

УДК 78.02+785/789+787.6

Форманюк Ірина Володимирівнастарший викладач кафедри народних інструментів
Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової**ТВОРИ ДЛЯ ДОМРИ СОЛО У ФОРМУВАННІ
ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ ІНСТРУМЕНТА**

Мета роботи. У статті визначаються специфічні властивості звукового образу домри та місце у його формуванні творів для домри соло на прикладі п'єси «Передзвони» О. Олійника. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні класичних методів історичного і теоретичного музикознавства, серед яких переважає метод цілісного інтонаційного аналізу, що дозволяє розкрити виконавську модель творів для домри соло. **Наукова новизна** роботи полягає у постановці й розробці актуальної теми, яка в науковому вимірі не одержала всебічного й об'єктивного висвітлення. Виявлені особливості входження виконавця-домриста до світу «нової» музики через твори для домри соло. **Висновки.** Звуковий образ сучасної домри виявляє здатність до функціональної множинності, яскраво представлені саме в творах для інструмента-соло, в «чистому» домровому звучанні. Останнє демонструє широкий спектр характеристик: від прозорості до оркестральності, від однострунності до різних видів багатоголосся, від фольклорності до академізму і естрадно-джазових виходів.

Ключові слова: домра, соло, твори для домри соло, звуковий образ домри, тембр, тембральність, дещаше, glissando, тремоло, дзвонистість.

Formanyuk Irina Vladimirovna, Senior Lecturer at the Department of Folk Instruments, The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Works for domra solo in forming the sound image of the instrument

Objective. The article reveals the specific properties of the sound image of domra and the place in its formation of works for domra solo on the example of the play «Chimes» by A. Oleinik. **The methodology** of the research consists in the application of classical methods of historical and theoretical musicology, among which the holistic intonational analysis method, which allows to reveal the performing model of works for domra solo. **The scientific novelty of the work** is the formulation and development of an actual topic, which in the scientific dimension has not received a comprehensive and objective coverage. The features of the entry of the performer-domrist into the world of «new» music through works for domra solo are revealed. **Conclusions.** The sound image of modern domra shows the ability for a functional multiplicity, which is clearly represented in works for a solo instrument, in a «pure» domra sound. The latter demonstrates a wide range of characteristics from transparency to orchestrality,

from monotony to different kinds of polyphony, from folklore to academicism and pop and jazz exits.

Keywords: *domra, solo, works for domra solo, sound image of domra, timbre, timbrality, detail, glissando, tremolo, bell.*

Форманюк Ирина Владимировна, старший преподаватель кафедры народных инструментов Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой

Произведения для домры соло в формировании звукового образа инструмента

Цель работы. В статье выявляются специфические свойства звукового образа домры и место в его формировании произведений для домры соло на примере пьесы «Перезвоны» А. Олейника. **Методология исследования** заключается в применении классических методов исторического и теоретического музыковедения, среди которых преобладает метод целостного интонационного анализа, что позволяет выявить исполнительскую модель произведений для домры соло. **Научная новизна** работы заключается в постановке и разработке актуальной темы, которая в научном измерении не получила всестороннего и объективного освещения. Выявлены особенности вхождения исполнителя-домриста в мир «новой» музыки через произведения для домры соло. **Выводы.** Звуковой образ современной домры проявляет способность к функциональной множественности, ярко представленной именно в произведениях для инструмента-соло, в «чистом» домровом звучании. Последнее демонстрирует широкий спектр характеристик от прозрачности к оркестральности, от одноголосия к различным видам многоголосия, от фольклорности к академизму и эстрадно-джазовым выходам.

Ключевые слова: *домра, соло, произведения для домры соло, звуковой образ домры, тембр, тембральность, деташе, glissando, тремоло, колоритность.*

Актуальність теми дослідження. Музично-виконавське соло, яке яскраво проявилось в оперній та концертній арії, інструментальному концерті та сольній сонаті, набуваючи рис концертності, симфонічності, камерності, колористичності, характерності та власного універсалізму, в ході розвитку проросло у принцип соло, що став найважливішим компонентом сучасного інструментально-виконавського мистецтва, у тому числі «нефактурних», оркестрових за традиційним вжитком, інструментів. Розквіт домрової музики останньої чверті ХХ — початку ХХІ століття був би неможливий поза розвитком трьох складових — інструментально-органологічного фактора, композиторської творчості і виконавської майстерності. При цьому в

ролі композитора — творця музики для домри часто виступають самі виконавці-домристи (як і в усіх інших інструментальних культурах на шляху академізації). Ті практичні знання інструментально-виконавської поетики і сцени як комунікативно-мистецького простору, безпосереднє відчуття інструменту, нарешті психологічний зв'язок з інструментом, якими володіють виконавці, сприяють найбільш повному і глибокому розкриттю специфіки домри, її «звукового образу» (за Л. Гаккелем), яке має на увазі змінені поняття про можливості і тим самим змінені можливості. Прагнення показати найбільш яскраві техніко-технологічні характеристики, найширший спектр тембрових відтінків, художньо-виразний потенціал «чистого інструменталізму» в його неповторній індивідуальній якості, а також в «ідеальному» інструментальному універсалізмі призводить до бажання виділення в самостійний звуковий образ сольного твору, позбавленого традиційного для даної інструментально-щипкової якості акомпанементу. При цьому можна відзначити певні репертуарні паралелі з сольними опусами для таких традиційно вживаних з супроводом фортепіано (або оркестру) інструментів, як скрипка і навіть однострунних — флейта, кларнет та інші духові.

Таким чином, актуальність обраної теми визначається, з одного боку, своєрідним вибухом у другій половині ХХ століття виконавського та композиторського інтересу до так званих народних (удосконалених і академізованих) інструментів — домри, балалайки, баяна, бандури, з іншого боку, відсутністю дослідницьких робіт в такій важливій сфері домрового інструменталізму як твори для домри соло в її цілісному — парадигматичному — аспекті, який об'єднує такі різнопланові, але тісно взаємопов'язані фактори, як жанрово-стильовий, композиторський і виконавський.

Викладення основного матеріалу. Музика ХХ століття з особливою силою показала зростаючу роль тембру в звуковій організації та виразності. В музикознавстві ХХ століття з легкої руки Ю. Холопова навіть з'явився спеціальний термін «тембріка», або «темброва структура музичної тканини», що трактується автором як рівний в ряді таких понять, як мелодика, ритміка, сонорика [9, 235]. Саме темброві характеристики «підірвали» музичне мислення ХХ століття. В. Барський в статті «Хроматика як категорія музичного мислення», досліджуючи діалектику ступенів напруги і диференціації звукового поля, вибудовує хронологічний ряд історично змінних родів інтервальних систем: ангемотика — діатоніка — міксодіатоніка — геміоліка — хроматика —

мікрохроматика — сонорика («нова милозвучність») [1, 118]. В останній в процесі взаємозв'язків категорій гармонія — ритм — тембр саме тембр стає основним фактором нової музичної мови. «Лише завдяки тембру... звук здатний показати себе», — стверджує один з найяскравіших фахівців в галузі звукового матеріалу музики А. Шенберг (цит. за: [9, 238]).

Адже саме тембр, тембральність виступають одним з ключових параметрів у створенні звукового образу інструменту або голосу. Характеристика звукового образу позначена Л. Гаккелем в роботі «Фортепіанна музика ХХ століття» і має на увазі «...змінене уявлення про звукову природу фортепіано, про його звуковий світ; змінилися поняття про смислові, виразні, образотворчі можливості фортепіано — змінилися поняття про можливості і тим самим змінилися можливості» [2, 4]. Ємне поняття «звучний образ» музики використовує А. Копленд, маючи на увазі як «звуковий матеріал музики», так і враження від неї у слухача [3, 52–53]. Малінковська також використовує поняття «значущості образу фортепіано» [5].

Ці поняття можуть бути спроектовані й на інші музичні інструменти. Домра, поруч з такими інструментами як смичковий альт, кларнет, валторна, гітара, акордеон, баян, бандура, балалайка, висунулася в ряд нових солістів «фоносфери» (звукового середовища проживання людини і соціуму — М. Тараканов [6, 38]) ХХ століття. Звуковий образ домри можна розглядати як сукупне явище з декількох точок зору: виконавських традицій, інструментальних інновацій, нотного тексту композитора і результатів функціонування явища «композиторського виконавства» з метою виявлення нових виразових прийомів, розширення технічних можливостей і поглиблення ідейно-музичної сфери домрового мистецтва. Причому всі ці ракурси пов'язані між собою як сполучені посудини: композиторський текст народжується на основі виконавських знахідок, які і забезпечують нові технічні та художньо-виражальні можливості динамічного звукового образу домри. Нерідко в особі одного артиста сполучаються високопрофесійні виконавські якості та істинний композиторський талант. Такі, зокрема, О. Циганков, В. Івко, О. Олійник, Б. Міхеев, В. Соломін та ін.

У створенні звукового образу інструменту важливу роль відіграє безпосереднє відчуття виконавцем свого інструменту, їх «партнерський» контакт, діалог, спілкування «на ви» або «на ти». Талановитий виконавець-інструменталіст створює у слухача ілюзію безпосе-

реднього народження звуків з-під руки навіть на таких «інженерно» складних інструментах як фортепіано, орган, баян, де виконавець не контактує прямо з джерелом звуку — струною або металевим язичком. У виконавстві ж на струнних щипкових інструментах подібний «контакт» — явище ще й буквально: якість звуку залежить від точки дотику струни з металевим поріжком («ладом») в лівій руці, від точки коливання струни медіатором в правій, інтенсивності притиснення струни до ладу, кутів коливання і натискання, їх інтенсивності, посадки виконавця і т. д. Явище подібного зрощування виконавця з інструментом, своєрідний «ефект кентавра» часто відзначається музичними критиками. Оскільки будь-який діалог поєднується з проблемою змісту і розуміння, діалогічна природа відносин виконавця і його інструменту набуває семантичного змісту. В цьому відношенні саме сольні домрові твори (без участі концертмейстера-піаніста) виступають найкращим аналітичним матеріалом у вивченні подібних діалогічних зв'язків. Слід, на наш погляд, враховувати також ту обставину, що більшість творів для домри-соло створюються видатними виконавцями, демонструючи зразок партнерських відносин з інструментом, імпровізаційно-творчу їх основу.

В особі виконавців на щипкових інструментах (грифних — танбуроподібних або безгрифних — псалтиреподібних) можна виявити специфічні артистично-інструментальні якості. Якщо рояль з його демонстративно підставленою «під руки» виконавця клавіатурою вже у зовнішньому сприйнятті асоціюється з оркестровоподібною міццю, тому відразу — зорово й слухово — втілюється образ маси, яка протистоїть або продовжує у просторі постать владної і сильної особистості, то «...з інструментом-«дитиною» (або іншим «кимось близьким») на колінах можливо не тільки творче самовираження виконання, а й спілкування в мовчазному діалозі згоди» [7, 87]. Просторова пластика домри з тонким, подовженим в порівнянні зі смичковими, грифом і глибоким, об'ємним корпусом виявляє єдність відцентрових і доцентрових характеристик звукового потоку в рішучому швидкому русі по всьому «шляху» грифу і «зависання на канаті» окремих довгих тонів. Рухово-виконавська асиметрія — лівої по всій довжині грифу і правої практично на одному місці рук — підсилює таке враження. В дисертаційному дослідженні В. Петрик підкреслюється «дружність» самої посадки і постановки домриста, який ніби допомагає своєму маленькому інструменту стати більш гарним і «дорослішим» [7, 88]. Подібна асоціативно-художня характеристика домри дозволяє авторові

визначити поетику домрового інструменталізму з фіксацією її «спеціального місця в розмаїтті художньо-естетичної символіки світової культури», коли «дитячість» і простота зовнішнього вигляду домри вимагають від виконавця «і спеціальних форм виконавських рухів» [7, 90]. Важливим тут виступає і визначене фольклорне забарвлення (за нещодавнім, на очах живого покоління «походженням»), що сприяє подоланню «табу» академічних виконавців у звукових та артистичних проявах, а також додає специфічного ореолу казкової чарівності. Тут, з одного боку, «працює» стихія скоморошої жартівливості, танцювальності, з іншого — зворушливо-ніжна образність тремолоюючих звучностей ліричної пісенності. В останні десятиліття звуковий образ домри поповнив різноманітний комплекс досить складних темброво-фактурних новоутворень, в тому числі оркестроподібних, сонорно-сонористичних, ударно-колористичних, а також — різних жанрово-стилістичних показників. Таким чином, «полівалентність» звукового образу домри виступає як здатність утворювати множинні зв'язки, обумовлені проявом протилежних якостей.

У цьому контексті справедливо було б включити у звуковий образ інструменту і специфічні неповторні властивості його звучання, його «неперекладувані фактурні формули» (термін А. Черноіваненко [10, 22]). Тут, безперечно, важливе місце займає віртуозний потенціал, проте не менше цінується його здатність до втілення якості співучості як головного чинника в наслідуванні людського голосу. Напевно, ближче інших до цього параметру наблизилися струнні смичкові, також пластичні в своєму диханні деякі духові інструменти, баян. Піаністам доводиться спеціально долати ударно-щипкову природу фортепіано за допомогою особливої майстерності «німої інтонації» (Б. Асаф'єв) пластики та ігрових рухів. Домра ж, володіючи природною щипковою чіткістю звуковидобування в різних ритмічних фігурах, одночасно має м'який, тихий тембр, який відповідає «благородним» параметрам камерності. Мелодійна і поліфонічна основа (лінеарність) у домри досягається за рахунок прийому тремоло (швидкі змінні удари медіатором вгору/вниз). Вказані властивості звукового образу домри найяскравіше виявляються у творах для домри соло, які останнім часом все частіше презентують і концертно-виконавські, і інструментально-виразові, і композиторські інтенції даного виду музичної творчості.

О. Олійник написав свої відомі твори для домри соло ще в 1990-ті роки. Первісне бажання композитора-виконавця розширити уявлен-

ня про свій інструмент у слухачів, а також своїх колег — піаністів, скрипалів та інших в руках (у тому числі у прямому сенсі) талановитого музиканта призвело й до переконливих художніх результатів. Усі шість п'єс-мініатюр («Передзвони», «Пісня», «Танець», «Ескіз», «Етюд-скерцо», «Мерехтливий звук») звучать емоційно яскраво, тембрально «повнокровно», барвисто й новаційно для даного виду інструменталізму. Твори викликали відчуття не тільки новизни, свіжості, але й повної завершеності в функціонально-фактурному відношенні, тембрально-артикуляційному, динамічному планах, композиційній структурі. Домра, «позбавлена» свого традиційного для академічного музикування фортепіанного акомпанементу, справляє тут цілком самодостатнє враження. А самі твори являють найвищий рівень виконавсько-технічної складності (це одна з причин їх нешвидкого розповсюдження у навчально-виконавському середовищі). Виявилось, що оркестральність звучання, яка формується передусім багатшаровістю фактури, вимагає від виконавця такої ж «багатшаровості» інструментальних умінь, навичок, техніки і звукової технології. Втім сьогодні, через 20 років набуття виконавської майстерності виконавським «загалом», п'єси-соло О. Олійника все частіше презентують виконавські навички та домрові «переваги» на концертно-конкурсній естраді.

Програмна п'єса «Передзвони» за жанровими ознаками змісту мініатюри «великого в малому» має алузії як до сакральної духовності вітчизняної культури, так і до програмної звукової зображальності. Адже якщо храмова архітектура, іконопис, богослужбовий спів наслідували візантійській традиції, то становлення стилю слов'янських православних дзвонів, «виявлення в них жанрових начал відбувалося за внутрішніми законами енергії мистецтва на основі традиційного національного світогляду їх зберігачів — дзвонарів і загальної культури Давньої Русі», що викликало до життя унікальну за способом вираження «стильову і жанрову систему дзвонної музики, тісно пов'язану з корпусом храмових мистецтв, з народною музичною творчістю, існуючу за законами фольклорної концептуальності». Дзвони — унікальні монументальні музичні інструменти, а дзвіниці з набором дзвонів — найважливіший знаковий елемент храмового простору, який «охоплював своєю звуковою енергією увесь великий простір країни, відіграючи важливу комунікативну функцію, об'єднуючи і згуртовуючи народ в його помислах, вірності абсолютним цінностям православ'я, Батьківщини, духовності, а в цілому — священної со-

борності» [11, 1] — у спільних радості і горі. Дзвін є одночасно інструментом Православної Церкви і елементом народної культури. Дзвони стали органічною частиною музичного стилю і драматургії творів композиторів-класиків як в оперному, так і в інструментальному жанрах: Р. Вагнер — в симфонічній картині «Шелест лісу» («Зігфрід») і в «Сцені чарівного вогню» в заключній частині опери «Валькірія»; М. Глінка — в заключному хорі «Слався» опери «Іван Сусанін»; М. Мусоргський — в п'єсі «Богатирські ворота...» циклу «Картинки з виставки» і в опері «Борис Годунов»; О. Бородін — в п'єсі «У монастирі» з «Маленької сюїти»; М. Римський-Корсаков — в операх «Псковитянка», «Казка про царя Салтана», «Оповідь про невидимий град Кітеж»; П. Чайковський — в «Опричнику». Одна з кантат Сергія Рахманінова отримала назву «Дзвони», а його фортепіанна музика насичена дзвонними звучностями. У ХХ столітті ця традиція була продовжена Г. Свиридовим, Р. Шедріним, В. Гавриліним, А. Петровим й іншими.

П'єса О. Олійника «Передзвони» починається з одноголосної, фольклорно-танцювального типу теми, виконуваної природним для домри прийомом гри ударом (щипком) в піднесено-радісній тональності А-dur в темпі Moderato. Це нагадує настройку-розігрування інструментів ансамблю. Святкова «дзвонність» закладена з перших же тактів теми, в одноголосному викладі явно прослуховується прихований другий голос. Ансамблевоподібний контраст-перегукування створюється за рахунок реєстрової переклички мотивів, які мають затактову будову, що загострює запитально-відповідальний характер структури. Тема звучить на *f*, відразу ж пропонуючи слухачеві зануритись в атмосферу святкового передзвону дзвонів. Ефект дзвіниці досягається як за рахунок тембральної якості дзвінкої на ударі металевої струни, так і за рахунок форми руху правої руки то змінними, то однаково спрямованими вниз ударами, викликаючи візуальну і тактильну асоціації з ударами язика всередині дзвону. Фольклорне забарвлення теми не знижує в даному випадку функціональної високості церковного звучання, а лише створює додатковий асоціативний ряд самої святковості, пов'язаний з традиційною участю скоморошого (за походженням, зовнішнім виглядом, тембральністю, прийомами гри) інструмента в святковому дійстві. Мотив нижнього голосу є наскрізним і служить своєрідним лейтмотивом усієї п'єси. Протиставляються і варіантність у викладенні мотивів верхнього голосу, і остинатна сталість відповіді в нижньому. Приховане двоголосся від-

творює ефект церковного дзвону двох традиційних дзвонів — малого і великого. У сьомому такті, нарешті, варіативність верхнього голосу «вичерпує» себе, зупиняючись на верхньому *a* після *ritenuto*. Але ніби лише жартуючи над слухачем, «піддражнюючи» його, щоб потім, поступово прискорюючи вже на новій, гомофонній, «басо-акордовій» основі прийти у нову тоніку D-dur на ферматному акорді по трьох струнах. Виражена гомофонія передбачуваної в майбутньому теми акомпанементу досягається за рахунок акомпануючих вісімок у верхньому голосі (відкрита верхня струна, своєрідний бурдон), виконуваних ударами вгору. Мелодійна ж функція перехоплюється «басами». В протилежному русі медіатора, вниз виконуються удари по нижній струні в темі. У прискорюваному русі права рука домриста виконує своєрідний «танець» — стрибки по крайніх струнах, що створює цікавий візуально-сценічний ефект. Крім того, середні, незвучні струни, розташовані на домрі в одній площині з «граючими» крайніми (усі по чистих квінтах), неминуче резонують, створюючи просторовий ефект тонкого, «другого плану», сонору. Театралізованість виконавського прийому і форм рухів вимагає від виконавця граничної уваги, точності та акуратності — сонор повинен бути «чистим», без реального звучання середніх струн. Тема в нижньому голосі та підголосок у верхньому виконуються ударами, але їх природа відрізняється. «Повнокровні» ноти теми (четвертні і вісімки) граються щільним, «обертонним», співучим звуком в низькій теситурі інструменту — «грудним» тембром. Зовсім по-іншому грається підголосок. Він заснований на одному тоні, але з використанням різних ритмічних малюнків, грається коротко і ясно.

Тема, що вступає після ферматного акорду на новій тоніці D, також має приховане двоголосся. Але тепер темі (на нижній струні) відповідає віртуозний, блискучий пасаж із загальних форм руху в розбігу по трьох верхніх струнах домри. Веселощі набирають силу, активізуються в дрібних тривалостях — сміливих, активних, веселих. Тут, так само як в попередній побудові, питання і відповідь виконуються різними за характером ударами — важкими, щільними в низькій темі і «перлинно»-легко в пасажній відповіді. Наступна вимова тематичного шара — три-чотириголосні акорди та октави з уповільненням до фермати. Фактура розширюється у просторі. І незмінне приховане багатоголосся — акордам з використанням медіатора відповідають менш сильні, але грайливі піщикатні акорди майже в тій же теситурі та широті. Створюється яскравий тембральний контраст за рахунок

інструментальних домрових прийомів, а також метричного «збою» (4/4–3/4–4/4). Далі тема викладається з одночасним використанням таких прийомів гри, як удари медіатором, піццикато середнім пальцем, піццикато пальцями лівої руки, глісандо подвійними нотами. Одночасне їх застосування в просторі однієї фрази створює ефект виконання кількома учасниками і, звичайно ж, велику виконавську складність. Приховане багатоголосся в звучанні домри ускладнюється, це вже не два персонажі, а цілих п'ять: постійне роздвоєння в високому регістрі, акомпанемент вісімок на «і», спадна за мелодійним рухом відповідь з глісандо подвійними нотами, цікавий (новий) прийом активного удару пальцями лівої по одній струні в імітованому висхідному русі. Такий калейдоскоп прийомів-«персонажів» вельми театральний і сходиться корінням до скоморошого минулого домри. Карнавальність персонажів не просто дається виконавцю, епізод повинен справляти враження легкості виконання, гри. Передзвони прикрасилися, ускладнилися, до гри вступили інші «дзвони».

У наступному епізоді питання-відповідь перших тактів п'єси змінено кардинальним чином: обидва голоси звучать в низькому регістрі у власній поліфонії мотивів. До їх внутрішньої поліфонії додається квартовий дзвіночок двох верхніх струн (дві восьмі — чверть в квартовому стрибку: заливистий остинатний передзвін в тоніко-домінантному кадансовому співвідношенні). Після чергової зупинки акордів на *ritenuto* і ферматі доміанти — флажолети — нижній тихий дзвіночок, який вторить фігурі дві восьмих/чверть. Епізод а темпо являє собою складне нагромадження різних прийомів інструментальної гри — флажолети, в тому числі акордовий флажолет, пасажний удар по одній струні, піццикато лівої, зірвання (лівою), віртуозні пасажі ударами, нарешті ефектний сонорний прийом — удар по струнах за підставкою. Все це чергується в короткому мотивному розвитку-перекличках, створюючи ефект масовості і активності учасників дійства. Ще одне проведення початкової теми: перша фраза перемістилася вниз, а друга (відповідь) — у верхній регістр акордами-октавами. Знову алогічні зрушення — прискорення, фермата, а темпо, уповільнення, мерехтіння октавних ударів в різних регістрах (дзвіниця), неповний доміантовий нонакорд у початковому *Ля* мажорі з розв'язанням на *sf* в коротку вісімку тоніки без терції, але за всіма чотирма струнами.

Твір має наскрізний розвиток, і кожна побудова урізноманітнює своєрідну фарбу, динаміку композиційної побудови. Також використання специфічних домрових штрихів, таких як флажолет, гра за

підставкою, піщикато лівої руки, удар пальцем лівої руки з даного порядку, має свої завдання і допомагає відтворювати такий образ, як передзвін. Таким чином, п'еса виявляється насиченою різноманітними інструментальними барвистими домровими прийомами в своєрідному стреттному, щільному їх використанні, що створює яскраву святкову замальовку з миттєвим ефектом сприйняття, свіжості. Подібна стретність в рясному застосуванні різноманітних прийомів цілком відповідає жанровим принципам мініатюрності.

Висновки. Таким чином, звуковий образ інструменту осмислюється як ціннісне естетичне явище, головною сутністю якого, на нашу думку, є тембр інструменту, який виступає в ролі знака-символу (за Пірсом) [4, 16]. Тембральна різноманітність, тембральне звучання «монотембрового» інструмента домри створюється за допомогою спеціальних прийомів гри, фактурних утворень, артикуляційно-динамічних засобів. Саме завдяки тембральним якостям домри в процесі сприйняття музики у слухача формуються певні звукові асоціації: домра може звучати як фольклорна балалайка, як гітара (класична або естрадна), як естрадний інструмент (в т. ч. з посиленням), як ренесансна лютня, клавесин, «істота божественна», «конструктивно-раціональна», «барвисто-сонорна» і т. д. Твори (або епізоди) з однорідними характеристиками тембру інструменту, узагальненими стильовими ознаками можуть формувати певний звуковий образ домри, який виникає в процесі сприйняття. Тембр, виступаючи як «розпізнавальна ознака» і «будучи презентантом певної уявленої суті» [5, 31] в осягненні змісту дозволяє вивести визначення звукового образу домри в двох аспектах. У широкому сенсі звуковий образ домри — це звуковий матеріал музики, яка відтворює в інтонаційній практиці все різноманіття функціональних проявів; у вузькому сенсі — це конкретна грань цього різноманіття («фольклорно-балалаєчний образ домри», «клавесинний образ», «лютневий образ», «неофольклорний» і т. д.). Звуковий образ сучасної домри виявляє здатність до такої функціональної множинності, яскраво представлену саме в творах для інструменту-соло, в «чистому» домровому звучанні. Останнє демонструє широкий спектр характеристик: від прозорості до оркестральності, від одноголосся до різних видів багатоголосся, від фольклорності до академізму і естрадно-джазових виходів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Барский В. Хроматика как категория музыкального мышления. *Laudamus*. М., 1992. С. 114–126.
2. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Л.: Сов. композитор, 1976. 294 с.
3. Копленд А. Музыка и воображение. Музыка и время. М., 1970. С. 43–68.
4. Лотман Ю. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство, 1996. 846 с.
5. Малинковская А. Класс основного инструмента. Искусство фортепианного интонирования. М.: ВЛАДОС, 2005. 320 с.
6. Тараканов М. Человек и фоносфера: воспоминания, статьи. М., 2003. 299 с.
7. Петрик В. Категорія інструменталізму в музичній творчості (на прикладі домрового мистецтва): дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2009. 178 с.
8. Кудряшов А. Теория музыкального содержания: художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. СПб.: Лань, 2006. 170 с.
9. Теория современной композиции. М.: Музыка, 2007. 624 с.
10. Черноіваненко А. Фактура у визначенні виражальних властивостей баянної музики: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 166 с.
11. Ярешко А. Русские колокольные звоны в синтезе храмовых искусств: история, стилевые основы, функциональность: автореф. дис. ... докт. искусств.: 17.00.02 / Рос. акад. муз. им. Гнесиных. Москва, 2005. 43 с.

REFERENCES

1. Barsky, V. (1992). Chromatics as a category of musical thinking. *Laudamus*. 114–126 [in Russian].
2. Gakkell, L. (1976). Piano music of the XX century. Leningrad: Sov. composer. [in Russian]
3. Copeland, A. (1970). Music and imagination. Music and Time. Moscow. 43–68 [in Russian].
4. Lotman, Yu. (1996). On Poets and Poetry. SPb.: Art. [in Russian].
5. Malinkovskaya, A. (2005). Class of the main instrument. The art of piano intonation. Moscow: VLADOS. [in Russian].
6. Tarakanov, M. (2003). Man and the phosphere: memories, articles. Moscow [in Russian].
7. Petrik, V. (2009). The categories of instrumentalizmu in muzichni creativity (on the application of domrove misterstva): candidate's thesis. Odessa: ONMA. A. V. Nezhdanovoi [in Ukrainian]
8. Kudryashov, A. (2006). Theory of musical content: artistic ideas of European music of the XVII-XX centuries. SPb.: Lan [in Russian].
9. The theory of modern composition (2007). Moscow: Music [in Russian].

10. Cherniovanenko, A. (2002). The texture of the visazhalnyy virazhalnyh authorities of bayan music: candidate's thesis. Kiev: NMAU P. I. Tchaikovsky [in Ukrainian]

11. Yareshko, A. (2005). Russian Bell Bells in the Synthesis of the Temple Arts: History, Styles, Functionality: Extended abstract of Doctor's thesis. Moscow: RAM Gnessins. Moskava [in Russian]

Стаття надійшла до редакції 19.04.2017



УДК 78.03(78)

Тетяна Ігорівна Чабан

асистент-стажист кафедри спеціального фортепіано
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
tanuaha@ukr.net

ІМПРЕСІОНІСТИЧНО-СИМВОЛІСТСЬКІ ОЗДОБИ СОНАТИНИ МИКОЛИ КОЛЕССИ

Мета роботи. Стаття присвячена виявленню імпресіоністично-символістських оздоб у творчості Миколи Колесси, які є реакцією автора на «виклик часу», «дух часу». **Методологія** спирається на сукупність методів: стиліово-компаративний, культурологічний, герменевтичний.

Наукова новизна визначається оригінальністю теоретичної ідеї, акцентування в спадщині названого автора, довіри до стилістичних показників імпресіонізму-символізму і через них «м'якого» неокласицизму, а також самостійністю аналізу у названому ракурсі вказаної сонатини.

Висновок. Сонатина є яскравим взірцем поєднання досягнень народного та професійного мистецтва, адже в ній поєдналися не лише риси модерну, але й західноукраїнський фольклор. Композитор майстерно поєднує у своїй творчості прийоми музичного імпресіонізму-символізму з фольклорною автентичністю тематизму, не застосовуючи при цьому цитат.

Ключові слова: імпресіонізм, символізм, оздоби, «м'який» неокласицизм, сонатина.

Chaban Tetyana, assistant-trainee of the department of special fortepiano the Odessa national A. V. Nezhdanova academy of music

Impressionist-symbolist decorations of Sonata Mykola Kolessa

The work objective. The paper is devoted to the disclosure of impressionist-symbolist decorations in the works of Mykola Kolessa, which represent the response of the author to the «the call of time», «the spirit of times». **Methodology**