

УДК 781.22:784:78.071.2(477)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-22>

Інна Сергіївна Іванова
ORCID: 0000-0002-1711-8350

аспірантка кафедри теорії музики

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
innarybachuk15@gmail.com

СПОСОБИ РОБОТИ З ШУМОВИМИ ЗВУКАМИ У ВОКАЛЬНОМУ ТВОРІ (НА ПРИКЛАДІ «LANDSCAPES» АННИ КОРСУН)

Мета роботи – продемонструвати один із можливих підходів до аналізу композиції, заснованої на шумових звуках. **Методологія дослідження** спирається на загальнонаукові та спеціально-наукові методи. Серед загальнонаукових застосовано описовий, порівняльний, системний методи. Серед спеціально-наукових – структурний і функціональний. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше вводиться до наукового обігу твір відомої в Європі української композиторки А. Корсун «Landscapes» для п'яти голосів, заснований переважно на використанні шумових звуків. **Визначаються** використані авторкою способи роботи з шумовими звуками. **Висновки.** Тенденція введення шумів до музичних композицій є поширеним явищем в академічній музиці ХХ – початку ХХІ століття. Такі звуки часто мають неповторний характер, адже створюються переважно лише для однієї композиції. Відповідно, постає питання щодо можливих способів аналізу таких творів. У статті презентовано один із підходів до аналізу вокальної композиції, зітканої із шумових звуків. Запропонований метод включає вивчення кожного звука, способу його видобування; дослідження його можливих видозмін за допомогою різного типу сурдин (як рук виконавця, так і додаткових предметів); аналіз ролі та значення вербальних фонем, їх функцій у видозміні звука. На прикладі «Landscapes» Анни Корсун доведено, що способи роботи авторки із шумовими звуками є аналогічними до традиційних підходів, які застосовуються до музичних звуків (темброві, динамічні, артикуляційні зміни). Основні принципи роботи А. Корсун можна визначити як варіювання й ускладнення. Методами, що дають змогу розвивати й видозмінювати шумові звуки протягом композиції, стають додавання різноманітних ритмічних фігур, включення вербальних фонем (спочатку голосних, а потім і приголосних), застосування різних способів артикуляції, залучення рук вокаліста як сурдини.

Ключові слова: сучасна академічна музика, шумовий звук, музичний звук, вербальна фонема, «Landscapes» Анни Корсун.

Ivanova Inna Serhiivna, Postgraduate Student at the Department of Music Theory of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

The methods of work with noise sounds in vocal piece (at the example of Anna Korsun's Landscapes)

Research objective. The goal of the paper is to demonstrate one of possible approaches to analysis of the composition based on noise sounds. **The methodology** of the research is based on general and special scientific methods. Among general scientific methods descriptive, comparative and system ones are used. Among special scientific methods – structural and functional ones. **The scientific novelty** of the research is in the fact that the work of the known in Europe Ukrainian composer Anna Korsun Landscapes for five voices based mainly on the use of noise sounds is considered in the scientific sphere. The methods of work with noise sounds used by the author are defined. **Conclusions.** The tendency of introducing noises to musical compositions is a widespread phenomenon in art music of the XX – early XXI-st centuries. Such sounds often have unique character because they are mainly created only for one composition. Therefore the question arises: are there any possible methods of analysis of these compositions. In this article one of the approaches to the analysis of the vocal composition woven from noise sounds is presented. The suggested method includes studying of every sound, the way of its producing; research of its possible modifications with help of different types of mutes (the hands of the performer as well as additional subjects); analysis of the role and meaning of verbal phonemes, their functions in modifications of sound. At the example of Landscapes by Anna Korsun it is proved that the methods of the author's work with noise sounds are similar to traditional approaches that are used to musical sounds (timbre, dynamic, articulation alterations). The main principles of A. Korsun's work may be defined as variation and complication. The methods that allow to develop and modify noise sounds in the composition are adding of various rhythmical figures, introducing verbal phonemes (at first vowel and later also consonant), using different methods of articulation, utilization of vocalist's hands as a mute.

Key words: contemporary art music, noise sound, musical sound, verbal phoneme, Landscapes by Anna Korsun.

Актуальність теми дослідження. Вокальна музика ХХ – початку ХХІ століття порівняно з попередніми епохами зазнає суттєвих змін. Багато в чому вони пов'язані з прагненням композиторів оновити матеріал, що призводить до активного залучення до творів різноманітних шумових звуків, які вводяться не просто як додаткові елементи, а використовуються в композиціях на рівних правах із музичними звуками, ба й навіть більше, виходять на перший план. Наслідком такого підходу стає індивідуалізованість матеріалу, адже часто композитор вигадує шумовий звук саме для конкретного опусу.

При роботі з творами, де автори активно залучають і розвивають саме шумові звуки, виникають певні аналітичні складнощі, бо в наш час ще не створено певну загальну методіку, яка б могла бути використаною для всіх композицій такого типу. Однак сучасне музикознавство намагається вирішити проблему функціонування нових звуків у музичному творі, з'являються нові пропозиції, підходи до способів роботи з такого типу опусами ([3; 4; 7; 8; 9]).

Відповідно, зважаючи на все вищезазначене, **мета дослідження** полягає в демонстрації одного з можливих підходів до аналізу композиції, заснованої на шумових звуках, на прикладі «Landscapes» А. Корсун.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що презентується один із можливих варіантів аналізу твору, який побудовано переважно на шумових звуках. Матеріалом розвідки є «Landscapes» для п'яти голосів *a cappella* Анни Корсун¹. У власній творчості композиторка постійно експериментує з різноманітними шумовими звуками, способами звуковидобування, інструментами, просторовими особливостями виконання опусів тощо. Тому можна стверджувати, що доробок А. Корсун вписується в загальні тенденції розвитку сучасної академічної музики.

Творчість композиторки, незважаючи на її європейське визнання, в українському музикознавстві ще не отримала достатньої уваги. На цей час існують лише декілька статей (Н. Гнатів [2], І. Тукової [9] та А. Шаріної [5]), де розглядаються окремі твори або жанрові сфери доробку А. Корсун².

¹ Анна Корсун (1986) – україно-німецька композиторка. У 2010 році по класу композиції у М. Скорика закінчила НМАУ ім. П.І. Чайковського. Протягом 2010–2012, 2015–2016 років навчалася в Мюнхенській вищій школі Амстердамської консерваторії (*Hochschule für Musik und Theater München*) у класі композиції професора Моріца Еггерта. З 2010 року проживає переважно в Німеччині. З 2018 року працює в Амстердамській консерваторії (*Conservatorium van Amsterdam*) запрошеним педагогом з композиції, а також за запрошенням викладає на різних міжнародних композиторських курсах. А. Корсун була стипендіаткою кількох програм у Німеччині, Франції, перебувала в резиденції в Італії. Серед її досягнень: перемога на конкурсі молодих композиторів «*Gaudeamus*» у 2014 році та приз «*Open ear*» у 2019 році. Серед виконавців музики А. Корсун – Камерата Сілезія, *eNsemble ProArte*, Федір Ледньов, *VocalLab*, Ансамбль Октопус, Моріц Еггерт, Наталія Пшеничникова, Ансамбль *Nostris Temporis* [6].

² Характеристика європейських джерел, присвячених аналізу творчості А. Корсун, наводиться в статті Н. Гнатів [2].

Виклад основного матеріалу. Загальноновизнаним є факт, що звук і ставлення до нього в музичних творах від початку ХХ століття починає змінюватися. Композитори пропонують різноманітні експерименти, генеруючи в такий спосіб нові звучання. Вивчаючи академічну практику ХХ–ХХІ століття, І. Тукова пропонує «розглядати її крізь призму звукопошукової тенденції, яка виявляє себе в способах створення звукового матеріалу й роботи з ним. Основна увага композиторів зосереджується на експериментах зі звуком і над якістю звучання інструментів (чи голосів) завдяки різним тембровим мікстам, новим способам звуковидобування й артикуляції або нетиповій трактовці вже відомих» [4, с. 60].

Творчість А. Корсун можна розглядати безпосередньо в контексті звукопошукової тенденції. Авторка створює композиції для різноманітних складів від соло до оркестру; для акустичних інструментів, голосів, електроніки і звукових об'єктів; бере участь у проєктах, пов'язаних із візуальним мистецтвом, театром, танцем і літературою. Особливою сферою захоплення та пошуку нового звука стала для неї вокальна музика. А. Корсун виступає не лише в ролі композиторки, а й сама, прекрасно володіючи голосом, виконує власні твори як вокалістка. Н. Гнатів наголошує, що авторка особливо зацікавлена роботою з людським голосом, адже він дає широке поле для творчих знахідок [2].

«*Landscapes*» створений А. Корсун 2011 року. За наданою авторкою інформацією, ця композиція є її першим досвідом роботи з таким складом виконавців. Назва твору перекладається як «Пейзажі». Вона підштовхує до формування певного кола асоціацій зі звуками навколишнього середовища, які можуть з'явитися при слуханні твору³.

У «*Landscapes*» переважають шумові звуки, створені А. Корсун спеціально для цього твору. Зміна способів звуковидобування зумовлює поділ усієї композиції на три розділи, побудовані за принципом контрасту (перший – тт. 1–42, дру-

³ А. Корсун указує: «Назви моїх п'єс – це не програма й не «ключ до розуміння», а лише поетична абстракція. П'єсу потрібно якось назвати і, як правило, назву вибираю після написання твору, яка більш-менш відповідає характеру, атмосфері або фонетиці. У будь-якому випадку це лише одна сторона, видима мною. Твори відкриті для різних сприймань, асоціацій та інтерпретацій різних людей» (з електронного листа, адресованого автору статті, датованого 16 березня 2020 року).

гий – тт. 43–94, третій – тт. 95–130). Загалом зазначимо, що твір написаний у традиційній тричастинній репризній формі з генеральною кульмінацією в репризі. Такий висновок ґрунтується на аналізі задіяних звуків, їх контрастуванні або повторенні.

Графіка партитури нагадує виписані партії для шумових інструментів, а вкраплення фрагментів музичних звуків зафіксовані традиційною п'ятилінійною нотацією:



Приклад 1. А. Корсун, «Landscapes» (такти 11–19)

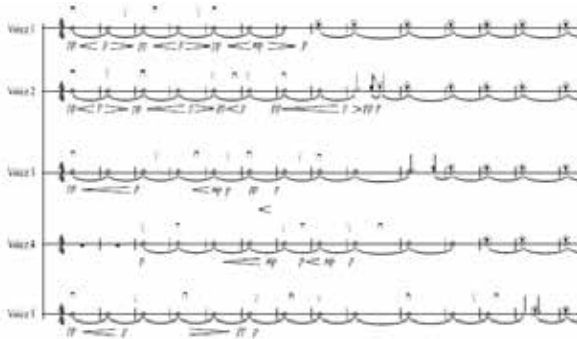
Характеризуючи шумові звуки, зазначимо, що А. Корсун створює чотири їх базових види: вітер, шелест, інтенсивний вдих і клацання/сплеск⁴.

Перший шумовий звук – вітер – видобувається завдяки неритмічному вдиханню і видиханню повітря. До нього композиторка долучає алеаторичну техніку, указуючи, що за відсутності позначок вдихання/видихання в партитурі виконавець може здійснювати їх на власний розсуд.

«Вітер» розпочинає композицію і найбільше репрезентований у кожному розділі. Якщо узагальнено подивитися на специфіку введення шумових звуків, то воно відбувається за способами, які є традиційними для будь-яких музичних творів, зокрема показово стає фактурна організація. «Вітер» вводиться двома способами: неімітаційною поліфонічною фактурою (коли в кожному з п'яти голосів звучатиме цей звук) та імітаційною (звук поступово вводиться в іншій партії). Так, уже перші тринадцять тактів презентують ці два спо-

⁴ Назви звуків спираються на описи, надані композиторкою в анотації.

соби: спочатку квінтет солістів виконує неритмічне вдихання і видихання повітря (тт. 1–7), а далі відбувається поступовий імітаційний перехід до іншого шумового звука (шелесту). У першому розділі подібні способи поєднання двох типів викладу шумового звука «вітер» можна простежити в таких тактах: 15–22, 30–38. При цьому в першому розділі переважно всі моменти вдиху/видиху позначені, а також указані динамічні відтінки, у межах яких вони повинні виконуватися (від *ppp* до *mp*):



Приклад 2. А. Корсун, «Landscapes» (такти 1–14)

У першому розділі презентований лише один аспект шумового звука «вітер», що виконувався без фонем і довгим, витягнутим, тривалим звуком. Власне, це було лише вдихання/видихання, що підсилювалося гучномовцем. У другому розділі А. Корсун презентує наступний етап – складніший. До звичного вдиху/видиху додається ритмічний малюнок дрібних тривалостей, який розриває «вітер» і вже більше нагадує гучні вдихання/видихання.

Останній етап, найвищий і найскладніший, – це вдихання/видихання із вербальними фонемами. Спочатку опановуються голосні фонемі *o*, *u*, *i*, *a* (тт. 52–57). Пізніше додається у з 58 т. При цьому всі фонемі повинні промовлятися специфічним методом, який в анотації названий «губним тремоло»: при вимові звука необхідно рухати пальцем між губами. При застосуванні цього методу важко зрозуміти, яка голосна вимовляється, адже тремоло надає їй специфічної барви. Усі голосні перестають бути унікальними й більше

схожі на якусь універсальну одну голосну фонему, у якій є відчуття мінімального переливання звучання *i-a-o-y*.

Контрастом до презентованих голосних фонем виступають приголосні, які активно включаються вже з 61 т. (другий розділ), адже спосіб звуковидобування приголосних інший. Якщо голосні видобуваються завдяки голосовим зв'язкам, то приголосні – завдяки шуму, що виникає в ротовій порожнині. Відповідно, уведення твердих глухих приголосних *s, f, h, ts* (тт. 61–65) стає контрастним щодо попереднього викладу завдяки зміні способу звуковидобування. Далі А. Корсун поступово додає *k, m, p, n, sh, z, ch, v, ts* – тверді, глухі, дзвінки та сонорні приголосні, які промовляються на вдиху/видиху⁵. Ущільнення фактури призводить до частих змін фонем, зокрема в одному такті може бути застосовано до семи фонем (наприклад, у партії четвертого сопрано, у 79 такті). При цьому поєднуються як глухі тверді, так і глухі сонорні фонемі – усі вони створюють, здавалося б, повний хаос дивних звучань, із якого слухач вловлює лише окремі фонемі (наприклад, *k, s*). Крім цього, композиторка використала п'ять поєднань фонем *pi, po, pa, pu, shi*, що звучать у 81–85 тактах. А. Корсун розробляє фонему *p*, яка належить до глухих твердих. Поєднання з голосними фонемами застосовується перед кульмінацією, так композиторка вводить нову барву звучання. Наприклад, у 83 такті перші три партії сопрано на другу долю чотиридольного такту проспівують *p* або *pi*, тоді як четверте сопрано проспівує склад *shi*, а в партії п'ятого сопрано – фонема *s*. Виникає одночасне поєднання трьох твердих глухих фонем *p, sh, s*, з яких найяскравішою буде остання. Власне, саме її й виділить слухачьке вухо.

У третьому розділі А. Корсун залишає «вітер» у вигляді витягнутих звучань в одному голосі (довгі тривалості) з вкрапленнями певних ритмічно оформлених вдихань/видихань. Наприклад, такий спосіб спостерігаємо в партії третього сопрано (тт. 95–114). Однак, порівнюючи з першим розділом, в останньому набір фонем розширюється: голосні *y, u, i, a*; приголосні *m, sh* і поєднання *hi, ju, ha, hu*. При цьому якщо в другому розділі розроблялася фонема *p*, для промовляння якої потрібно залучати губи, то в третьому розділі такою

⁵ Тут і далі перелік фонем та складів здійснений за порядком появи в партитурі, а не за абеткою.

фонемою стає *h*, щоправда, вона вже виключно шумова, без залучення губ, адже звук формується в ротовій порожнині.

Отже, А. Корсун презентує «вітер» у всіх можливих барвах, як витягнутий звук без залучення будь-яких фонем; чітко ритмічно оформлений звук без фонем; ритмічно оформлений із опорою на голосні фонemi; ритмічно оформлений з опорою на приголосні фонemi.

Другий шумовий звук, названий А. Корсун як «шелест», презентований лише в першому і третьому розділах. Суб'єктивне враження від «шелесту» можна описати як геліготіння птахів. Для видобування такого «пташиного співу» необхідно підняти язик до піднебіння й кінцем торкатися його, але при цьому уникаючи свисту. Цей специфічний метод звуковидобування ускладнюється ще й тим, що виконавцю необхідно формувати рот по-різному, ніби він повинен озвучити різні голосні фонemi. Композиторка в анотації наводить приклад: коли рот формується для видобування фонemi *и*, то звук буде нижчим, а якщо для фонemi *і* – вищим.

«Шелест» розробляється авторкою подібно до «вітру». Зокрема, у першому розділі застосовано звучання без опори на якісь фонemi (тт. 8–27, 34–42). Уведення цього способу звуковидобування у двох зазначених фрагментах відбувається імітаційно. Однак, якщо в першому фрагменті (тт. 8–27) композиторка зображує звучання лише «шелесту», навіть не виписуючи динамічні відтінки, то в другому (тт. 34–42) – додає їх у межах *mp-ff* і виписує губне тремоло для чотирьох партій (першого, другого, третього та п'ятого сопрано)⁶. Ці зміни підкреслюють нову барву цього способу звуковидобування й на кульмінації завершують перший розділ. Різкий стик «шелесту» і «вітру» вказує на перехід до другого розділу. Однак наступного разу «шелест» з'являється в репрізі.

Подібно до «вітру», у третьому розділі А. Корсун виписує певну ритмічну фігуру для шелесту⁷. При конкретній ритмічній фігурі виконавцю не даються вказівки, які фонemi використовувати. Натомість в останніх одинадцяти тактах

⁶ У третьому розділі введений один епізод «шелесту», де прописана динаміка в межах від *ppp-p* (див. тт. 116–119 в партії п'ятого сопрано).

⁷ Див. партію першого сопрано тт. 100, 103, 112; партію другого сопрано тт. 102, 105, 107–109, 111, 113; партію четвертого сопрано тт. 104, 108, 110–111; партію п'ятого сопрано тт. 102, 108, 110.

(119–130) із «шелестом» застосовуються голосні фонемі, такі як *и, и(о), о, і, і(у)*. Причому композиторка розріджує фактуру за рахунок імітаційних проведень лише двох різних фонем. Голоси ніби передають естафету один одному, вступаючи на останню чи передостанню долю мотиву того голосу, що вже звучить. Авторка поступово зменшує інтенсивність звучання за рахунок розрідження фактури й динамічних відтінків, що коливаються в межах *p-pp*, завершуючи всю композицію паузами, які можна трактувати як тишу.

Отже, «шелест» представлений трьома способами, як витягнуте звучання (довгі тривалості) без опори на фонемі; звучання, сформоване з коротких тривалостей, без опори на фонемі; звучання з голосними фонемами.

Ще один шумовий звук (третій), заявлений А. Корсун у «*Landscapes*», – це інтенсивний вдих, що відбувається за рахунок притиснення губ до верхніх зубів. Завдяки інтенсивному вдиханню виникає своєрідний свист, що нагадує звучання фонемі *ts*, однак реально він виконується без опори на будь-які фонемі. Композиторка виписує такий вдих лише один раз у першому розділі (тт. 28–29). Інтенсивне вдихання квінтету виступає дуже яскравою барвою, що відмежовує попередні способи звуковидобування від наступних.

Четвертий шумовий звук – сплеск, або клацання, що відбувається шляхом торкання язика піднебіння й відпускання його. Цей спосіб застосовується А. Корсун лише в третьому розділі. Тричі проводиться клацання в різних партіях: п'ятого сопрано в 110 такті, четвертого сопрано в 111 такті, другого сопрано в 112 такті. Якщо інтенсивний вдих був виразним способом відтінити межі побудов одного розділу, то язикове клацання лише доповнює картину різних шумових звучань, що линути у межах 110–112 тактів.

Висновки. Отже, у «*Landscapes*» А. Корсун використовує переважно шумові звуки, видозміна яких відбувається завдяки ритмічним перевтіленням, долученню губного тремоло, зміні вербальних фонем. Спочатку композиторкою вводяться короткі тривалості для конкретного звука. Далі до цих тривалостей долучаються голосні фонемі й у кінці – приголосні. Так з довгої витриманої тривалості без фонем композиторка рухається до короткої тривалості, на яку припадає приголосна фонема.

З позиції формоутворення шумові звуки виконують провідні функції, адже розділи твору відмежовуються зміною шумових звуків і способів їх видобування. Середній розділ характеризується подрібненням тривалостей, ущільненою фактурою та втіленням фонемного ряду з опорою на приголосні. Натомість у першому розділі – довгі тривалості без фонем. А в останньому – переважно голосні фонем, що залучені до коротких тривалостей.

Обираючи спосіб роботи із шумовими звуками у вокальному творі, А. Корсун опиралася, на нашу думку, на традиційні методи, характерні для музичних звуків. Спочатку презентується «чистий» звук, далі він же, але з губним тремоло, потім – із голосною фонемою, у кінці – з приголосною. Якщо провести аналогію з розвитком музичних звуків, то за цією ж схемою композиторка спочатку ввела б звук із визначеною висотою, далі його ж, але в іншій октаві чи в партії іншого інструменту, а в кінці – із залученням фонем чи тембрових мікстів. Так, опираючись на традицію (принцип роботи зі звуком) авторка змінює сам матеріал, розробляючи не музичний, а шумовий звук. Н. Герасимова-Персидська, указуючи на тенденції розвитку академічної музики у XXI столітті, писала: «Перед композиторами відкрився новий світ, для характеристики якого можна скористатися метафорою органума XII століття: потужна традиція як «витагнутий тон», а рух верхніх голосів як бурхливе виникнення все нових і нових напрямків – верхні голоси в середньовічному органумі» [1, с. 5]. Власне, таким «витагнутим тоном» слугує спосіб роботи зі звуком, а рух верхніх голосів представлений самим звуком, який із музичного стає шумовим.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Герасимова-Персидская Н.А. Музыка начала XXI века. Музичне мистецтво : збірник статей. Донецьк ; Львів : Юго-Восток, 2013. Вип. 13. С. 3–8.
2. Гнатів Н.В. Індивідуальний стиль вокальної творчості Анни Корсун. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Київ, 2019. Вип. 126. С. 68–79. URL: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.126.197974> (дата звернення: 15.03.2020).
3. Катунян М.И. Новый звук и нотация. Теория современной композиции : учебное пособие / отв. ред. В.С. Ценова. Москва : Музыка, 2007. С. 50–70.

4. Тукова І.Г. Звукопошукова тенденція у композиторській практиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Київ, 2019. № 3 (44). С. 56–69. URL: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(44\).2019.189630](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(44).2019.189630) (дата звернення: 15.03.2020).

5. Шаріна А.В. Глісандо на клавіатурі як розширена фортепіанна техніка (на прикладі «AQUA SONARE» А. Корсун). *Міжнародний вісник. Серія «Культурологія. Філологія. Музикознавство»*. Київ, 2018. Вип. 2 (11). С. 247–253.

6. Anna Korsun: official site. URL: <http://annakorsun.com/> (accessed: 15.03.2020).

7. Lindstedt I. *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*. Warszawa : WUW, 2010. 486 s.

8. Reybrouck M., Podlipniak P., Welch D. Music and Noise: Same or Different? What Our Body Tells Us. *Frontiers in Psychology*. 2019. Vol. 10. P. 1–13. URL: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.01153> (accessed: 15.03.2020).

9. Tukova I. Treatment of Sound in Contemporary Art Music (at the Examples of Works by Ukrainian Composers). *Proceedings of the 4th International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2020)*. Paris: Atlantis Press, 2020. Vol. 469. P. 269–276. URL: <https://doi.org/10.2991/assehr.k.200907.048> (accessed: 15.03.2020).

REFERENCES

1. Gerasimova-Persidskay, N. (2013). Music of the beginning of 21st century. *Musical Art*, 13, pp. 3–8 [in Russian].

2. Hnativ, N. (2019). The formation of Anna Korsun's individual style in the sound space of vocal creativity. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 126, pp. 68–79 [in Ukraine]. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.126.197974>.

3. Katunjan, M. (2007). New sound and notation. *Theory of modern composition: textbook*. Moscow: Muzyka, pp. 50–70 [in Russian].

4. Tukova, I. (2019). Sound search tendency in composer's practice of the second part of 20th – beginning 21st century. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 3 (44), pp. 56–69 [in Ukraine]. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(44\).2019.189630](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(44).2019.189630).

5. Sharina, A. (2018). Glissando on the piano keyboard as extended piano technique (for example of «Aqua Sonare» by A. Korsun). *International Bulletin: Culturology. Philology. Musicology*, 2 (11), pp. 247–253 [in Ukraine].

6. Anna Korsun: official site. URL: <http://annakorsun.com/> (accessed: 15.03.2020).

7. Lindstedt, I. (2010). *Sonoristics in the work of 20th century Polish composers*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 486 p. [in Polish].

8. Reybrouck, M., Podlipniak, P., Welch, D. (2019). Music and Noise: Same or Different? What Our Body Tells Us. *Frontiers in Psychology*, 10, pp. 1–13 [in English]. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.01153>.

9. Tukova, I. (2020). Treatment of Sound in Contemporary Art Music (at the Examples of Works by Ukrainian Composers). *Proceedings of the 4th International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2020)*, 469, pp. 269–276 [in English]. <https://doi.org/10.2991/assehr.k.200907.048>.

УДК 780.614.1:781.22]:78.049(477)«19/20»

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-23>

Ксенія Дмитрівна Сліпченко

ORCID: 0000-0001-5226-5930

аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

ksuslipchenko256@gmail.com

НОВІ ВИМІРИ ЗВУКООБРАЗУ ДОМРИ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ XX – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ XXI СТОЛІТТЯ

Мета дослідження – виявити виміри звукообразу домри в українській музиці останньої чверті XX – першої чверті XXI століття на прикладі «Зозулі» для домри соло Л. Матвійчук, «Дощика» для домри соло В. Матряшина, Концертного триптиха «В наслідування іспанському» для домри та фортепіано А. Білошицького, дитячої сюїти «Хоббіт, або Туди й Звідти» для домри та фортепіано В. Матряшина, «Передзвонів» та «Мерехтливого звуку» для домри соло О. Олійника. **Методологія дослідження** спирається на взаємодію компаративного, системного, жанрово-стильового та семіотичного підходів. **Наукова новизна** дослідження полягає у визначенні етапів становлення домри, виявленні засобів для розширення її звукообразувальної палітри, ролі сонорних можливостей інструменту та диференціації його звукових образів. **Висновки**. Нами було запропоновано три етапи становлення домри, які ми окреслили як «фольклористичний», етап «академізації» та останній етап – «із сучасними тенденціями останньої чверті XX – першої чверті XXI століття». Також у дослідженні було виявлено, що композитори розширюють виразальну палітру домри через наслідування інших інструментів,