

Приходько І. «Виконавчий підхід» та музикознавство. Музикознавче осмислення досвіду виконавчої діяльності розглядається як джерело збагачення методології теоретичного музикознавства.

Ключові слова: сучасна музична культура, музикознавча комунікація, виконавчий підхід, об'єкт та матеріал дослідження, границі компетентності, плюралізм.

Prykhodko I. “Performers approach” and musicology. Musicological comprehension of performers’ activity experience is considered as a source of enrichment of musicological methodology.

Key words: contemporary musical culture, musicological communication, performers’ approach, research object and material, limits of competence, pluralism.

УДК 78.01

Николай Удовиченко

ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ВРЕМЕНИ И ЕГО ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ

Целью данной работы является исследование некоторых аспектов музыкального ритма, а точнее тех особенностей организации времени в музыке, которые определяют его выразительные (художественные, смысловые) возможности. Для решения данной проблемы необходимо ответить на целый ряд основополагающих вопросов: какова природа собственно музыкального звука, что делает его объектом эстетического наслаждения? Как должны быть организованы звуки, чтобы они могли вызвать достаточно определённую (в чём-то даже прогнозируемую) – эмоциональную и интеллектуальную реакцию слушателя? Наконец, какие же факторы музыкальных контекстов и в какой мере определяют содержательную сторону воспринимаемой музыки (определяют и формируют соответствующее воздействие на слушателя)? Это и отношения между звуковысотностями (ладогармонические, тональные комплексы), временные отношения, отношения длительностей (метро-ритмические комплексы), определённая логика соподчинения звуков в сложные акустико-временные комплексы, исторически сложившиеся семантико-стилистические, жанровые

стереотипы – традиции восприятия, осмысления и переживания акустических контекстов, которые позволяют квалифицировать их как феномен музыкальной культуры – проблематика эта может быть продолжена. Так, уже на уровне восприятия мы должны отметить наличие неопределённо большого количества **переменных**, воздействие которых друг на друга постоянно изменяют характер восприятия и его качество. Поэтому мы должны рассматривать восприятие как некий **вероятностный** процесс. Кроме того, время в музыке, его элементы и метро-ритмические структуры как один из аспектов целостного музыкального контекста неразрывно связаны и испытывают на себе влияние всех элементов структуры (ладо-гармонических тяготений, изменений динамики, стилевых особенностей и т. д.). Поэтому нам трудно дифференцировать и оценивать выразительные возможности *отдельно взятого* аспекта музыкальной фактуры, который, будучи вычленным из целостного контекста, носит уже несколько условный характер. На процесс восприятия оказывает существенное влияние и структура личностных качеств субъекта в целом, и индивидуальные особенности его музыкальных способностей в частности. Так, например, улучшение способности к звуковысотной дифференциации может повлиять на восприятие целого, например, формы, а целое (на уровне элементов формы) обуславливает развитие слуха, например, способности ощущать ладовые тяготения звуков и т. д. Умение чувствовать, равно как понимать и знать жанрово-стилистических особенности исполняемой музыки, помогает более точно с художественной точки зрения передавать особенности ритмических структур, более тонко дифференцировать малейшие выразительные нюансы временных отношений. Поэтому говорить о точности передачи даже банальных, простых ритмических рисунков можно лишь с учётом многих факторов и, прежде всего, жанрово-стилистических.

На наш взгляд, музыкальное время нельзя рассматривать как самостоятельный феномен (а тем более как некую абстракцию), в отрыве от иных составляющих музыкального контекста, в том числе эмоциональной (аффективной, в терминологии Ансерме) составляющей как неотъемлемого и даже непрямого условия любого исполнительского творчества. Исполнительское время, исполнительская агогика неизбежно несут на себе отпечаток эмоциональной сферы

исполнителя, «исполнительского аффекта», посредством которого музыкант передаёт своё отношение к исполняемому. Собственно, благодаря этому мы и можем говорить о процессе исполнения, интерпретации как о развёртывании во времени, формировании во времени не только композиторского замысла, но и индивидуального отношения к музыкальному материалу. Временной аспект живого исполнения в этой связи всегда индивидуален и никогда не может быть повторен с абсолютной точностью (в отличие от нотной записи или аудиозаписи).

Музыкальное время не является простой (линейной) суммой элементов (единиц счёта). Звуковой материал, в целом, и время, в котором он разворачивается, в частности, становится музыкальным благодаря появлению отношения к ним субъекта, точнее – они сами и есть результат отношения и переживания звука и времени, звука во времени субъектом. В этом смысле время в музыке, точнее – исполнительское время – есть субъективный феномен. Но остановимся, чтобы задать вопрос: можно ли на временном уровне, средствами исключительно метроритма передать эмоциональную составляющую музыкальной мысли. Иными словами, достаточно ли у музыкального ритма своих средств, чтобы сделать акустический феномен музыкальной мыслью?

Интересные наблюдения, подводящие нас к ответу на поставленный вопрос, можно обнаружить у Х. Беккера и Д. Ринара в их книге «Техника и искусство игры на виолончели»: «*ritardando* напоминает вращающееся тело, движение которого замедляется в результате трения»; или – «...примером определённого характера движения может служить прыгающий резиновый мяч <...> с уменьшением высоты падения мяча уменьшаются и интервалы времени между его ударами. Говоря музыкальным языком, *accelerando* здесь связано с *diminuendo*»; и далее: «низвергающаяся лавина сравнима с *crescendo* и *accelerando*» [2, с. 164]. Из вышеизложенного видно, что временные, ритмические структуры в музыкальных контекстах, как правило, вызывают достаточно определённые ассоциации, наше воображение без труда находит им аналогии в повседневном опыте.

Каковы же факторы, влияющие на время в музыке, на ощущение «выразительности» музыкального времени, что же заставляет нас переживать метроритм как аффективный феномен, что делает время музыкальным временем? «Когда временные соотношения событий

не привлекают нашего внимания, тогда и нет восприятия ритма», – пишет С. Беляева-Экземплярская [3, с. 304]. И далее – «для ощущения ритма необходимо, чтобы в чередовании событий присутствовал некий порядок, который мог бы вызвать у нас **закономерные ожидания**» [3, с. 305]. Таким образом, для восприятия ритма как такового у нас должна возникнуть готовность к восприятию, **установка**, ожидание неких алгоритмов, структур, готовность узнавать эти структуры в соответствии с социально обусловленными стереотипами восприятия.

Естественно, что в нас самих должна существовать некая универсальная временная структура, универсальная метроритмическая матрица, с которой мы будем сверять, идентифицировать всё последующее восприятие. (Не её ли имел в виду Э. Ансерме, когда говорил о «кадансе» как о «проявлении вовне внутренней энергии, которая сама кадансна и образует целое, устанавливая единицу времени, дающая музыкальному времени размер» [1, с. 187]. Такой универсальной структурой (матрицей), по нашему мнению, в определённой культурно-исторической системе может выступать метр – равномерное (т. е. изначально, как неперемutable условие – лишённое каких-либо временных «искривлений») чередование временных промежутков, долей. Метрическая «сетка», на которую мы будем в процессе восприятия проецировать наши исполнительские аффекты и особенности восприятия. На наш взгляд, метрической системой представлено в музыке объективное время, устойчивое и однородное, не подверженное влияниям субъективных факторов.

Мы привыкли к тому, что определённо обозначенный в начале музыкального произведения темп и размер (мы анализируем примеры из классического исполнительского репертуара), вписанные в эту метрическую и темповую сетку последовательности временных длительностей, точнее – отношения этих длительностей, являются достаточно надёжной системой временных координат, компасом, обеспечивающим безошибочную навигацию в нашем плавании по временной поверхности музыкального океана. Но так ли они (эти системы временных координат) незыблемы и сохраняют ли свою устойчивость и неизменность в процессе музыкального исполнения?

Сам размер и метр становятся возможными (являются и причиной, и следствием) благодаря возникновению **отношений** между до-

лями (длительностями), одни из которых становятся относительно сильными, другие – слабыми, превращению объективного, линейного, нерасчленённого времени в структурированное, дискретное, субъективное время. Возникает отношение (соотнесённость) этих долей, и, следовательно, они обретают разную функцию и значимость. Это ещё не музыка, подобная дифференциация не несёт никакой эмоционально-смысловой (музыкальной) нагрузки. Это лишь формальная временная предпосылка для реализации музыкального контекста. Но уже само соотнесение между собой единиц времени влияет (изменяет) равномерное и однородное течение объективного времени. Относительно сильные (более значимые) доли, определяемые как акцентированные, подчёркиваются в том числе и за счёт «растягивания» времени (относительно и за счёт безударных долей, которые несут меньшую смысловую нагрузку, являются менее значимыми (проходящими), в которых время течёт быстрее, в силу сравнительно меньшей значимости последних (т. е. долей). Экспериментально доказано, что интервал времени, насыщенный событиями, в ретроспективе (субъективно) воспринимается как относительно более продолжительный по сравнению с объективно зафиксированными данными. «В воспоминаниях (*имеется в виду ретроспективная оценка* – Н. У.) заполненный интервал времени по большей части воспринимается как более длительный, нежели «пустой» [3, с. 317]. Добавим: под определение «заполненный интервал времени» могут подпадать и сильные доли метра, и эмоционально-смысловые кульминации, и просто акцентированные тем или иным способом ноты. Всех их объединяет одно – это сравнительно высокая значимость (эмоциональная, формообразующая и т. д.). Сравнительно более значимые, богатые событиями (а под событиями следует понимать и уже упомянутую формообразующую составляющую, и тембровую, и артикуляционную) фрагменты структуры несут большую смысловую нагрузку, а, значит, имеют большую «эмоциональную» массу. Они требуют для себя больших «временных пространств» («раздвигают» временные границы), но важно отметить, что подобные временные отклонения (колебания) выражаются ничтожно малыми величинами. Более выражено и очевидно эти колебания проявляют себя, когда вовлекают в своё поле такие факторы, как громкость (ди-

намика), атака звука (штрих), тембровая определённости. Подобные рассуждения приводят нас к мысли о некоей первичности метрической системы в музыке как таковой, которая и выступает предпосылкой, условием самого восприятия музыки¹. Уже тем, что мы приняли метрическую систему как способ осмысления и структурирования времени в музыке, мы также допускаем музыкальное время как время неоднородное, неравномерное, искривлённое. И это субъективное (перцептуальное) время тем более искривляется, чем больше эмоционально-смысловая значимость фрагмента структуры. Среди способов подчеркнуть тот или иной фрагмент, временной масштаб, «выделение» для него большей порции времени – один из очевидных и основных способов (наряду с другими, такими, как усиление или точнее – изменение звучности, тембровой окраски и т. п.)².

¹ Известным является то факт, что метр (а точнее – тактовая система) исторически сформировался сравнительно недавно. В более ранние периоды структурирование времени происходило иными способами. Мы можем рассматривать появление метра и такта, во-первых, как следствие известной унификации временной структуры (унификации принципов структурирования времени) музыкального контекста, особого культурно-исторически обусловленного способа осмысления и структурирования времени. Во-вторых, как определённый стереотип (метр создаёт временную структуру, обладающую признаками симметрии), порождающую феномен предсказуемости и ожидания конкретного сценария протекания временных (музыкальных) процессов, а, значит, возможности нескольких субъектов (индивидов) координировать во времени свои индивидуальные действия внутри коллективной деятельности, коим и является музицирование. И, наконец, дающий возможность воспринимать сами эти временные процессы в контексте конкретной культурно-исторической парадигмы.

² Говоря о специфике восприятия музыкального времени, интересно понаблюдать, прежде всего, за спецификой оценивания времени, точнее временных промежутков. Эта оценка происходит по некоей равнодействующей между двумя тенденциями – оценивать по количеству событий или по ожиданию их. Причём, отношение между этими тенденциями обратное – чем более интересные события разворачиваются, чем более насыщена ими музыкальная ткань, тем меньше приходится ждать. При восприятии, непосредственном переживании такое время кажется коротким (короче объективно прошедшего отрезка времени) в силу захваченности, поглощённости субъекта процессом восприятия. В воспоминании же оно оценивается как более длинное, поскольку насыщено эмоционально значимыми событиями, несёт значительную смысловую нагрузку – эмоциональная реакция слушателя проецируется на внешнее время, обременяя его субъективной значимостью. Промежуток времени можно оценить лишь по его истечению, а именно, на основании запечатлённого памятью следа, который в музыке, как уже было сказано, неизбежно несёт на себе то или

Не так просто обстоит дело и с темповыми понятиями в музыке. Темп понимается как скорость чередования единиц отсчёта. Он зависит, во-первых, от длительности непосредственно счётной единицы. Однако, для определения темпа берётся не всякая счётная единица, а лишь тем или иным образом акцентированная. При этом могут иметь значение и «объективные» акценты, обозначенные композитором либо логикой развития фразы, формы и банально – заданные самой метрической системой, но и акценты «субъективные», своеобразные маркеры субъективной значимости того или иного фрагмента структуры. Так в некоторых случаях может образовываться некоторая установка, вследствие которой образуется феномен «пульсирующего» или «колеблющегося» внимания, когда внимание воспринимающего субъекта начинает жить в своеобразном темпо-ритме, вследствие чего одни звуки, фрагменты воспринимаются и дифференцируются яснее и тоньше других. При этом человек может произвольно смещать «субъективный» акцент с одной доли на другую, меняя метрическую схему. Во-вторых, восприятие темпа зависит не только от длительности счётной единицы, но и от особенностей осмысления акцент-

ное значение. Именно значение, значимость, событийность, эмоциональная, смысловая нагрузка существенно детерминирует нашу оценку времени, временных промежутков и их отношений. Кроме того, оценка времени, суждение о нём может основываться как на оценке числа событий и их значимости, так и на длительности ожидания. В этом случае, чем более значительное событие ожидается, чем большую эмоциональную нагрузку оно несёт (эмоциональный акцент), тем более медленным и более тягучим кажется время, отделяющее от этого события. Ситуация усугубляется, если этот отрезок времени, к тому же, недостаточно насыщен событиями, содержит недостаточное количество эмоциональных акцентов (воспринимающий субъект не получает соответствующего количества и качества эмоциональной информации для поддержания ощущения равномерности (неизменности) течения времени, а точнее, уравновешенности внутреннего и внешнего времени – своеобразного временного «гомеостаза»), если нарушается соответствие уровня ожидания событий и скорости (а также качества) их поступления извне. Другими словами, эмоциональный настрой слушателя требует соответствующего темпа (скорости) поступления информации (эмоциональных акцентов, значимых событий). Если этого не происходит, если внутренний и внешний (событийный) темпы не совпадают, возникает ощущение эмоционального дискомфорта, ведущего к существенному искажению восприятия и оценки времени. Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что время в музыке – категория эмоционально-значимостная.

ной группы. Так, ряд из 12 счётных единиц может быть сгруппирован через одну (представлять собой 2-дольные группировки), либо с акцентом через 5 единиц (6-дольные группировки). В этом случае мы сталкиваемся с феноменом, когда при формально равной скорости чередования долей, мы получим достаточно разное ощущение темпа, а именно, темп в 2-дольной группировке будет казаться быстрее. Таким образом, в зависимости от того, на какие группы мы разделим серию элементов, как расставим акценты, зависит восприятие темпа. Сам акцент может определяться (формироваться) за счёт многих факторов, а именно, динамического усиления, изменения длительности, тембровой окраски, темповой динамики и т. д. Восприятие акцента (или невосприятие его) зависит от особенностей контекста, в котором он проявляется (или не проявляется). Так, в разделах, построениях с выраженной и устойчивой метрической структурой мы достаточно быстро перестаём воспринимать акцентность метрически сильной доли, так как в данном случае начинает работать метрическая установка, метрический стереотип (или, как его называют некоторые исследователи, феномен опережающего отражения). Более того, на этом устойчивом однородном фоне легче реализуется даже малейшая акцентная тенденция. Сбрасывать со счетов подобные феномены и особенности не стоит, если мы хотим иметь сколь-нибудь полную картину восприятия музыки и судить о её выразительных возможностях.

Считать ли метрическую сетку, точнее – циклическое звено метра группой, а тем более – смысловой группой, единицей? Нередко, хотя далеко не всегда, эта сетка (точнее – сильные доли) может совпадать со смысловыми акцентами фразы, со смысловыми единицами. Исполнители стараются уходить от этого дублирования структур (метрических и фразировочных акцентов), объединяя эпизоды и фрагменты в фразы таким образом, чтобы пульсация и фразировочные акценты не совпадали (не были тождественны) с пульсацией метрической. Этим создаётся впечатление текучести материала, непредсказуемости его развития, ощущение новизны и это мобилизует внимание слушателя. Интересное наблюдение, связанное с вышеизложенным, мы находим у известного педагога Л. Маккиннон: «К сожалению, обычная нотная запись, группирующая ноты в соответствии с тактовым делением, оставляет на бумаге между тактами лакуны как раз там, где

ухо не должно их слышать <...> тактовые черты нередко ставятся не там, где надо. Теоретически предполагается, что они указывают приближающуюся сильную долю <...> как мы видим, неправильно размещены тактовые черты, что ошибочно подчёркивают не ту долю» [4, с. 36–37]. В приведённой цитате речь идёт не о необходимости совпадения сильных метрических долей и фразировочных акцентов, но о соответствии доли такта и временного цикла, которому кратна конкретная фраза³.

Исполнитель в процессе музицирования как бы одновременно находится в двух системах координат – он не может не ощущать временные циклы и отношения долей, диктуемые тактом. Хороший музыкант всегда ощущает пульсацию такта, но никогда не допустит проявление этой пульсации (сетки) на акустическом уровне, если это противоречит логике фразы и смысловой сфере. В то же время он ощущает отношение долей, диктуемое тяготениями внутри фразы, он ощущает формообразующие, фразировочные тяготения и переживает эти циклы. Временная структура фразы, как правило, намного сложнее структуры такта, фраза – это тоже своеобразный временной цикл, но не формальный, а детерминированный смысловой и эмоциональной сферой. Цикл этот, как уже было сказано, может осмысливаться как метрически сложный, но целостный (единый) такт. В этом случае мы можем рассматривать фразу как целостный образ, гештальт, с присущей ему временной структурой, которая также выполняет объединяющую (смыслообразующую) функцию. Таким образом, исполнитель, как уже было сказано, одновременно находится как минимум в двух не тождественных друг другу системах временных координат, структур. Одна из которых – формальная (такт, заданный фиксированным метром, обозначенным как размер),

³ Если временная структура музыкальной фразы кратна 3-м, т. е. имеет выраженные признаки 3- долиности, а записана в 2- или 4-дольном размере – это может создавать определённый дискомфорт в осмыслении и запоминании музыкального материала. Иногда, правда, подобная «полиметрия» создаёт своеобразную прихотливую игру ударений или игру, построенную на обмане наших ожиданий ударений, создаёт посредством сложной пульсации момент новизны, непредсказуемости развития событий. Этот же момент можно трактовать и как скрытую синкопу (существование 2-х циклов пульсаций сильных долей в пределах одной структуры)

другая – цикл, связанный со смысловой единицей музыкальной формы (фразой), «смысловой такт». И этот, не формальный временной цикл переживается (в норме – должен переживаться) эмоционально и доминирует в процессе музицирования. Колебания внимания и временные колебания (искривления) следуют уже не за сильными долями такта, но – за смысловыми узлами фразы. Нельзя категорично утверждать, что такт и отношения долей в нём – сугубо формальная система, которая осознаётся, но не переживается, постигается рационально, а не эмоционально. Дети и непрофессионально подготовленные слушатели интуитивно ощущают сильные доли такта и достаточно остро и ярко переживают их на эмоциональном уровне, нередко не менее (а иногда и более) ярко, нежели смысловые тяготения фразы. И происходит это в силу того, что они не в состоянии выделить в звуковом контексте полноценную смысловую линию и пережить её эмоционально. В данном случае метрическая структура намного более проста (в силу её устойчивости и повторяемости) для восприятия. А вот яркое переживание тяготений, обусловленных именно смысловым и эмоциональным уровнем музыкального контекста (т. е. преимущественное переживание не такта, но смысла музыкальной фразы), в данном случае могло бы выступать как достаточно весомый аргумент, говорящий в пользу наличия у индивида (слушателя) музыкальности. Таким образом, позволим себе высказать предположение, что выразительные возможности (потенциал) музыкального ритма (временных отношений длительностей и долей) наиболее рельефно проявляют себя именно благодаря метрической организации музыкального времени, точнее – особой установке, которая существенным образом формирует и определяет само восприятие этого времени, создавая некий смысловой, значимостный потенциал временного континуума, в котором время становится носителем смысла, обретает выразительные возможности⁴.

⁴ Все эти отношения не осознаются (как правило) исполнителем, но ярко переживаются им. Именно эмоциональная сфера и ведёт к возникновению своеобразных узлов значимости, к «искривлениям» временного континуума, выделяя некоторые аспекты (фрагменты) как более значимые, и, соответственно, подчиняя им относительно менее значимые.

В завершение хочу подчеркнуть – сам исполнительский процесс, с одной стороны невозможен вне «субъективного» времени, он порождает его, порождает дискретность времени, а с другой – направлен на её преодоление. Он «очеловечивает» время, позволяет ощутить и пережить его течение. Он создаёт иллюзию подчинения течения времени человеку, присвоения его и управления (манипулирования) им.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ансерме Э. Структуры ритма / Э. Ансерме // Статьи о музыке и воспоминания. — М. : Сов. композитор, 1986. — С. 180–196.
2. Беккер Х., Ринар Д. Техника и искусство игры на виолончели / Х. Беккер, Д. Ринар. — М. : Музыка, 1978. — 288 с.
3. Беляева-Экземплярская С. Заметки о психологии восприятия времени в музыке / С. Беляева-Экземплярская // Проблемы музыкального мышления : сб. статей ; [сост. и ред. М. Арановский]. — М. : Музыка, 1974. — С. 303–329.
4. Маккиннон Л. Игра наизусть / Л. Маккиннон. — Л. : Музыка, 1966. — 144 с.
5. Сапожников С. О музыкально-выразительных средствах в скрипичном исполнительском искусстве / С. Сапожников // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики : сб. статей. — М. : Музыка, 1968. — С. 77–132.

Удовиченко Н. Особенности организации музыкального времени и его выразительные возможности. В статье рассматриваются факторы, определяющие выразительные возможности музыкального ритма, взаимодействие субъективного и объективного аспектов времени в музыкальных контекстах. Особое внимание автор уделяет специфике и значению музыкального метра и такта как факторов, способствующих реализации выразительных возможностей музыкального времени

Ключевые слова: музыкальное время, исполнительское время, метр, ритм, такт, акцент, темп.

Удовиченко М. Особливості організації музичного часу та його виразальні можливості. У статті розглянуто фактори, яку зумовлюють виразні можливості музичного ритму, взаємодію його суб'єктивних та об'єктивних аспектів у музичних контекстах. Особливу увагу автор приділяє специфіці та значенню музичного метра як факторів, що мають важливе значення для реалізації виразальних можливостей музичного часу.

Ключові слова: музичний час, виконавський час, метр, ритм, такт, акцент, темп.

Udovychenko M. Distinctive features of musical time organisation and its expressive capacities. The article deals with attributes which determine expressiveness of musical rhythm, as well as interaction between subjective and objective aspects of time in a musical context. The author places emphasis on the character and significance of musical meter and measure, and sees them as factors contributing to realization of expressive capacities of musical time.

Key words: musical time, performance time, meter, rhythm, measure, tone, beat.

УДК 781.22 (477.-54)

Анна Серебрянская

ПРОБЛЕМА ТЕМБРОВОГО ПЕРЕИНТОНИРОВАНИЯ: ХАРЬКОВСКИЙ МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЙ ДИСКУРС

При рассмотрении проблемы «тембрового переинтонирования», возникает вопрос, что же, по сути, представляет собой это понятие. Многие исследователи полагают, что таковым можно назвать переложение, транскрипцию, редакцию. Если рассматривать это понятие вне жанрового уровня, то «тембровое переинтонирование» – это явление, возникающее в процессе творческого пересмысления ранее созданного материала, скорее это можно считать перемещением авторской мысли в новые условия звучания, позволяющее рассмотреть композиторскую идею с иных сторон, собственно – процесс перехода на качественно новый уровень звучания. Разумеется, при подобной переработке материала, возможны, и, в некоторых случаях даже целесообразны появления новых жанровых форм. Актуальность данной темы состоит в более глубоком анализе понятия, отражающего данное явление в процессе композиторского, а также исполнительского творчества.

Целью данной статьи является рассмотрение понятия «тембрового переинтонирования» в работах харьковских исследователей, рассмотреть его структуру и определить взаимодействие его элементов.

При рассмотрении вопроса о «тембровом переинтонировании», на наш взгляд, целесообразно разделить само понятие на составляющие его элементы, которые в своей совокупности и представляют сам