, штрихи.

THE INTONATION IN DOMRA PLAYING

Belousova Svetlana – Lecturer, Department of folk Instruments,
National Tchaikovsky Music Academia of Ukraine,
Kyiv

This article highlights the important role of intonation, while playing a musical instrument in the process of performing a musical piece, while underlining the relevance of this matter in the context of domra's establishing itself on academic stage and today's rapid development of domra playing school. The lack of researches dedicated to exploring the mechanisms through which the intonating on domra can be realized is mentioned too. In a situation where there is no clearly defined teaching system for introducing the beginners to the basics of intonation, the works by Valeriy Ivko, that suggest an effective mechanism for mastering intonation on domra, are of great importance. The author of the article refers

to the tremolo not only as a specific method of producing a sound on domra, capable of conveying the entire palette of human feelings, but as a specific means of artistic expression, incorporating this technique into the intonation concept. We refer to the main means of musical expression – articulation, dynamics, and agogica.

Key words: intonation, domra, performing, tremolo, dynamics, touches.

UDC 78.091:780.614.11

THE INTONATION IN DOMRA PLAYING

Belousova Svetlana – Lecturer, Department of folk Instruments,
National Tchaikovsky Music Academia of Ukraine,
Kyiv

This article highlights the important role of intonation, while playing a musical instrument in the process of performing a musical piece, while underlining the relevance of this matter in the context of domra's establishing itself on academic stage and today's rapid development of domra playing school. The lack of researches dedicated to exploring the mechanisms through which the intonating on domra can be realized is mentioned too. In a situation where there is no clearly defined teaching system for introducing the beginners to the basics of intonation, the works by Valeriy Ivko, that suggest an effective mechanism for mastering intonation on domra, are of great importance.

The crucial features of V. Ivko's concept are: consistency in developing within a domra player the elements of intonation culture, introducing the latter into the artistic activity and providing a structured method of learning which is universally efficient on every level of musical education. We refer to the main means of musical expression – articulation, dynamics, and agogica. Among specific domra techniques the tremolo is analysed. The author of the article refers to the tremolo not only as a specific method of producing a sound on domra, capable of conveying the entire palette of human feelings, but as a specific means of artistic expression, incorporating this technique into the intonation concept.

Key words: intonation, domra, performing, tremolo, dynamics, touches.

Надійшла до редакції 6.11.2018 р.

УДК 78.03(477)

КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ОЛЕНИ СЕРОВОЇ: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ

Перцов Микита Олегович – кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри камерного ансамблю, Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, м. Київ
doi.org/10.35619/ucpmk.vi28.93
nikitaflute@gmail.com

Окреслено особливості життєвого та творчого шляху української композиторки Олени Серової. Виділено основні принципи композиторського мислення авторки. Визначено, що її творчий підхід дотичний специфіці настанов, які актуалізуються в культурі постмодерну. Підкреслено активну участь О. Серової у тих проектах, що відбуваються в сфері академічної музики, і в якості організатора, і в якості учасника. Відзначено, що для її творів притаманне поєднання новацій та певних традицій. Вихідним пунктом є звернення до українського фольклору, традиційних жанрів і форм та використання елементів провідних композиторських технік ХХ ст., як-то мінімалізму, сонорики, що допомагають втілювати потрібне образне наповнення.

Ключові слова: О. Серова, композитор, постмодерн, традиція, фольклор, нові техніки композиції.

Постановка проблеми. Українська композиторська школа на даний час представлена великою кількістю музичних напрямів, в яких працюють чимало композиторів. Ряд авторів надають перевагу певному жанру чи виконавському складу. Так, у творчості київської композиторки О. Серової провідне місце відводиться інструментальній музиці. Питання наявності традицій, закладених у музичній культурі її попередниками та відкриття власних новацій є таким, що мало досліджене в українському музикознавстві.

Останні дослідження та публікації. Аналіз композиторської діяльності О. Серової є актуальним завданням, адже фактично немає наукових праць, де б здійснювалось обґрунтування її творчих принципів, окрім розробки автора статті [3]. Відповідно, задля вирішення поставленого завдання варто екстраполювати особливості композиторського підходу Г. Гаврилець, навчання у якої справило чималий вплив на становлення О. Серової. В розробці Т. Багрій [1] висвітлено особливості творчості Г. Гаврилець. Особливості впливу постмодернізму на принципи музичного мислення ХХ–ХХІ ст. окреслено в праці О. Протопопової [5]. Відомості про композиторську діяльність та досягнення О. Серової наявні в публіцистичних статтях [2, 4]. Важливу роль для розуміння творчих принципів О. Серової має стаття композиторки, присвячена висвітленню специфіки втілення мінімалізму в українському музичному просторі [6].