

ISSN 2521-1366 (Online), ISSN 2415-802X (Print)

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра культурології та музеєзнавства



До 50-річчя від дня заснування кафедри

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

**Альманах
наукового товариства «Афіна»
кафедри культурології та музеєзнавства**

Випуск 20

Засновано у 2003 році

Рівне – 2020

ББК 71.0

А 43

УДК 008:168.522

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ: Альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології та музеєзнавства. Вип. 20 / За ред. проф. В. Г. Виткалова. Рівне : РДГУ, 2020. 178 с.

Головний редактор:

Виткалов С.В. – доктор культурології, професор кафедри культурології та музеєзнавства РДГУ

Редакційна колегія:

- Чміль Г.П.** – доктор філософських наук, професор, академік Національної академії мистецтв України (голова редколегії)
- Виткалов В.Г.** – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології та музеєзнавства РДГУ (заступник головного редактора, відповідальний секретар)
- Випих-Гавронська А.** – доктор мистецтвознавства (габілітований), професор, проректор відділу розвитку Академії ім. Я. Длугоша (Польща)
- Петрова І.В.** – доктор культурології, професор, завідувач кафедри івент- менеджменту та індустрії дозвілля КНУКіМ
- Єфіменко А.Г.** – доктор мистецтвознавства, професор Українського Вільного університету (Мюнхен, Німеччина)
- Пелех Ю.В.** – доктор педагогічних наук, професор, проректор із науково-педагогічної та навчально-методичної роботи РДГУ
- Потапчук Т.В.** – доктор педагогічних наук, професор кафедри пісенно-хорової практики та постановки голосу РДГУ
- Круль П.Ф.** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії та історії виконавського мистецтва ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника»
- Кушнарєнко Н.М.** – доктор педагогічних наук, професор, проректор із наукової роботи ХДАК
- Постоловський Р.М.** – кандидат історичних наук, професор, ректор РДГУ
- Сабадаш Ю.С.** – доктор культурології, професор кафедри культурології та інформаційної діяльності Маріупольського державного університету
- Стоколос Н.Г.** – доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри релігієзнавства і теології Національного університету «Острозька академія»
- Казначєєва Л.М.** – кандидат історичних наук, доцент кафедри культурології та музеєзнавства РДГУ, керівник СНТ «Афіна»
- Швецова-Водка Г.М.** – доктор історичних наук, професор кафедри документальних комунікацій та бібліотечної справи РДГУ
- Яремко-Супрун Н.О.** – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичного фольклору РДГУ

Рецензент:

Гончарова О.М. – доктор культурології, професор, професор кафедри музеєзнавства і пам'яткознавства Київського національного університету і мистецтв

Науковий редактор і упорядник випуску – **проф. Виткалов В.Г.**

Видання зареєстровано ISSN International Centre (Paris, FRANCE):
ISSN 2521-1366 (Online), ISSN 2415-802X (Print)

Видання індексується: *Index Copernicus* (Польща), «*Google Scholar*»; «*Cosmos*» (США), «*Research Gate*», «*Research Bible*» (Німеччина); «*CEEOL*»; «*Cite factor*»; *European Reference Index for the Humanities (ERIH) to NSD*.

Редакція не завжди поділяє точку зору автора. За точність наведених цитат, імен, прізвищ, дат відповідальність несуть автори.

Друкується за рішенням вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету (протокол № 11 від 29.11.2020 р.)

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації, серія КВ № 15561-4033 Р. Зареєстровано Міністерством юстиції України, наказ № 1489/5 від 18.08.2009 р.

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2020

line of their elements. These features are revealed during the compositional study of one of the «paintings» of Samchyky master. The compositional characteristics of male drawings are balance and asymmetry. The article emphasizes that the source of harmony and «singing» in Samchyky painting is the «wavyness» of the contours of its elements. The importance of decorative and applied arts in the process of socialization of children and their intellectual development is formulated.

Key words: Samchykivka, beauty, harmony, applied arts, joy, complexity, orderliness, ornament, informativeness, composition, asymmetry.

UDC [7/011.26:7.031.214:7.041]

FEATURES OF SAMCHYKY DECORATIVE PAINTING

Basaliuk Liubov – Candidate of Architecture, Corresponding Member of the Ukrainian Academy of Architecture, Associate Professor of the Department of the Basics of Design, Khmelnytskyi National University,

Basaliuk Liubov – teacher of the Department of the Basics of Design, Khmelnytskyi National University

Pidhaichuk Svitlana – Candidate of Technical Sciences, Associate Professor of General Scientific and Engineering Disciplines, National Academy of the State Border Guard Service of Ukraine named after Bohdan Khmelnytskyi, Khmelnytskyi, Ukraine, Associate Professor of the Department of the Basics of Design, Khmelnytskyi National University

The article considers the compositional and coloristic features of Samchyky painting. The role of beauty in the development of the democratic society of Ancient Greece is considered. The concept of «beauty» is formulated. A compositional study of the works of Samchyky painting is carried out on the basis of G. Eisenko's conceptual idea of the degree of beauty and its dependence on complexity and orderliness. Brief information about the origin and development of Samchyky painting, about the sources and «musical» nature of Samchyky works is given. The common features of Samchyky painting and other achievements of folk art are determined. It is noted that the masters of Samchyky intuitively picked up the historical heritage of their people, because the fantastic plots of Samchyky artists combine the present with the life of ancestors, with the millennial traditions of our land. It is emphasized that each element of Samchyky compositions contains inexhaustible information, which can be revealed in a new way each time.

The article reveals the main compositional features of Samchyky «paintings» – the creation of a linear composite «framework», a harmonious wavy line. These features were revealed in the compositional study of «drawings» of Samchyky masters. The presence of a linear framework, the fluidity of the development of the composition from the center to the periphery and from the bottom up, is characteristic of the decorative painting of various elements of Samchyky masters. The wavy line of the elements' contours is a feature of Samchyky painting, which is a source of «singing» and harmony.

The paper draws attention to the «inscribed» elements of compositions' individual parts, which are characteristic of all the «pictures» of Samchyky painting. Such a compositional feature of the works as asymmetry is also noted, that is, at the general equilibrium, relative to the compositional axis, there is some difference in the details of the right and left parts. This feature is compared with the decorative sculpture of Baroque architecture and the assumptions about its possible emergence are considered.

The article emphasizes that the maximum visual informativeness of Samchyky "drawings", generated by the wavy contours of the elements, is complemented by a variety of colors. However, it is noted that, as in nature, there is not always a harmonious combination of colors, but it is due to this that the composition acquires the maximum possible complexity and reaches a high level of beauty. The complexity and beauty of works of decorative and applied arts perform an important social function. Gradual complication, both color and composition, contributes to the sensory and cognitive development of personality.

The article formulates the importance of decorative and applied arts in the process of socialization of children and their intellectual development. It is believed that the desire and action to create a beautiful environment should become part of state ideology and policy.

Key words: Samchyky painting, beauty, harmony, arts and crafts, joy, complexity, orderliness, ornament, informativeness, composition, asymmetry.

Надійшла до редакції 1.10.2020 р.

УДК 781.22

ТЕМБР ЯК СКЛАДОВА ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ІНСТРУМЕНТАЛІСТА (НА ПРИКЛАДІ ЧОТИРИСТРУННОЇ ДОМРИ)

Горіна Лариса Іванівна – доцент кафедри народних інструментів Інституту мистецтв РДГУ
Бабатенко Оксана – здобувачка вищої освіти II (магістерського) ступеня кафедри народних інструментів, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
shvedocsana@gmail.com

Дана робота презентує домру як специфічний тембровий інструмент і є спробою дослідити питання тембру з позицій акустичної природи інструменту та індивідуальної звукотворчості виконавця і як складову виконавської майстерності інструменталіста, проаналізувати темброву неоднорідність грифових по вертикалі та горизонталі, а також розкрити сонорні можливості цього струнно-щипкового інструмента. Розглянуто прийоми управління тембром при

грі на домрі: гра біля резонаторного отвору – звичайне місце контакту медіатора зі струною; гра біля підставки; гра на грифі; різновиди основного прийому піцикато (правою рукою); піцикато лівою рукою; флажолети; демпферний звук; зміна тембру аплікатурними прийомами лівої руки. Акцентується увага на значенні акустичної системи обертонів, центром якої є струна, вибору точки дотику медіатора і струни, а також розвитку тембрового слуху.

Ключові слова: тембр, домра, звуковидобування, методика, народні інструменти.

Актуальність проблеми. Тембр як засіб музичної виразності і, одночасно, як якісну ознаку звуку, досліджували протягом тривалого часу. До цього питання зверталися представники різних галузей науки. Фізичну природу тембру вивчали за допомогою інструментарію безпосередньо фізики і акустики.

Огляд досліджень і публікацій. Психологічним аспектам сприйняття забарвлення звуку присвячені дослідження В. Келера, В. Носуленко, Ж. Ріссе, К. Штумпфа. В музикознавстві тембр розглядали в зв'язку з особливостями функціонування і розвитку тембрового слуху – одного з видів музичного слуху – О. Володін, М. Гарбузов, Є. Назайкінський, Ю. Рагс. Збагачення тембру пов'язане з реалізацією художніх завдань, поставлених перед виконавцем у рамках стилістики конкретної епохи. Таким є бачення тембру в роботах Б. Асаф'єва, О. Веприка, С. Левіна, І. Ямпольського, Г. Бесселера, К. Гейрінгера.

Теоретичну базу дослідження склали праці, присвячені питанням тембрального звуковидобування на домрі, а саме: М. Геліса, В. Комаренка, М.Т. Лисенка, А. Александрова, С. Лукіна, Б. Міхеєва, О. Олійника. Однак майже всі автори досліджень розглядали тембр у співвідношенні з іншими якостями звуку, засобами музичної виразності, або як складову в системі механізмів сприйняття музичного змісту.

Мета дослідження. Дана робота є спробою розкрити тембральну різноманітність домрового звуку, зокрема розглянути тембр як складову виконавської майстерності інструменталіста (на прикладі чотириструнної домри).

Ще Ж.К. Ріссе у дослідженні «Парадокси висоти» стверджував, що «в основі сприйняття звуку лежить сприйняття тембру, а висота і гучність є виміром цієї більш цілісної характеристики» [8; 3]. Саме тембр, на думку багатьох дослідників (О. Володін, В. Медушевський, Є. Назайкінський, Ю. Рагс), складає своєрідну «портретну» характеристику звучання. З давніх часів найважливіша функція тембру полягала в розмежуванні свідомістю людини музичних звуків від немусичних і з часом стала невід'ємною характеристикою змістовного музичного висловлювання.

На думку А. Сохора, «важко створити (і сприйняти) зв'язну, логічну послідовність тембрів... тембри індивідуальні і тому важко піддаються зіставленню, «впорядкуванню» і об'єднанню в часі. Тому не можна в строгому сенсі говорити і про темброву шкалу» [12; 42]. Л. Мазель зазначає: «Дійсно, тембри – якісно різноманітні, але допускаються швидше зображальні характеристики, ніж кількісні порівняння і – тим паче – точні виміри» [6; 310].

Прийнятий 1960 р. стандарт ANSI-S3.20 не вирішив проблему пошуку універсального визначення тембру, а лише засвідчив, чим не є тембр у зіставленні з іншими параметрами звукового сигналу і не визначив суть природи самого тембру: «Тембр – атрибут слухового сприйняття, що дозволяє слухачу визначити, що два звуки, які мають однакову висоту і гучність, відрізняються один від одного» [3; 13]. Суб'єктивність сприйняття тембру відображається в його визначенні майже в усіх європейських мовах, які позначають його, як «забарвлення» звучання. Та ж багатозначність властива музичній науковій термінології. При цьому значний внесок в її розвиток зробила традиція композиторських описів бажаних тембрових звучань, внесених до партитури у вигляді письмових коментарів.

Тембр – це об'єктивна, конкретна акустична реальність дана нам у відчуттях, яка легко сприймається слухом і може бути вивчена за допомогою спеціальної апаратури. Виявляється, що будь-яке джерело звуку здійснює складні несинусоїдальні коливання, які можна спостерігати за допомогою осцилографа.

Б. Асаф'єв надавав тембру першочергового значення і неодноразово підкреслював думку про те, що інтонація є, насамперед, «безперервність, плинність... безперервність ця управляється ритмом і тембром» [2; 355].

Тембр звуку надає інформацію про його забарвлення. Він визначається наявністю й інтенсивністю обертонів. Саме завдяки тембру звуки різних музичних інструментів мають різне звучання. Чим більше обертонів, тим більш «насичений», кращий звук. Чарівний срібlistий відтінок голосів співаків обумовлений саме високими обертонами.

Виклад основного матеріалу. Домра має народне коріння і є ансамблевим інструментом. Так само, як бузукі в Греції, піпа в Китаї, домра поступово входила в темброву площину академічного музикування і в Україні. Першочерговим задумом В. Андрєєва, М. Любимова зі створення оркестрів струнних щипкових інструментів було розширення тембральної палітри звучання виконуваних творів. Адже саме завдяки розширенню тембрального багатства звучання домра здобула статус сольного інструмента.

Домра – тембральний інструмент. На відміну від інструментів, в яких звук є готовим і залежить від якості інструмента (фортепіано, баян), якість домрового звуку залежить не лише від якості інструмента, а й від уміння його утворювати. При грі на домрі виконавець регулює тембральне забарвлення інструменту. Це і є одним із важливих завдань при опануванні навичками гри на домрі. Між тим, у професійній підготовці домристів не надається достатньої уваги формуванню навичок тембрового мислення. Однією з причин цього є й та, що наука довгий час досліджувала тембр як акустичне явище у відриві від його практичного застосування у виконавстві. Зі своєї сторони музиканти-виконавці обмежились емпірично знайденими колористичними прийомами і, як правило, не займалися вивченням зв'язків між характером ігрових дій і отриманим тембровим забарвленням звуку.

А. Сохор виділяв чотири види тембру: інструментальний, гармонічний, регістровий і фактурний. «Інструментальний тембр, за визначенням А. Сохора – це забарвлення звуку, яке залежить від фізичних (акустичних) властивостей інструмента і від прийому звуковидобування, яким користується виконавець. Гармонічний тембр визначається складом співзвуччя, тобто гармонічного та інтервального поєднання забарвлень окремих звукових компонентів. Загальновідома роль регістру інструменту в забарвленні звуку. Зазвичай світле забарвлення властиве верхньому, темне – нижньому регістрам. Таким є регістровий тембр. Нарешті, тембр залежить від вузького чи широкого розташування, що утворює щільність, розрідженість, чи пустоту звучання, від типу руху, пульсації, всього, що входить до поняття «фактура». Це фактурний тембр» [7].

Спробуємо дослідити проблему тембру в комплексі як із позицій акустичної природи тембру, так і індивідуальної звукотворчості домриста:

- об'єктивний, матеріально існуючий базис формування тембру (тобто, сам інструмент і його темброві властивості, матеріал, форма та розміри медіатора, а також акустичні закономірності утворення різноманітного забарвлення звуку);

- суб'єктивно-креативний фактор, що відображає здатність музиканта найдоцільніше використати закони акустики і на їх основі найповніше розкрити темброві ресурси, потенційно закладені в інструменті. Обидва ці елементи рівноправно важливі.

Тембральне розмаїття звучання домри забезпечується багатством обертонів і акустичною системою, центром якої є струна. Форманта – призвук, що надає звучанню музичного інструмента характерного забарвлення. Для відображення і підсилення форманти, тобто будь-якого звуку, струнні музичні інструменти мають деку. Коли до різних точок грифу домри притискається струна, вона відтягується (більше, чи менше). Відповідно змінюється і амплітуда коливань. Чим більша кількість коливань за одиницю часу, тим вищий звук, підсилений декою, яка слугує резонатором. Дослідивши коливання струни спостерігаємо, що з одного боку, вона коливається вся, а з іншого – коливаються її частини, в результаті чого виникають додаткові тони, або обертони. В сукупності обертони сприймаються як те, чи інше забарвлення звуку, або тембр.

Кожна струна домри має свій характерний тембр, не схожий на тембр інших струн. Так «мі» другої октави – однорідна за складом струна, має дзвінкий блискучий тембр; «ля» першої октави – яскравий тембр; «ре» першої октави – струна з обмоткою, має насичений матовий тембр; струні «соль» – з обмоткою, притаманний соковитий, густий тембр. Почути суттєву різницю тембру можна на прикладі звуку «мі» другої октави, виконавши його окремо на всіх чотирьох струнах. Ця тембральна властивість створює і складності, і привілеї в мистецтві домриста, подібно до мистецтва перехідних нот для оперного соліста-вокаліста.

Як відомо, тембр розглядається за такими характеристиками музичного звуку, як висота і гучність. Але, якщо висота визначається частотою коливань, гучність – в основному інтенсивністю коливань, то тембр важко поєднати з однією фізичною характеристикою. Є. Назайкінський зазначав, що тембр дуже складний елемент: «Ця складність посилюється ще й тим, що в живому музичному звучанні всі ці фізичні елементи, які визначають тембр, знаходяться в постійному русі, зміні» [10; 84]. Ця постійна змінність посилюється природою звуковидобування на домрі і дає невичерпні можливості для експериментування з тембрами.

Динамічної і тембральної різноманітності домровому звуку надає гра медіатором. М. Т. Лисенко зазначає, що «домра є інструментом не лише технічним і співучим, а й дуже яскравим щодо тембру й виразності» [5; 3], що «якість домрового звуку залежить, насамперед, від властивостей медіатора... Більш міцні матеріали сприяють видобуванню яскравих і гучних звуків, менш міцні – м'яких, завуальованих» [5; 5]. Застосування домристами різних медіаторів може бути цілком виправдане, як засіб досягнення епізодичних тембрових ефектів. Але справжня майстерність звуковидобування на домрі полягає в навичках змінювати забарвлення звучання на різній фактурі музичного твору за допомогою одного медіатора.

Щоб видобувати красивий тембральний та динамічний звук потрібно чимало зусиль. Усе це залежить від постановки пальців правої руки, способу утримування медіатора, положення медіатора

по відношенню до деки і струни. Володіючи знаннями фізичних і акустичних особливостей звучання струни, де надзвичайну роль відіграють обертони, які активізуються тільки в результаті «щипка», домрист якісно відтворює звуковий художній образ.

У методиці гри на домрі досить незначна увага приділяється питанням залежності тембрального забарвлення звуку інструмента від використання змінного положення медіатора. Вміючи корегувати ступінь занурення медіатора, виконавець може добиватися «тонких» тембральних відмінностей. Існує три положення медіатора на струні: поверхнєве, середнє і глибоке, залежно від ступеня занурення. Найчастіше використовується середня глибина занурення (приблизно 3 мм). При цьому отримуємо яскравий, срібlistий, м'який і співучий звук. При поверхнєвому положенні медіатор доторкається до струни кінчиком фаски, і звучання стає ніжним, легким, повітряним. Глибоке занурення медіатора використовується в драматичних тембрах, для збільшення гучності звуку.

Про залежність тембру від атаки звуку і утримання медіатора читаємо висловлювання М. Лисенка: «Кожному прийому звуковидобування відповідає конкретна форма рухів правої руки, що позначається на забарвленні звуку. Видобуваючи звук рухом різким чи плавним, утримуючи в цей час медіатор так, що його площина є паралельною лінії струни чи під деяким кутом, отримуємо помітно відмінні звукові ефекти» [4; 6]. Щипок швидким рухом із гострою атакою дає різкий тембр; при плавному русі звук стає м'яким і наспівним. Для видобування звуків різних за тембром великого значення мають навички вільного утримання медіатора в різних положеннях у ставленні до струни. Так, видобуваючи звук медіатором, паралельним до струни, отримуємо ясний чіткий звук; гра фаскою сприяє м'якій завуальованості звучання.

Видатні скрипалі-педагоги присвячують значну увагу темі контакту смичка й струни, а саме, постійній зміні місця контакту смичка і струни. У виборі цього місця, у постійному його знаходженні укладений секрет вільного від побічних призвуків видобування звуку.

Дійсно, характер звуку залежить від обертонів, а точніше від їх відносної сили. Для того, щоб звук був гарним необхідно точно визначити оптимальне місце дотику медіатора в певній точці струни. Детально на це вказує Б. Міхеєв у розробці «Акустичні закономірності звукоутворення на домрі та їх використання в роботі над звуковидобуванням» [9].

В основному домрова література розглядає зміну тембру в залежності від розташування правої руки. А. Александров зазначає, що «місце контакту медіатора і струни при видобуванні звуку має вирішальне значення для його тембру. На грифі звуки м'які і ніжні, над панцирем – яскраві і світлі, біля підставки – різкі» [1; 7]. В «Школі гри на чотириструнній домрі» М. Лисенка і Б. Міхеєва читаємо: «Вибираючи місцем контакту відрізок струни ближче до її середини, видобуємо звуки м'якого, наспівного характеру. Віддаляючи точку контакту від середини струни, ближче до підставки, видобуємо звуки світліші, чіткіші, яскравіші. Видобуванням звуку безпосередньо біля підставки отримуємо химерні, різкі, жорсткі звучання» [4; 5].

Загальновідомо, яке значення має тембральне забарвлення звуку як засобу вираження задуму автора. Будь-яка авторська думка може бути викривлена до невпізнання, якщо змінити тембр. Тому кожен виконавець на домрі повинен уважно вивчити темброві багатства свого інструменту і вміло ними користуватися.

Тембральна неоднорідність домри прослідковується як між забарвленням струн, так і вздовж кожної, окремо взятої, струни. Професор, народний артист України, ректор Одеської національної музичної академії ім. А. Нежданової, О. Олійник у дисертації «Риторичні засади композиторської та виконавської творчості для домри» наголошує, що «струнний звукоряд, неоднорідний по динаміці, тривалості й тембровим характеристикам, виявляє ці показники як у вертикальному, так і в горизонтальному розгортанні фактури» [11; 106].

Проста діатонічна гама в залежності від того, яким тембром вона виконана, зовсім інакше впливає на слухача, виражає дещо особливе, специфічне. Кожна позиція на грифі вирізняється своїм тембром. Якщо додати до цього зміну струн (кожна з яких має свій тембр) – отримаємо чималу гаму барв. Для прикладу візьмемо гаму «ре» мажор в одну октаву. За допомогою варіантної зміни струн і позицій (аплікатури) її можна виконати цілим рядом тембрових відтінків. Двооктавні та три-октавні гами мають більше варіантів зміни позицій, і можуть бути виконані ще різноманітніше з точки зору тембрального забарвлення. Важко сказати, який з можливих варіантів кращий. Важливим є те, щоб вибір тембру не був випадковим, а завжди продуманим і художньо виправданим.

При видобуванні звуків прийомом тремоло в кантилені можливість переміщення точки дотику, а відтак і руки виникає значно частіше. Таку можливість обов'язково потрібно використовувати для досягнення необхідного тембрового еталону. В ідеалі для кожного звуку повинна бути знайдена відповідна еталонна точка контакту медіатора зі струною. Часто для досягнення тембральної єдності звуків у різних позиціях прийомом гри тремоло, точка дотику зміщується з 20-21 поріжка майже на 100 мм в сторону

підставки. Кожен міліметр указанного відрізка є своєрідною рухомою точкою контакту медіатора зі струною, яка в поєднанні з іншими компонентами утворює розмаїття тембрових комбінацій прийому тремоло. Використовуючи гру лише медіатором можемо отримати кардинально різні тембри.

Таким чином визначимо основні прийоми управління тембром при грі на домрі: – гра біля резонаторного отвору (звичайне місце контакту медіатора зі струною (найбільш прийнятною і милозвучною для тембрового складу звуку є точка збудження струни, розташована в 1/3 звукового відрізка струни); – гра біля підставки; – гра на грифі; – різновиди основного прийому піцикато (правою рукою); – піцикато лівою рукою; – флажолети; – демпферний звук; – зміна тембру аплікатурними прийомами лівої руки (наприклад, виконання одного й того ж звуку на різних струнах).

Перелічені темброві прийоми мають контрастні якісні характеристики. В процесі гри доцільно постійно переміщувати точку контакту медіатора зі струною, використовуючи всі проміжні ділянки від підставки до грифу. В ідеалі для кожного звуку на кожній струні і в будь-якій точці грифу повинно бути обране своє, відповідне образній характеристиці, темброве забарвлення.

В останні роки винайдено безліч характерних прийомів, властивих лише домрі, але відмінних від базисних штрихів-приймів домрової інструментальної класики. Сучасні композитори прагнуть розширити виразові можливості інструмента, тому сучасна оригінальна література постійно збагачується новими тембровими барвами. На перший план виходить зображальність виконавських прийомів гри.

Різноманітність домрових виконавських прийомів для передачі сонорної звучності підтверджує аналіз інтерпретацій відомих музичних творів сучасної домрової музики. Це твори О. Польового, В. Власова, Л. Матвійчук, В. Івка, Б. Міхеєва, І. Брондзі, О. Олійника, де сонорні ефекти досягаються за рахунок специфічних і неспецифічних прийомів гри та способів звуковидобування. Такі прийоми дозволяють отримати нові обертонові призвуки, які значно збагачують темброву палітру звучання. Таким чином для струнного щипкового інструменту, домри, сонорна барвистість стає основним фактором драматургії.

Висновки. Зміна тембру в нотній літературі для домри зазначається зрідка. Тому ці зміни можливі лише в тому випадку, коли у музиканта в достатній мірі розвинутий музичний смак, фантазія, допитливість і творчий пошук. Одним із важливих завдань у навчанні гри на домрі є формування певних слухових навичок: розпізнавання тембрів окремих звуків та їх чергувань по горизонталі; навички тембрової асоціативності; диференціація звуко-висотної лінії; виділення із загальної музичної тканини одного тембру.

У трактуванні тембрового слуху необхідно враховувати рівні сприйняття тембру як тембру одного звуку, тембру інструмента та тембру загального характеру звучання. Специфіка звучання домри відображає особливості спектрального складу з шумовими призвуками, а також звучання в певних артикуляційних, динамічних, регістрових умовах. Тому розуміння природи утворення тембру та методів його зміни спонукає до постійного контролю загального характеру звучання, як взаємодії акустичних особливостей інструмента, темброутворюючих факторів, просторових і акустичних умов виконання. Але навіть володіючи від природи гарним інтонаційним і тембровим слухом, уміючи передбачати звучання, без кропіткої роботи над ремеслом важко досягти позитивних результатів. Характер зіткнення медіатора зі струною, сила утримання його в руці та інтенсивність натиску на струну, амплітуда рухів, що рівномірно змінюється, частота рухів медіатора по струні, місце звуковидобування, натискання медіатором умовної площини струни – це не повний перелік факторів, які забезпечують увесь спектр та багатство звукових можливостей домри, а відтак свідчать про рівень професіоналізму виконавця.

Спираючись на традиції різних струнних споріднених інструментів, таких як скрипка, мандоліна, банджо, гітара, провідні домристи та композитори шукають нові характерні можливості тембрального вираження, а домрова методика збагачується новими розробками з питань, як тембрального контрасту, так і пошуків тембрального поєднання. Можна стверджувати, що в цьому аспекті домра стоїть на шляху пошуку, а нові можливості ще доведеться відшукати і розкрити.

Список використаної літератури

1. Александров А. Я. Школа игры на трёхструнной домре. Москва : Музыка, 1979. 173 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
3. Давиденкова Е. А. Тембр как категория современного искусствознания и его значение в практике музыкальной звукорежиссуры: автореф. дисс. ...канд. искусств.: 17.00.09 / Санкт-Петербург. гуманит. ун-т профсоюзов. Санкт-Петербург, 2011. 24 с.
4. Лысенко Н., Михеев Б. Школа игры на четырёхструнной домре. Киев : Муз. Україна, 1989. 152 с.
5. Лысенко Н. Школа игры на четырёхструнной домре. Киев : Муз. Україна, 1967. 160 с.
6. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Москва, 1967. [Електронний ресурс]. <https://notkinastya.ru/mazel-l-a-tsukkerman-v-a-analiz-muzykalnyh-proizvedenij/>

7. Манафова М. Тембр и темброколорит в современной музыкальной системе. *Культура*. № 14 [212]. 15.09.2010 [Электронный ресурс]. www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?level1=main.
8. Мартышева М. В. Тембровое поле как целостный выразительно-колористический компонент скрипичного звучания: автореф. дисс... канд. искусств. 17.00.02. / Санкт-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2011. 26 с.
9. Михеев Б. А. Акустические закономерности звукообразования на домре и их использование в работе над звукоизвлечением. Харьков, 1990. 24 с.
10. Назайкинский Е., Рагс Ю. Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука. *Применение акустических методов исследования в музыковедении*. Под ред. М. Скребкова. Москва : Музыка, 1964. С. 79–100.
11. Олійник О. Л. Риторичні засади композиторської та виконавської творчості для домри : дис. ...канд. миств. : 17.00.03 /Одес. нац. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2016. 205 с.
12. Сохор А. Музыка как вид искусства. *Вопросы социологии и эстетики музыки*. Ленинград: Сов. композ., 1981. Т. 2. С. 111–230.

References

1. Aleksandrov A. Ya. Shkola yhry na trëkhstrunnoi domre. Moskva: Muzyka, 1979. 173 s.
2. Asafev B. V. Muzikalnaia forma kak protsess. 2-e yzd. Lenynhrad: Muzyka, 1971. 376 s.
3. Davydenkova E. A. Tembr kak katehoryia sovremennoho yskusstvoznaniya y eho znachenye v praktyke muzikalnoi zvukorezhysuru: avtoref. dys. ... kand. ykusstv.: 17.00.09. /Sankt-Peterburh. humanyt. un-t profsoiuzov. Sankt-Peterburh, 2011. 24 s.
4. Lysenko N., Mykheev B. Shkola yhru na cheturekhstrunnoi domre. Kyev: Muz. Ukraina, 1989. 152 s.
5. Lysenko N. Shkola yhru na chetyrëkhstrunnoi domre. Kyev: Muz. Ukraina, 1967. 160 s.
6. Mazel L., Tsukkerman V. Analiz muzykalnykh proyzvedeniy. Moskva, 1967. [Elektronnyi resurs]. <https://notkinastya.ru/mazel-l-a-tsukkerman-v-a-analiz-muzykalnykh-proizvedenij/>
7. Manafova M. Tembr y tembroloryt v sovremennoi muzykalnoi systeme. *Kultura*. № 14 [212]. 15.09.2010 [Elektronnyi resurs]. www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?level1=main.
8. Martusheva M. V. Tembroye pole kak tselostnyi vyrazitelno-kolorysticheskyi komponent skrypichnogo zvuchaniya: avtoref. dys. kand. ykusstv. 17.00.02. / Sankt-Peterburh. hos. konservatoryia ym. N.A. Rymskoho-Korsakova. Sankt-Peterburh, 2011. 26 s.
9. Mykheev B. A. Akusticheskiye zakonomernosti zvukobrazovaniya na domre y ykh yspolzovanye v rabote nad zvukoyzvlacheniyem. Kharkov, 1990. 24 s.
10. Nazaikynskiy E., Rags Yu. Vospryiatye muzykalnykh tembroy y znachenye otdelnykh harmonyk zvuka. Prymenenye akusticheskikh metodov yssledovaniya v muzukoznanyu. Pod red. M. Skrebkova. Moskva: Muzuka, 1964. S. 79–100.
11. Oliinyk O. L. Rytorychni zasady kompozytorskoï ta vykonavskoi tvorchosti dlia domry : dys. ...kand. mystv. : 17.00.03. /Odes. nats. muz. akad. im. A.V. Nezhdanovoi. Odessa, 2016. 205 s.
12. Sokhor A. Muzyka kak vyd ykusstva. *Voprosy sotsyolohyy y estetyky muzyky*. Lenynhrad: Sov. kompoz., 1981. T. 2. S. 111–230.

ТЕМБР КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА ИНСТРУМЕНТАЛИСТА (НА ПРИМЕРЕ ЧЕТЫРЕХСТРУННОЙ ДОМРЫ)

Горина Лариса Ивановна – доцент кафедры народных инструментов Института искусств РГГУ
Бабатенко Оксана – соискатель высшего образования II (магистерской) степени, кафедры народных инструментов, Ривненский государственный гуманитарный университет, г. Ривне

Данная работа представляет домру как специфический тембровый инструмент и является попыткой исследовать вопрос тембра с позиций акустической природы инструмента, а также индивидуального звукотворчества исполнителя как составляющую исполнительского мастерства инструменталиста, проанализировать тембровую неоднородность грифовых по вертикали и горизонтали, раскрыть сонорные возможности струнно-щипкового инструмента. Рассмотрены приемы управлением тембром при игре на домре: игра у резонаторного отверстия – обычное место контакта медиатора со струной; игра у подставки; игра на грифе; разновидности основного приема пиццикато (правой рукой), пиццикато левой рукой; флажолеты; демпферный звук; изменение тембра аппликатурными приемами левой руки. Акцентируется внимание на значении акустической системы обертонов, центром которой является струна, выбора точки соприкосновения медиатора и струны, а также развития тембровой слуха.

Ключевые слова: тембр, домра, звукоизвлечения, методика, народные инструменты

TIMBRE AS A COMPONENT OF THE INSTRUMENTALIST'S PERFORMING SKILLS (ON THE EXAMPLE OF A FOUR-STRINGED DOMRA)

Goryna Larysa – Associate Professor of Folk Instruments Institute of Arts, RSHU
Babatenko Oksana – applicant for higher education of the department folk instruments, Rivne State Humanitarian University, Rivne

This work presents the domra as a timbre instrument and is an attempt to explore the issue of timbre from the standpoint of the acoustic nature of the instrument and from the standpoint of individual sound creativity of the performer, as part of the instrumentalist's performance skills. Consider the basic techniques of timbre control when playing the domra: playing near the resonator hole - the usual place of contact of the mediator with the string; game at the stand; vulture game; varieties of the main method of pizzicato (right hand); pizzicato with the left hand; flageolets; damping sound; change of timbre by fingering techniques of the left hand. This work attaches importance to the acoustic system of overtones, the center of which is the string, the choice of the point of contact of the mediator and the string, as well as the development of timbre hearing.

Key words: timbre, domra, sound production, methods, folk instruments.

UDC 781.22

TIMBRE AS A COMPONENT OF THE INSTRUMENTALIST'S PERFORMING SKILLS (ON THE EXAMPLE OF A FOUR-STRINGED DOMRA)

Goryna Larysa – Associate Professor of Folk Instruments Institute of Arts, RSHU
Babatenko Oksana – applicant for higher education of the department
folk instruments, Rivne State Humanitarian University, Rivne

This work presents the domra as a timbre instrument. Timbre, as a means of musical expression and, at the same time, as a qualitative feature of sound, has long been studied by scientists in various fields of science.

The novelty of the study is that despite the timbre richness of domra sounds, the methodological literature does not raise this issue with the development of intonation, technical perfection of performance. The author believes that the imagery of domra techniques is attractive for beginners. No wonder modern composers, most of whom are performers at home, in the repertoire for beginners are increasingly turning to specific and noisy techniques of the game.

The question of timbre is considered from the standpoint of the objective, material basis of timbre formation, ie the use of the instrument, material, shape and size of the mediator, as well as subjective-creative factor that reflects the musician's ability to use the laws of acoustics and timbre resources potentially embedded in the instrument.

In the article the author raises technological issues related to the extraction of sounds of different timbres. The main techniques of timbre control when playing the domra are given: playing near the resonator hole – the usual place of contact of the mediator with the string; game at the stand; vulture game; varieties of the main method of pizzicato (right hand); picicato with the left hand; flageolets; damping sound; change of timbre by fingering techniques of the left hand.

Particular importance is attached to the acoustic system of overtones, the center of which is the string, the choice of the point of contact of the mediator and the string, as well as the development of timbre hearing.

Thus, the author made an attempt to generalize the methods of working on the timbre in the domra class, which should encourage the development of musical taste, imagination, curiosity and creative search.

Key words: timbre, domra, sound production, methods, folk instruments.

Надійшла до редакції 1.10.2020 р.

УДК 780.8: 780.64

CROSSOVER ЯК ОДИН ІЗ НАПРЯМІВ РОЗВИТКУ СОПІЛКОВОГО МИСТЕЦТВА

Тимків Поліна Олександрівна – магістрантка,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
<http://orcid.org/0000-0002-5846-089X>
ukr.polinka@gmail.com

Розглянуто музичний напрям crossover та можливості його реалізації у сучасному сопілковому мистецтві. Проаналізовано розвиток та збагачення сопілкового репертуару, розглянуто можливості його доповнення як оригінальними, так і адаптованими творами, відповідно до сучасних естетичних запитів музикантів та слухачів. Наведено аналіз окремих джазових композицій («Літо знає» М. Леграна, «Лаура» Д. Рексіна, «Етюд у манері свінгу» Дж. Гершвіна і ін.) Запропоновано методичні рекомендації щодо їх виконання на сопілці. Розглянуто основні проблеми, які можуть виникати у сопілкарів при виконанні джазової музики (нетипова нотація, складна метро-ритміка, фрази «на широкому диханні», використння специфічних штрихів та способів гри). Наведено шляхи їхнього вирішення. Розглянуто важливість та доцільність введення джазової музики у репертуар виконавців-сопілкарів, які навчаються на різних ланках музичної освіти (від музичних шкіл, до ВНЗ).

Ключові слова: crossover, classical crossover, сопілке мистецтво, сопілковий репертуар, джаз.

Постановка проблеми. Музичне мистецтво, зокрема і сопілке, не стоїть на місці, а розвивається відповідно до естетично-культурних запитів як виконавців, так і слухачів. З огляду на це відбувається постійне доповнення сопілкового репертуару, який до недавнього часу базувався лише на виконанні фольклористичних композицій, але за півстоліття збагатився кращими музичними зразками різних стилів та епох (бароко, класицизму, романтизму, імпресіонізму і навіть джазу) та оригінальними

ЗМІСТ

<i>Виткалов С.В., Виткалов В.Г.</i> Організаційно-культурні процеси в Україні в умовах зміни усталених стереотипів	3
--	---

Розділ I. ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

<i>Литвин Д.О.</i> Христологічні сюжети у народному іконописі Волині XVII–XVIII ст.: іконографічні і художні особливості	6
<i>Мелещук І.А.</i> Творчий внесок Олександра Кониського у розвиток української культури	19
<i>Костишин О.М.</i> Роль та значення близького оточення Соломії Крушельницької у формуванні майбутніх поколінь митців	24
<i>Шпаковська М.П.</i> Українське кобзарство як культурний феномен ХХ століття	28
<i>Костюк Л.К., Кулінка І.</i> Діяльність Рівненського обласного краєзнавчого музею в реаліях досвіду і викликів сьогодення	33

Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ КУЛЬТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ

<i>Черепанин М.В.</i> Феномен естрадного виконавського стилю Яна Табачника	39
<i>Негай Г., Басалюк Л., Підгайчук С.</i> Особливості Самчиківського декоративного розпису	43
<i>Горіна Л.І., Бабатенко О.</i> Тембр як складова виконавської майстерності інструменталіста (на прикладі чотириструнної домри)	49
<i>Тимкіє П.О.</i> Crossover як один із напрямів розвитку сопілкового мистецтва	55
<i>Музичук Д.О.</i> Етапи розвитку скрипки	60
<i>Демчук С.</i> «Чотири пори року в Буенос-Айресі» Астора П'яццоллі: питання перекладення для гітари	66
<i>Рудніцька О.О.</i> Закарпатські ловарі в розвитку сучасної української культури	72
<i>Лісова Н.Л.</i> Формування специфіки українського ленд-арту	75
<i>Ткач Ю.О.</i> Приреченість кохання і форми його виявлення у мистецтві	82
<i>Кузьменко Т. Г.</i> Культурна глобалізація та її вплив на сучасне українське мистецтво	87
<i>Славута І.Й.</i> Форми діяльності управлінських структур у процесі реалізації реформування галузі культури	93
<i>Карпович Ю.В.</i> Соціокультурні аспекти діяльності Висоцької ОТГ Дубровицького району Рівненської області	100

Розділ III. ПЕДАГОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ВИЩОЇ ШКОЛИ

<i>Громченко В.В.</i> До питання концептуального осмислення інформальної освіти у сфері сучасної музичної педагогіки	107
<i>Васильєв С.С.</i> Міжнародна діяльність як складова стратегії розвитку вітчизняного закладу вищої мистецької освіти	113
<i>Дерба С.М.</i> Навчання української мови як іноземної на кафедрі української та російської мов як іноземних інституту філології Київського національного університету ім. Т. Г. Шевченка	119
<i>Кобрин Н.В.</i> Принципи й методи розвитку критичного мислення на уроках із музично-історичних дисциплін	123

Маринін І.Г. Багатовекторність інструментальної підготовки вчителя музичного мистецтва як педагогічна проблема	130
Борин О.В. Заклади позашкільної освіти у розвитку дитячої вокальної творчості	135
Бугайова В.О., Настаченко К.О. До проблеми фахової підготовки за спеціальністю «Сценічне мистецтво»: оновлення форм навчання	141
Мельник Д.С. Специфіка роботи з дітьми та дорослими з вадами здоров'я в умовах соціокультурної діяльності	146
Герешко О.В. Медійна платформа навчального закладу для масових комунікацій в дистанційних умовах ...	152
Яцеленко А. Виховання відповідальності у молодших підлітків на заняттях хореографії у процесі комунікативних діалогів	157
Волошина Л.П. АLEGRO як кульмінаційний фактор виконавства на уроці класичного танцю	163
Онищук І.А, Панфілова О.Г., Тарасюк І.І. Реалізація взаємозв'язку регіонального контексту та галузевих особливостей у системі підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва	168

CONTENTS

Vytkalov S.V., Vytkalov V.G. Organizational and cultural processes in Ukraine in the conditions of change of established stereotypes 3

Part I. HISTORICAL RETROSPECTIVE OF CULTURAL AND ARTISTIC

ACTIVITY

Lytvun D. O. Christological subjects in Volyn folk icon-painting of the XVII–XVIII centuries: sconographic and artistic characteristics 6

Meleshchuk I. Alexander Konysky's creative contribution to the development of Ukrainian culture 19

Kostyshyn O. The role and significance of Solomia Krushelnytska's close in the formation of future generations 24

Shpakovska M. Ukrainian kobzar as a cultural phenomenon of the XX century 28

Kostyuk L., Kulinka I. Activities of the Rivne regional museum of local lore in the realities of experience and challenges of today 33

Part II. THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ASPECT

OF CULTURAL CREATIVITY

Cherepanyn M. He phenomenon of various music performance style of Yan Tabachnyk 39

Nehai H., Basaliuk L., Pidhaichuk S. Features of Samchyky decorative painting 43

Goryna L., Babatenko O. Timbre as a component of the instrumentalist's performing skills (on the example of a four-stringed domra) 49

Tymkiv P. Crossover as one of the directions of development of sopilka art 55

Muzychuk D. Historical stages of violin development 60

Demchuk S. Astor Piazzolla's «Four seasons in Buenos Aires»: the issues of arrangement for the guitar 66

Rudnitska O. The role of the transcarpathian lovari in the development of the Ukrainian culture of the XXI century 72

Lisova N. Formation of specificity of Ukrainian land-art 75

Tkach Y. The destruction of love in art 82

Kusmenko T. Cultural globalization and its influence on modern Ukrainian art 87

Slavuta I. Activity forms of administrative institutions in the process of the culture reform 93

Karpovyck Y. Socio-cultural aspects of Vysotska OTG activity Dubrovtsky district of Rivne Region 100

Part III. PEDAGOGICAL PROBLEMS OF MODERN HIGH SCHOOL

Hromchenko V. To the question conceptual comprehension of informal education at the sphere modern musical pedagogy 107

Vasyliiev S. International activity as a component of the development strategy of a domestic higher education institution in the field of arts at the present stage 113

Derba S. Teaching the ukrainian language as a foreign language at the department of Ukrainian and Russian languages as foreign of the institute of philology T. Shevchenko national university of Kyiv (history and present) 119

Kobrun N. Principles and methods of the development of critical thinking in the music- history subjects 123

Marynin I. Multivectorality of instrumental training of a music teacher as a pedagogical problem 130

Boryn O. The role and significance of activities of out-of-school educational institutions for the development of children's vocal creativity	135
Bugayova V., Nastachenko K. To the problem of professional training in the specialty «stage art»: updating forms of education	141
Melnuik D.S. Specifics of working with children and adults with health problems in the context of socio cultural activities	146
Gereshko O. Media platform of educational institution for mass communications in distance conditions	152
Yatselenko A. Education of responsibility in young teenagers in choreography classes in the process of communicative dialogues	157
Voloshyna L. Allegro as culmination factor of classic dance lesson performance	163
Onishchuk I., Panfilova O., Tarasiuk I. Implementation of interconnection of regional context and specific peculiarities in the system of future art teachers' training	168

Наукове видання

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

*АЛЬМАНАХ НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА «АФІНА» КАФЕДРИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА
МУЗЕЄЗНАВСТВА РІВНЕНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ГУМАНІТАРНОГО УНІВЕРСИТЕТУ*

ВИПУСК 20

Наукове редагування і коректура – *проф. Виткалов В.Г.*
Упорядкування, верстка та макет – *проф. кафедри Виткалов С.В., Федорук Л.М.*
Відповідальний за випуск – *Виткалов В.Г.*

Підписано до друку 29.11.2020. Замовлення № 35/2.
Формат 60x84 1/16. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Умовн. друк. арк. 20.46. Наклад 100 прим.

Адреса редакції: м. Рівне, вул. С. Бандери, 12
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра культурології та музеєзнавства. Тел. 0(362) 63-42-62

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ: Альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології та музеєзнавства. Вип. 20 / За ред. проф. В. Г. Виткалова. Рівне: РДГУ, 2020. 178 с.

*Свідотство про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації, серія КВ № 15561-4033 Р.
Зареєстрованого Міністерством юстиції України, наказ № 1489/5 від 18.08.2009 р.*

ISBN 978-966-8424-77-9

**ББК 71.0
УДК 08:168.522**

Видавничі роботи: ФОП Брегін А.Р
свідотство про державну реєстрацію ААБ № 750918 від 20.11.2012 р.
33009, м. Рівне, вул. Біла, 53, Г2.
Адреса редакції: 33000, Україна, м. Рівне, вул. С. Бандери, 12,
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра культурології та музеєзнавства