

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
Кафедра народних інструментів

ЧОПИК ЛІНА ІВАНІВНА
**ТЕОРЕТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
МАГІСТЕРСЬКОГО ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ**
на тему: **ЖАНР ВАРІАЦІЙ У ДОМРОВІЙ ТВОРЧОСТІ
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

на здобуття освітнього ступеня «магістр»
за другим (освітньо-професійним) рівнем вищої освіти
галузі знань: 02 Культура і мистецтво
спеціальності: 025 Музичне мистецтво

Теоретичне обґрунтування творчого мистецького проєкту
містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело

_____ Чопик Ліна Іванівна
підпис здобувача

Творчий керівник: Данилюк Яна Владиславівна, ст. викладач

Науковий керівник: Шемет Лариса Василівна, канд. пед. наук, доцент

Харків – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ВАРІАЦІЇ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ВІТЧИЗНЯНОГО ОРИГІНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ ДОМРИ	6
1.1. Поняття та типологія варіаційної форми.....	6
1.2. Варіаційність у жанрово-стильовому розмаїтті композиторської домрової творчості.....	10
Висновки до Розділу 1.....	14
РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВІ РІЗНОВИДИ ВАРІАЦІЙ ДЛЯ ДОМРИ В ДОРОБКУ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ	16
2.1. Твори Л. Матвійчук як приклад строгих орнаментальних варіацій.....	16
2.2. Характерні варіації з <i>quasi</i> -каденціями В. Іванова-В. Маруніча та В. Івка.....	20
Висновки до Розділу 2.....	27
ВИСНОВКИ	30
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	33

ВСТУП

Актуальність теми теоретичного обґрунтування магістерського творчого проєкту. Збагачення первісного домрового репертуару відбувалось за рахунок обробок, які у подальшому дали потужний поштовх для створення оригінальних композицій. Дослідниками домрового мистецтва вже була розкрита широка жанрово-стильова палітра таких творів. Найбільше зацікавлення викликали композиції представників харківської, донецької та одеської домрових шкіл, зокрема композиторів-виконавців. Так, при дослідженні харківської школи Н. Костенко була ґрунтовно розглянута композиторсько-виконавська спадщина Б. Міхеєва [12; 13]. В цьому ракурсі вельми цікавою видається праця О. Лермонтової [15], що розкриває специфіку скрипкових редакцій маестро.

Донецька домрова школа повноцінно представлена у дослідженнях С. Білоусової [1–3], які переважно зосереджені на творчості В. Івка, хоча С. Білоусова і залучила до своїх праць твори донецьких композиторів з жанровою палітрою від мініатюри до концерту. Плідна співпраця одеських композиторів та виконавців-домристів призвела до створення композицій з джазовими рисами у різних жанрах, що вже стало предметом дослідження І. Форманюк [25; 26], В. Кириченко [7] та І. Кольц [10].

У коло наукових інтересів дослідників потрапили найбільш популярні у виконавській практиці твори, зокрема концерти, сонати, концертні п'єси, мініатюри тощо. Особливу увагу мистецтвознавців привертає принцип варіаційності, який є панівним у домрових композиціях. Враховуючи викладене вище, безпосередньо жанр варіацій, який став основою для створення цілої низки композицій, залишається недостатньо висвітленим, що й обумовлює актуальність нашого дослідження.

Об'єктом дослідження виступає домрове мистецтво ХХ століття, його предметом – жанр варіацій для домри у творчості українських композиторів другої половини ХХ століття.

Мета дослідження полягає у виявленні різновидів варіацій для домри у творчості українських композиторів другої половини ХХ століття, що реалізується за допомогою наступних завдань:

- охарактеризувати поняття та типологію варіаційної форми;
- розглянути варіаційність у жанрово-стильовому розмаїтті композиторської домрової творчості;
- висвітлити особливості творів Л. Матвійчук як приклад строгих орнаментальних варіацій;
- визначити специфіку характерних варіацій з *quasi*-каденціями В. Іванова-В. Марунича та В. Івка.

Матеріалом дослідження є нотний текст Варіацій у старовинному стилі, «Дівчино моя, переяславко», «Ой, за гаєм, гаєм» Л. Матвійчук, «Ой, на горі два дубки» В. Іванова–В. Марунича та Варіацій на лемківську тему В. Івка.

Відповідно до поставлених завдань у роботі використовуються такі **методи дослідження**:

- *історико-типологічний* – необхідний для окреслення жанру варіацій;
- *жанрово-стильовий*, який дозволяє розкрити єдність композиційно-драматургічних принципів;
- *компаративний* – застосований для порівняльних характеристик жанрових різновидів домрових варіацій;
- *структурно-функціональний* – направлений на аналіз компонентів композиторського тексту (мелодики, фактури, тембрових параметрів);
- *виконавського аналізу* – пов'язаний з розкриттям виконавської специфіки та окресленням артикуляційних засобів у композиції.

Теоретичну базу роботи складають дослідження, присвячені наступним питанням:

- *теорії та історії домрового мистецтва* – С. Білоусова [2], Я. Данилюк [4], І. Кольц [9; 10], Н. Костенко [12; 13], О. Лермонтова [15; 16], Т. Литвинець [17], О. Олійник [22];
- *жанрово-стильовій палітрі домрового репертуару* – С. Білоусова [1; 3], Я. Данилюк [5], В. Калабська [6], В. Кириченко [7], Н. Костенко [12; 13], Т. Литвинець [17], І. Максименко [18], К. Сліпченко [23], І. Форманюк [25; 26];
- *творчості композиторів* – В. Кузик [14], О. Олійник [22];
- *теорії жанру та стилю в музиці* – О. Коменда [11], С. Шип [29; 30];
- *жанру обробки* – Л. Кияновська [8], Б. Фільц [24], Ч. Лін [27; 28],
- *теорії музичної форми* – С. Шип [30].

Практичне значення роботи полягає у можливості використання її положень та висновків у подальшому дослідженні композицій варіаційної форми для домри. Положення роботи можуть бути використані у навчальних курсах «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Історія і теорія народно-інструментального виконавства» для бакалаврів та магістрів навчальних закладів культури та мистецтв в Україні. Окремі положення роботи можуть бути застосовані як методичний матеріал у практичній роботі класу «Спеціальний інструмент (домра)». Дослідження також може бути корисним для домристів, які формують свій концертний репертуар.

Апробація результатів дослідження. Результати дослідження було розглянуто на засіданні кафедри народних інструментів ХДАК.

Структура роботи. Теоретичне обґрунтування творчого магістерського проекту складається зі вступу, двох розділів, чотирьох підрозділів, висновків, списку використаних джерел (30 позицій). Загальний обсяг роботи – 36 сторінок, з них основного тексту – 32 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ВАРІАЦІЇ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ВІТЧИЗНЯНОГО ОРИГІНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ ДОМРИ

1.1. Поняття та типологія варіаційної форми

Варіаційна форма, як найдавніша з музичних форм, була в основі перших домрових композицій з фольклорними витоками, що у подальшому вплинуло і на домрові твори з оригінальним тематизмом. На думку С. Шипа, варіаційна форма присутня в кожній композиції «<...> на рівні частин, тем або мікротематичних елементів <...>» [30, с. 258]. Вона пов'язана з народними піснями та інструментальними награваннями, тому не дивно, що більшість композицій для народних інструментів написані саме у варіаційній формі. В класичній музиці її риси простежуються вже у побутовій музиці XV століття, а з XVII варіаційна форма стає пануючою в музиці. Акцентуючи увагу на повторенні теми у зміненому вигляді, мистецтвознавець виокремлює головне правило варіювання – збереження впізнаваних рис теми. Дослідник розрізняє п'ять різновидів варіаційної форми: 1) варіантно-куплетна; 2) остинатні варіації; 3) варіації типу чакони з незмінною функціонально-гармонічною послідовністю; 4) класичний цикл варіацій на основі стабільних мелодико-гармонічних властивостей теми; 5) варіації змішаного типу [30, с. 258].

При поліфонічних варіаціях тема залишається незмінною, а оновлення нетематичних пластів музичної тканини складають мінімум відмінностей. Тема може викладатись у вигляді гармонічного комплексу (чакона) або мелодії, яка звучить самостійно та може переходити у нижній голос (пасакалія). Для поліфонічних варіацій притаманний наскрізний розвиток, що зумовлено загальним рухом циклу до кульмінації, яка як правило завершує цикл. Зокрема, спостерігається і рух до кульмінації, яка може міститись всередині циклу з поступовим зменшенням динамічного нагнітання. Композитори можуть вводити

і вторинний ритм у варіаційних змінах, що зустрічаємо у «Пасакалії» Г. Генделя чи скрипковій «Чаконі» Й. С. Баха.

До остинатних варіацій (*basso* або *soprano ostinato*) відносяться ті, у яких мелодична тема залишається незмінною. Остинатність досягається за рахунок безперервної мелодії, яка оновлюється новими музичними елементами, найбільш розповсюдженими з яких є фактура та ритмічний малюнок. Найбільшого розповсюдження набули варіації *basso ostinato*, які притаманні для жанрів пасакалії та чакони.

Варіації типу чакони досить часто зустрічаються в оригінальних домрових варіаціях. Чакона набула поширення в музиці XVII століття та за образним характером стояла поряд з пасакалією. Тема складалась з варіацій на остинатний бас та у XVIII столітті повторювана мелодія замінилась послідовністю гармонічних елементів, яка викладалась в межах чотирьох або восьми тактів. Композитори в середині варіацій переносили мелодію у верхній голос (Й. С. Бах, Г. Пьорсел, П. Хіндеміт, Д. Шостакович). Фактуру прикрашають музично-риторичні фігури та інші інтонаційні обороти, додаються синкоповані ритмічні фігури, кількість тем може бути до чотирьох з включенням їх варіантів. Варіації на *basso ostinato* знову стали поширеними у XX столітті, у той час коли композитори звернулись до неокласицизму, що зумовило їх звернення до жанрів та форм цієї епохи. Варіації на *soprano ostinato* виникли з вокальної музики та засновані на куплетно-варіаційній формі в якій вносяться зміни при кожному повторенні куплету.

На початку XIX століття з приходом романтичного стилю все частіше виникають вільні варіації. Композитори вільно використовують тематичний матеріал, тональне співставлення, змінам піддаються всі компоненти музичної тканини. Так, вже у перших варіаціях може змінюватись мелодико-гармонічна основа теми, фактура, лад, тональність, прийоми гри тощо. Змінюється і жанрова основа варіацій, яка стає контрастною. Частіше основна тональність та інтонації

теми повертаються у фінальній варіації, яка може бути написана у бідь-якій іншій формі (рондо, сонату, складна тричастинна тощо) [30, с. 275]. Композиторами використовується у фігураціях і метричне суміщення звуків мелодії на фігураційне (орнаментальне) варіювання теми, яке притаманне для виконавців-інструменталістів. При такому варіюванні мелодичний контур теми та її гармонічна основа залишаються незмінними, а варіюванню піддаються її окремі мелодичні звороти, ритм та фактура. В орнаментальному варіюванні як у народній, так і в класичній музиці художній образ не піддається значним змінам, а тема прикрашається віртуозними пасажами, мелізмами та іноді перетворюється ритмічно. Зокрема, поступове пришвидшення темпу пов'язано із зменшенням тривалостей, що супроводжується і поступовим ускладненням фактури. Композитори, намагаючись показати віртуозне начало композиції, використовують саме орнаментальне варіювання, що притаманно композиціям Л. Бетховена, В. А. Моцарта, І. Хандошкіна, Т. Віталі тощо [30, с. 167]. Композитори задіють фактурний прийом розвитку з орнаментування теми та дімінуцію. Майже у всіх варіаціях, окрім коди, форма теми та тональний план залишались незмінними, виключенням було використання однойменної тональності у середині варіацій, що вказує на приналежність цих варіацій до строгих.

Подібний принцип розвитку відбувається в характерних варіаціях, для яких притаманне варіантне перевтілення теми, нерідко з поєднанням орнаментальності в мелодії. Передумовою для появи характерних варіацій стали жанрові трансформації у сфері танцю – змінювались розмір ($2/4 \rightarrow 3/4$) та темп. Серед принципів розвитку зустрічається поступове збільшення гучності за рахунок підключенням інструментів оркестру. Кожна варіація набуває самостійності, а їх спільна тематична основа надає композиції наскрізного розвитку, що притаманно композиторам XIX століття та яскраво представлено на прикладі «Танцю смерті» для фортепіано з оркестром Ф. Ліста. Так, різні за

характерним змістом картини об'єднуються спільним задумом та драматургічним розвитком [30, с. 171].

Одним з різновидів варіаційної форми є варіаційно-куплетна, в якій повторення заспіву та приспіву хоча і урізноманітнюються з кожним проведенням, але суттєво не змінюються. Звідси і наявність варіантно-куплетної форми, яка також виросла з пісенних жанрів. При повторенні куплету змінам піддається ритмічний та висотний малюнок, композиційна структура. Внаслідок цього виникають окремі варіанти куплетів, що зумовлено імпровізаційним потенціалом пісні, варіанти якої закріплюються в колективній пам'яті. Важливим фактором в існуванні варіантно-куплетної форми є те, що народна пісня не існує тільки в одному варіанті, а представлена багатьма.

Розповсюджений і варіантний розвиток, при якому утворюються нові різновиди теми, які з одного боку споріднені з нею по образно-жанровому змісту, а з іншого вільно її змінюють. На тематичному рівні окрім однотемних варіацій існують двотемні або подвійні. Теми у подвійних варіаціях також можуть викладатись спільно або по чергово. Зустрічаються і багатотемні варіації, в яких використовуються ті ж самі принципи розвитку, що і в однотемних. Проте, теми часто нерівноцінні та різні за своїми функціями – одна може бути викладена у басовому голосі, а інша – у мелодичному, але в композиціях на основі народних пісень вони часто рівноправні. Теми в багатотемних варіаціях можуть викладатись одна за одною або взагалі у вигляді груп з варіацій на кожен тему [29, с. 154].

Більшість різновидів варіацій та методів принципів їх розвитку віддзеркалилось і у домровому виконавстві, що проявилось на рівні оригінальних варіацій на створених на основі народно-пісенної традиції.

1.2. Варіаційність у жанрово-стильовому розмаїтті композиторської домрової творчості

Фундаментом для створення оригінальних композицій для домри став жанр обробки народних мелодій [24; 27; 28]. Про це свідчать перші «Школи гри на чотириструнній домрі», що склалися переважно з обробок народних пісень та танців різних народів, які здійснювали самі автори «Шкіл». До подібних хрестоматій домриста можна віднести праці М. Т. Лисенка (1967). Перші оригінальні композиції для чотириструнної домри також були створені на основі зразків народно-пісенної традиції, про що свідчать фольклорні обробки Г. Михайличенка, О. Мартинсена, М. Т. Лисенка, В. Івка, В. Власова (перекладення для домри), В. Іванова та Л. Матвійчук. Обробки народних пісень втілились у різних формах, від мініатюр до варіаційної, що дозволяє простежити їх трансформації та розвиток у домровій музиці.

Серед основних методів тематичного варіювання можна визначити: інтонаційний метод – використання варіантів мелодії; оспівування мелодії – використання дрібних або крупних тривалостей з функціональною логікою; гамоподібне (стрічкоподібне) варіювання – основою виступають мелодія та її прохідні звуки, частіше розгортається у секундовій послідовності з явними рисами орнаментальності; гармонічна фігурація – використовуються прохідні звуки; акордовий метод – акордами несуть функцію мелодії, розробковості або відходять на другий план; переінтонування – зміни в мелодії призводять до її невпізнанності; орнаментальний метод – внесення нових інтонаційних елементів, які оспівують акордові тони; зміна тонального плану – окрім протиставлення мажору та мінору використовується і політональність; використання басового голосу; ритмічне варіювання; органні пункти.

Водночас з обробкою у домровому репертуарі розвивався і жанр транскрипції, яким займалися самі виконавці. Звернення до творів попередніх епох (бароко, класицизм, романтизм) спонукало домристів і до постійного

вдосконалення технічної майстерності, що відкрило шлях до створення композицій на основі народних пісень, але вже у формі сонатного *allegro* або куплетно-варіаційної чи тричастинної.

Перші домрові концерти також написані на основі народно-пісенного матеріалу.

Важливу роль у становленні жанру концерту для чотириструнної домри зіграв Концерт для домри з симфонічним оркестром (1951) Д. Клебанова, який розширив палітру оригінальних композицій та звичні уявлення про можливості інструменту. Н. Костенко зазначає, що важлива роль у створенні віртуозної домрової партії належить виконавській редакції М. Т. Лисенка, який задіяв в тексті акордову техніку, гру подвійними нотами та різновиди флажолетів. З точки зору форми – це циклічна тричастинна композиція з використанням сонатного *allegro* (I ч), куплетно-варіаційної форми (II ч.) та рондо-сонати (III ч.). Тематизм Концерту складається із стилізації під український пісенно-танцювальний фольклор (I–II чч.) та цитування народної пісні (III ч.) [11, с. 102–103]. Таким чином, обробка вийшла на новий рівень – композиції на основі зразків народно-пісенної традиції, які невеликі по формі, розростаються до масштабів крупної форми (концерт).

Дослідниця Я. Данилюк зауважує, що Концерт Д. Клебанова складається з трьох частин (швидка – повільна – швидка); з композиційної точки зору крайні частини циклу написані у формах, типових для класичного сонатно-симфонічного циклу (сонатна в першій, рондо-сонатна з рисами варіаційності в третій частині), а модуляції поступові та плавно переходять у наступну тональність розділу, що вказує на збереження Д. Клебановим тонального мислення, яке взагалі притаманне його оркестровим композиціям. Теми експозицій крайніх частин контрастні за образністю та мелодикою; теми побічних партій мають пісенний характер, який найбільш рельєфно виявляє куплетно-варіаційна форма другої частини [5, с. 166].

Більш ґрунтовно українську народну пісню було опрацьовано В. Підгорним, який у 1967 році створив один з найрозповсюдженіших концертів у домровому репертуарі – одночастинний Концерт для домри з оркестром народних інструментів, в якому використав дві теми – танцювальну (ГП) та ліричну пісенну (ПП). Н. Костенко вказує на продовження фольклорних традицій та окрім цитування тем відзначає варіювання, підголоскову поліфонію, приховане двоголосся, метро-ритмічні формули танцювального жанру, нерегулярні акценти, націленість на прискорення, насиченість внутрішньої динаміки, наслідування в оркестровій партії гри на народних інструментах та елементи імпровізаційності [11, с. 110–111]. На матеріалі української народної пісні написано і Концертино для домри з оркестром народних інструментів (1974) В. Підгорного, яке є синтезом двох форм – сонатної та складної тричастинної, де остання віддзеркалилась на рівні експозиції (I ч.), контрастної середини (II ч.) та скороченої репризи (III ч.) [там само, с. 115].

Одним з найпоказовіших творів В. Івка є Концерт-токата для домри та фортепіано (1983), який С. Білоусова порівнює з «психологічною драмою» [2, с. 203]. І. Максименко, в свою чергу, вказує на поліжанровість композиції, компоненти якої органічно взаємодіють [18, с. 132]. Для деяких дослідників Концерт-токата є втіленням *perpetuum mobile*, яке, втім, стосується тільки теми головної партії. Тема побічної лірична та наближується до вокальної кантилени. В композиціях жанру концерту донецьких композиторів не спостерігається звернення до тем народних пісень, а панує виключно оригінальний тематизм. Так, одночастинний Поема-концерт для домри з оркестром народних інструментів (1980) В. Івка написано в дусі романтичних традицій та спочатку був задуманий як симфонічна поема. Опрацьована у подальшому композиція стала виключно домровою з явними рисами симфонічного мислення. При її дослідженні С. Білоусова акцентує увагу на використання побутових жанрів (вальс, частівка), які додають композиції картинності [2, с. 202].

Як зазначає К. Сліпченко домровим концертам Д. Клебанова (1951), В. Підгорного (1967), Концерту-токаті для домри В. Івка (1983), Концертино для домри з оркестром (фортепіано) І. Ковача (1960), В. Підгорного (1974), В. Іванова (1981), А. Гайденка (*Quasi buffo* для домри та фортепіано, 1998) притаманний варіаційний тип розвитку. Завдяки варіаційному розвитку вони набули рис неофольклоризму. Наприклад, у Концерті-рапсодії В. Задерацького, Концерті-токаті В. Івка, *Quasi buffo* А. Гайденка в розробці може відбуватись і розвиток нових тем, матеріалу головної та побічної партій, їх суміжних варіацій та варіантів. Таким прикладом є Концерт В. Підгорного, де нові фази (чи варіації) в розробці ми можемо сприймати як нові варіанти теми. У Концерті-Рапсодії В. П. Задерацького у розробці не тільки виникає нова тема, але й викладаються усі теми композиції у вигляді варіацій. Чергування варіацій на теми головної та побічної партій спостерігається у розробці Концертино В. Іванова. На суміжних варіаціях побудовано побічну партію Концертино В. Підгорного, що визначає її розробкову функцію. Варіювання, яке панує серед принципів розвитку, може набувати різних рис. Варіації в більшості творів є варіантами теми (з тональними варіантами тем, використанням політональності, фактурним та ритмічним перевтіленням, тематичним проростанням тощо). Інколи композитори використовують фактурне та ритмічне варіювання тем, яке характерне для строгих варіацій, що представлено у А. Гайденка, В. Іванова, В. Підгорного та А. Нижника. Виключно ритмічне варіювання є у Концерті-токаті В. Івка та Концертино І. Ковача. Проте в жодній композиції принцип строгих варіацій не дотримується точно, тема зазнає тональних та гармонічних змін [23, с. 47].

Окрім фольклорних витоків у домрових композиціях простежується і джазовий напрям, що зумовлено зверненням до стилю бібоп, свінгу, блок-акордів, септакордів та комплексу нетипових ударно-шумових прийомів, зокрема притаманних творчості В. Власова. В джазових ансамблевих композиціях В. Соломіна також спостерігається звернення до свінгу та джазово-

імпровізаційного начала. Композиції, засновані на оригінальному тематизмі, часто написані у змішаній формі (сонатність, рондальність, поемність) з використанням варіаційності та хроматичних тональностей.

Висновки до Розділу 1. Форма жодної композиції не обходиться без варіацій (за С. Шипом) і найбільш притаманна вона саме для народних пісень та інструментальних награвань. Думка дослідників щодо різновидів варіаційної форми різниться. Відповідно до критеріїв класифікації більшість дослідників виділяють різновиди варіацій за тематизмом (однотемні, подвійні, багатотемні), методом варіювання (поліфонічні, гармонічні, фактурні, фігураційні/орнаментальні, жанрово-характерні/жанрові), формою (поліфонічні, строгі (класичні) та вільні варіації).

Одним з методів варіювання у старовинних варіаціях є дімініуція та стрибки на широкі інтервали з рисами орнаментального варіювання. До поліфонічних належать варіації на *basso ostinato*, що притаманно жанрам пасакалії та чакони. Безперервна мелодія постійно оновлюється новими елементами, а змін зазнаються фактура та ритмічний малюнок. Нерідко композитори переносять мелодію у верхній голос, а їх кількість збільшується до чотирьох. Куплетно-варіаційна форма спостерігається у варіаціях на *soprano ostinato*, що віддзеркалилось у постійних змінах при повторенні куплету.

Ще одним різновидом варіацій є строгі та вільні, де першим притаманне збереження тонального плану, гармонічної основи, композиційної будови, мелодичного і ритмічного малюнку теми та використання регістрового варіювання. У вільних варіаціях всі перераховані компоненти піддаються змінам, трансформуватись може і жанрова основа теми, а фінальна варіація може бути написана в іншій формі. При орнаментальному (фігураційному) варіюванні тема постає у вигляді розлогих акордів, прикрашатись віртуозними пасажами та мелізмами, що супроводжується і поступовим пришвидшенням темпу, а звуки мелодії можуть суміщатись. Варіантне перевтілення теми та орнаментальність в

мелодії притаманні характерним варіаціям, а зміна в них жанрової основи знаменувало появу жанрово-характерних, які є більш самостійними з явними рисами варіантності.

Опора на пісенну основу зумовило виникнення куплетно-варіаційної форми, в якій повторення заспіву та приспіву піддаються змінам при кожному проведенні. Ще однією формою є варіантна, яка частіше зустрічається в інструментальних композиціях на основі народно-пісенної традиції.

В процесі формуванні домрового репертуару обробка народного мелосу стала для композиторів «творчою лабораторією», в якій невеликі композиції розростались до більш масштабних форм. Упродовж збагачення домрового репертуару обробка розвивається на рівні із створенням оригінальних творів, жанрова палітра яких розширюється (варіації, фантазії, парафрази та концерти). Таким чином, варіаційна форма відходить на другий план та поступається варіаційному принципу розвитку матеріалу.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРОВІ РІЗНОВИДИ ВАРІАЦІЙ ДЛЯ ДОМРИ В ДОРОБКУ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

2.1. Твори Л. Матвійчук як приклад строгих орнаментальних варіацій

Обробку фольклорного мелосу демонструє Л. Матвійчук, створивши Варіації для домри та фортепіано на тему української народної пісні «Дівчино моя, переяславко», яка відноситься до жартівливих та сатиричних пісень. Твір за композицією належить до строгих варіацій, які представлені у вигляді вступу, теми та п'яти варіацій на неї. Слід відзначити і наявність куплетно-варіаційної форми, що зумовлено збереженням всієї структури оригіналу (шість куплетів).

Композиторка в темі (*a*) точно слідує першоджерелу та у подальшому піддає її варіює. Тональний план першоджерела диктує і відношення до тональності у композиції. Кожне проведення теми містить тяжіння до двох тональностей – *C-dur* у темі (*a*, тт. 7–10 тощо) та *a-moll* в умовному приспіві (*a*, тт. 11–14 тощо), що не лишає композицію рис строгих варіацій. «Дівчино моя, переяславко» починаються вступом (*forte*, тт. 1–6) у якому тема представлена почергово у низькому регістрі фортепіано (тт. 1–2) та у теситурі першої та другої октави в партії домри (тт. 3–4). Так, завдяки теситурному положенню Л. Матвійчук виокремлює солюючу функцію домри. Темі передує невеликий фортепіанний програвш (тт. 5–6) в якому тематичні елементи піддаються фігураційному варіюванню.

Тема (*a*, *forte*, тт. 7–14) в партії домри представлена у вигляді одноголосся з використання двох прийомів гри – тремоло та удар вниз. Композиторка-домристка на місці приспіву у пісні (тт. 11–14) використовує динамічний контраст (*mezzo piano*), який заснований на поступовому *crescendo* (т. 11). В першій варіації (*a*¹, *forte/mezzo forte*, тт. 15–22) додаються дрібні тривалості (16-ті), які потрібно виконувати вже змінними ударами. Відбувається поступове ускладнення музичної тканини, яка заповнюється фігураціями. В темі та першій

варіації слід відзначити роль фортепіано, логіка побудови партії якого слідує функції бас–акорд. Л. Матвійчук не підіймає акомпанемент вище партії соліста, що закріплює не тільки солуючу функцію домри, але й відкриває шлях для демонстрації технічних можливостей виконавця.

Темповий зсув відбувається у другій варіації (a^2 , *mezzo piano/piano*, тт. 23–30), що підготовлено логічним *ritenuto* з попередньої (т. 22). Л. Матвійчук, заснувавши начало варіації на шістнадцятих у помірному темпі, дає виконавцю можливість поступово адаптуватись до фігурацій та по мірі прискорювання (*molto accelerando*, т. 26) обрати найбільш комфортний темп. Третя варіація (a^3 , *forte*, тт. 31–38) виступає у ролі кульмінації в якій тема доручається партії фортепіано на фоні бурдонних квінт у басу лівої руки, в той час як виконавець на домрі грає подвійні ноти. Вперше домра виступає у ролі акомпанементу та своїми восьмими заповнює музичну тканину.

Четверта варіація (a^4 , *forte*, тт. 39–46) має багато схожих рис з першим проведенням теми. Виключення складають тільки додані фігурації шістнадцятими та різка зміна динаміки (*subito piano*, т. 43), що контрастує з попереднім проведенням. В ролі коди виступає п'ята варіація (a^5 , *forte*, тт. 47–54), яка, традиційно для коди, відрізняється темповим зсувом (дуже швидко), що відповідає кодам швидких композицій. Вперше Л. Матвійчук використовує нестабільну ритміку у фортепіано, що нагадує притопа танцюючих (акценти на першу та четверту долі). Тема у варіації, як і в своєму першому проведенні та у коді, викладається висхідним рухом мелодії та зупиняється на тоніці основної тональності (*a-moll*).

З виконавської точки зору «Дівчина моя, переяславко» не вирізняється значною складністю, в ній ми не зустрінемо такі прийоми як дубль-штрих, низхідне *legato*, значну кількість подвійних нот та дрібної техніки. Задіяння більш скромніших домрових прийомів (тремоло, удар вниз та змінні удари)

зумовлено метою написання твору для рівня середніх класів музичних шкіл з урахуванням технічних можливостей виконавців.

Єдиним прикладом варіацій на оригінальну (авторську) тему є Варіації в старовинному стилі для домри соло Л. Матвійчук, які за композицією відносяться до однотемних строгих. Тема (*Moderato, piano*, тт. 1–16) викладається упродовж шістнадцяти тактів в басовому голосі на фоні остинатних гармонічних тонів та представлена низхідною секвенцією. У подальшому композиторка використовує дімінуцію (a^1 , *mezzo piano*, тт. 17–24), викладає тему у середньому голосі гармонічних фігурацій з тріолей (a^2 , тт. 25–32) та квартолей (a^3 , *forte*, тт. 33–40). У центрі Варіацій знаходиться *quasi*-каденція (a^4 , *fortissimo*, тт. 41–48). Вона заснована на чергуванні акордової техніки з віртуозними пасажами та виконує роль кульмінації, яка на завершенні набуває ліричних рис через введення прийому тремоло у кадансі (*fortissimo*, тт. 47–48). П'ята варіація (a^5 , *piano*, тт. 49–56) є віддзеркаленням другої, у якій зберігається мелодія в середньому голосі, а крайні тони змінені місцями. В коді (a^6 , *forte*, тт. 57–66) теми звучить у верхньому голосі та переходить у завершальний каданс (I → VII → I, тт. 63–66).

Всі два зразки строгих орнаментальних варіацій наближуються до мініатюр, в яких сконцентровані різні підходи до варіювання теми. Більш просто та лаконічно виглядає «Дівчино моя, переяславко» Л. Матвійчук, хоча у композиції також представлені різні види техніки. В повній мірі принципи строгих варіацій втілились у «Старовинних» Л. Матвійчук, які майже повністю (окрім *quasi*-каденції) зосереджені на прийомі «ковзання». В них спостерігається і тяжіння крайніх фаз до *basso* та *soprano ostinato*, що дозволяє охарактеризувати даний зразок як неокласичний.

У доробку Л. Матвійчук є значна кількість композицій для дітей, у яких домра представлена у різних варіантах – сольному [19], в супроводі фортепіано та ансамблевому музикуванні [20; 21]. Одним з прикладів її композиторської

творчості є Варіації на тему української народної пісні «Ой за гаєм, гаєм» для домри та фортепіано. В оригіналі пісня складається з п'яти куплетів. Л. Матвійчук зберігає п'ять проведень теми (a , a^1 , a^3 , a^4 та a^5) та дописує ще одну варіацію (a^2), яка виступає у ролі кульмінації. Композиторці вдалось не тільки максимально точно зберегти першоджерело, але й надати композицій драматичних рис (a^2).

Варіації відкриває вступ (*Largo, pizzicato/mezzo forte*, тт. 1–8) на матеріалі інтонацій з теми у виконанні домрово-фортепіанного дуету. Тема (a , *Allegro non troppo, mezzo piano*, тт. 9–20) представлена одноголосною мелодією в партії домри та складається із заспіву (тт. 9–12) та приспіву (тт. 13–20), який при повторенні (тт. 17–20) ускладнюється проведенням шістнадцятих у всіх варіаціях, окрім кульмінаційної. У першій варіації (a^1 , *piano/mezzo piano*, тт. 21–32) виклад теми доручається фортепіано на фоні домрового акомпанементу подвійними нотами.

Друга варіація (a^2 , *mezzo forte*, тт. 33–56) виступає у ролі кульмінації, а нестійкий тональний план з тяжінням до мінору надає композиції драматичності, що не притаманно першоджерелу. Характерною відзнакою варіації є постійні акценти в партії соліста на різні долі такту. Вони підтримуються фортепіано, що сприяє загостренню кульмінаційного напруження, імітуючи притопа танцюристів.

У третій варіації (a^3 , *mezzo piano/piano*, тт. 57–69) повертається основна тональність (*G-dur*), а тема в партії домри варіюється шістнадцятими. Вона у четвертій варіації (a^4 , *forte*, тт. 69–80) проходить у низькому регістрі фортепіано (контроктава та велика октава), у той час як домрист акомпанує темі розлогими акордами на другу долю. Такий виклад матеріалу не тільки підкреслює танцювальну основу теми, але й є притаманним для українських танців взагалі.

Контрастом звучить п'ята варіація (a^5 , *piano/piano pianissimo*, тт. 81–92), що знайшло відображення у динамічному нюансі, одноголоссі та проведенні теми

аналогічно до її першого експонування. *Кода* (a^6 , *forte/mezzo piano*, тт. 93–104) в партії домри заснована на гамоподібних фігураціях, фоном для яких є «сухі» акцентовані акорди фортепіано. У подальшому вони звучать у домрово-фортепіанному дуеті (тт. 99–100). Закінчуються Варіації (тт. 101–104) акордовим викладенням у партії обох інструментів.

У Варіаціях «Ой за гаєм, гаєм» Л. Матвійчук вводить тонально нестійку середину (a^2), а перевага дрібної техніки, подвійних нот, змінних акцентів та ритмічних зсувів робить цю композицію технічно більш складною у порівнянні з вище розглянутими зразками.

2.3. Характерні варіації з *quasi*-каденціями В. Іванова-В. Марунича та В. Івка

В. Іванов (1936–2008) як композитор-домрист створив низку творів для цього інструменту, серед яких слід назвати Концертино (1981) для домри та фортепіано (з симфонічним оркестром) та ряд п'єс для домри з фортепіано, створених у 1983 році – «Український танок», «Челіта» (обробка), «Ой на горі два дубки» (обробка), «Повій вітре на Вкраїну» (обробка), «Старокримська хайтарма» (обробка) тощо. Слід зазначити, що обробки народних пісень є варіаціями, хоча подібне жанрове уточнення і не зазначається в нотах.

Одним з таких прикладів є Варіації на тему української народної пісні «Ой на горі два дубки» для домри та фортепіано (1982), які написані В. Івановим у співавторстві з В. Маруничем. Постаць останнього є особливо цікавою, адже Володимир Марунич не тільки добре знається на народних інструментах, включаючи оркестрові різновиди, а також є чудовим фахівцем у сфері оркестрування [14]. Створивши для ансамблів та оркестрів народних інструментів низку обробок на основі зразків народно-пісенної традиції, він майстерно обробляв фольклор. Результатом співпраці з В. Іванов, як чудовим виконавцем на домрі, стали віртуозні варіації з включенням двох *quasi*-каденцій.

Композиція В. Іванова–В. Марунича продовжує лінію строгих варіацій з куплетно-варіаційною формою, але, на відміну від збереження куплетів (варіацій – *ab*) у попередніх зразках цього жанру, композитори комбінують складники куплету (*a* та *b*) з окремими його темами, що можна спостерігати на прикладі схеми композиції.

Варіації відкриває фортепіанний вступ (*Allegro, forte*, тт. 1–5), в якому ми можемо простежити мелодичні вершини другої теми (приспіву). Варіювання мелодії відбувається за рахунок обернення тризвуків (тт. 1–2) та секвенцій (тт. 3–5), що з огляду на вже проаналізовані варіації для домри є типовим. Після вступу слідує *quasi*-каденція домри (ц. 1, тт. 6–16) на фоні акордів фортепіано. Для підкреслення віртуозності композиторами використовується прийом дубль-штрих, який на домрі звучить ефектно та яскраво. Мелодія поступово підіймається від малої до третьої октави, що підтримується і динамічним напруженням (*crescendo*, т. 12) та у поєднанні з дубль-штрихом стає схожим на стиль *brillante*, який притаманний подібним віртуозним творам.

Контрастом виступає експонування першої теми (*a*, ц. 2, *mezzo forte*, тт. 17–24), яка відповідає заспіву оригіналу та представлена одноголосною мелодією у низькому регістрі малої октави, що імітує чоловічий голос. Друга тема (*b*, ц. 2–3, тт. 25–40) є приспівом, у якому продовжується виконання мелодії на басовій струні (*G*) з використанням акцентів та *glissando* (т. 28). Упродовж її подальшого варіювання використовуються двоголосся та акордова фактура, що підтримується і акордовим супроводом у партії фортепіано. Композитори зберігають акценти, додають динамічні ремарки та використовують форшлагги. Таким чином, спостерігається різка зміна фактури з одноголосної на акордову, що контрастує на фоні попередніх варіацій для домри Л. Матвійчук, в яких технічне ускладнення відбувалось поступово. Перша варіація (*b¹*, ц. 5–6, *piano*, тт. 41–56) складається з двох схожих фаз на основі другої теми. Композитори використовують два домрових прийоми – «ковзання» та змінні удари, що

ускладнено і дрібними тривалостями (шістнадцятими). Основним прийомом розвитку виступає секвенційне варіювання теми з використанням відкритої струни та поступових рухів мелодії.

Розвиток другої теми відбувається і у другій варіації (b^2 , ц. 7–8, *forte*, тт. 57–72), в якій композитори використовують остинатний супровід мелодії змінними ударами в ритмізованому двоголоссі. Мелодія теми в першій фазі варіації (т. 57) знаходиться в нижньому голосі подвійних нот, у той час як у другій фазі (т. 65) вона розташована у верхньому. Слід відзначити і зміни у фортепіанній партії. Якщо до другої варіації вона не виокремлювалась та була побудована по принципу «бас–акорд», то тепер басова лінія складається з поступових рухів мелодії, а партія правої руки включає фрагменти з підголосками (тт. 65–66) та представлена сольними епізодами (тт. 67–72).

Варіювання тем куплету повертається у третій варіації (ц. 9–10, тт. 73–90). Мелодія першої теми (a^1 , ц. 9, тт. 73–80) прихована у фігураціях з секвенції на фоні змінного ритму фортепіано. Друга тема (b^3 , ц. 10, *forte piano*, тт. 81–90) представлена одноголоссям, а її мелодія звучить на фоні відкритої другої струни (a^2), що схоже на її варіювання з попередньої варіації. Тематичний матеріал фортепіанної *quasi*-каденції (*sforzando*, тт. 91–96) взято з домрової, але на відміну від неї змінам піддаються прийом гри (домровий дубль-штрих у фортепіано замінюється на виклад шістнадцятими) та закінчення у вигляді репетицій на домінантовому тоні ($a^2 \rightarrow a^1 \rightarrow a$).

Ліричним центром виступає четверта варіація (ц. 11–13, тт. 97–120), в якій завдяки додаванню авторських ліг та укрупненню тривалостей у партіях обох інструментів мелодія тем виконується на тремоло і стає кантиленною. Так, танцювальна жанрова основа наближується до ліричної пісенної. Першу тему (a^2 , ц. 11, *piano*, тт. 97–104) в партії домри урізноманітнено проведенням у високій теситурі третьої октави та появою нових ритмічних формул. При варіюванні другої теми (b^4 , Ц. 12–13, *piano*, тт. 105–120) продовжується

використання ритмоформул з попередньої з ущільненням мелодії до двоголосної. Партія фортепіано представлена акордами, які викладаються на дві октави нижче від домрової партії, що сприяє більш ефектному проведенню домрового соло. Поступове додавання менших тривалостей надає темам фігураційного розвитку та повертає їм танцювальну основу.

Тональний план піддається змінам (*d-moll*→*e-moll*) у п'ятій варіації (ц. 14–15, тт. 121–140), в якій перша тема (a^3 , ц. 14, тт. 121–128) представлена поєднанням акордового викладення з фігураціями, які не супроводжуються фортепіанним акомпанементом. Подібна логіка побудови спостерігається і при варіюванні другої теми (b^5 , ц. 15, тт. 129–140), в якій мелодичний голос звучить у верхньому та середньому пластах акордів. У першій темі (a^4 , тт. 141–167) шостої варіації переважає прийом дубль-штрих, який чергується з гамоподібними пасажами. Друга тема (b^6 , тт. 150–167) представлена як попереднім прийомом, так і технікою подвійних нот, яку полегшено використаням відкритої першої струни (e^2), а логіка побудови завершального кадансу корелює з попередніми варіаціями для домри – поступові висхідні ходи до тонічного звуку через використання гармонічного мінору.

У порівнянні з варіаціями на народні теми Л. Матвійчук композиція В. Іванова–В. Маруніча більш віртуозна, що втілилось у перевазі дрібної та акордової техніки, чергуванні прийомів «ковзання» та змінних ударів при швидкому темпі, каденційних фрагментах та значно більшому масштабі композиції. На відміну від попередніх варіацій, «Ой на горі два дубки» відповідають рівню музичного училища, що висуває більш складні технічні вимоги до виконавця, а зміна тонального плану (*d-moll*→*e-moll*) обумовлена задіянням більшого домрового діапазону.

З усіх існуючих варіацій для домри композиція В. Івка є найбільш складною та показовою. Варіації на лемківську тему для домри та фортепіано (1968) вже розглядалися С. Білоусовою, яка акцентує увагу на задіянні різновидів фактури,

змінах у ладогармонічному устої, використанні принципу зменшення тривалостей та імітації гри на трембіті у каденції при діалогічності домрово-фортепіанного дуету [2, с. 173–174]. Проте, багато аспектів залишаються мало досліджуваними, що спонукало нас до більш ґрунтовного аналізу композиції. Увагу привертає і ладова сторона першоджерела, яка була збережена В. Івком, – поєднання лідійського (IV) та дорійського (VI) ладів. Зокрема, оригінал пісні має назву «Ой маю я черешеньку». Саме компаративний аналіз першоджерела та домрової версії і допоможе виокремити принципи та методи обробки найбільш виконуваних варіацій у домровому репертуарі.

За композицією «Варіації на лемківську народну тему» поєднують риси куплетно-варіаційної форми та строгих варіацій з використанням ладів народної музики. В першій темі (*a*, заспів, *piano*, тт. 1–6) повністю збережено виклад першоджерела – діалогічність домрово-фортепіанного дуету, партія голосу доручена домрі, а фортепіано точно повторює акомпанемент. Простота висловлювання присутня і у другій темі (*b*, приспів, тт. 7–18), в якій композитором-домристом збережений канон між домрою та фортепіано і прозора фортепіанна фактура на основі канону-підголоску та гармонічних акордів.

В першій варіації (*a¹b¹*, тт. 19–30) музичний простір в партіях обох інструментів поступово заповнюється дрібними тривалостями. Так, починаючи від восьмих з першого експонування тем в партії домри чверті заміщаються восьмими, а восьмі – шістнадцятими. Мелодична вершина зсувається на слабкі долі та пружні і танцювальні теми набувають примхливого та скерцозного характеру. Подібні зміни в музичній мові ми можемо спостерігати також у фортепіанній партії, в якій половинні тривалості замінюються чвертями, мелодія яких заснована на низхідному хроматичному русі. Теми у домрово-фортепіанному дуеті звучать каноном, теситура кожного голосу не перехрещується. Таким чином, ми отримуємо три самостійні пласти – мала

(канон у лівій руці фортепіано), перша (партія домри) та друга (гармонічна основа у правій руці фортепіано) октави.

У другій варіації (a^2b^2 , *forte*, тт. 31–48) в партії соліста з'являються короткі мотиви з шістнадцятих, сильна доля перестає бути панівною. Примхливим темам протиставляється пружній ритм фортепіано, в якому зберігаються хроматичні ходи з попередньої варіації та акорди з першого проведення тем. В. Івко урізноманітнює друге повторення мотивів тем у партіях обох інструментів та викладає їх на октаву вище. В третій варіації (a^3b^3 , *forte*, тт. 49–57) мелодія в партії домри опускається до діапазону малої та першої октав, у яких епізодично з'являються трелі. На цьому фоні партія фортепіано виглядає максимально лаконічною та простою – «сухі» восьмі з використанням форшлагу.

Нашаруванням тем починається четверта варіація (a^4b^4 , *piano legato*, тт. 58–75), в якій В. Івко викладає першу тему в партії фортепіано на відстані двох октав, що додає характеру мелодії східного колориту. На цьому фоні мелодія другої теми варіюється у домри з переважанням фігурації та тонів на слабкій долі. В подальшому перевага віддається другій темі із збереженням попереднього принципу варіювання (фігурації домри на фоні октавного дублювання у фортепіано). Партія фортепіано у п'ятій варіації (a^5b^5 , *forte*, тт. 76–93) заснована на матеріалі домрової з попереднього викладу, але у вигляді більш крупних тривалостей – шістнадцяті замінюються на акорди восьмих. Партія соліста представлена ланкою віртуозних фігурацій, що робить даний етап розвитку композиції одним з найвіртуозніших та технічно складних.

Розвиток тем у домри в шостій варіації (a^6b^6 , тт. 94–120) корелює з четвертою – знову з'являються короткі мотиви-фігурації з перевагою слабких долей. Змінам піддається партія фортепіано, яка представлена у вигляді хвилеподібних фігурацій з обернення тризвуків. Композитор-домрист розміщує між ними мелодичні вершини тем для більш чіткого підкреслення мелодії, що також заповнює і паузи в партії домри.

Сьома варіація (*L'istesso tempo, poco rubato, piano*, тт. 121–158) виконує функцію *quasi*-каденції, в якій партії обох інструментів наслідують звучання трембіти. В. Івко в лівій руці фортепіано використовує гармонічні фігурації на основі квінтових ходів, які і заповнюють звуковий простір. У партії домри звучать відголоски тем у новій ритмоформулі на основі тріолей. Інноваційним на момент написання композиції є використання ритмічної імпровізації на одному звуці, що наслідує традиції інструментальних імпровізацій, притаманних гуцульському музикуванню, та широко застосовується у композиціях на основі гуцульських мелодій, особливо у композиціях для цимбалів. Мелодія, як і ритмічні імпровізації у вигляді тріолей, переходить від одного учасника дуету до іншого, завдяки чому і відтворюється музикування та діалог двох «трембіт». Темпове відхилення спонукає домриста задіяти прийом тремоло, що робить сьому варіацію ще і ліричним центром композиції. Так, танцювальна жанрова основа завдяки імпровізаційності набуває пісенних рис, які перериваються наступною фазою розвитку.

Контрастом звучить восьма варіація (a^7b^7 , *Tempo I, piano*, тт. 159–168), в якій мелодія тем представлена зменшеними тривалостями. Знову чітко постають риси куплетно-варіаційної форми та віртуозне начало композиції. Теми у дев'ятій варіації (a^8b^8 , *fortissimo*, тт. 169–205) доручаються фортепіано та звучать октавним дублюванням у низькому регістрі на фоні підголосків у правій руці піаніста. В партії домри фігурації постають у новому ритмічному втіленні – тріолі шістнадцятих націлені на мелодичну вершину восьмої, що у високому регістрі третьої октави схоже на звучання сопілки.

Ліричний характер притаманний для десятої варіації (a^9b^9 , *subito piano*, тт. 206–223), в якій тема звучить у партії фортепіано в первісному викладенні в тональності *Es-dur* на фоні домрових трелей. Поступово, через введення альтерованих тонів повертається основна тональність (*h-moll*), в якій і починається фінальна одинадцята варіація (a^{10} , тт. 224–238). В ній

продовжується логіка викладення тематизму з попередньої фази розвитку, а після генеральної паузи (т. 233) висхідні фігурації на основі першої теми поступово переходять від домри до фортепіано.

При варіюванні тем у Варіаціях для домри та фортепіано В. Івко використовує поступове ритмічне дроблення (дімінуцію), нові ритмоформули, підголоскове співставлення (a^6b^6) та збільшення тематичних елементів, теситурно урізноманітнює звучання тем. Серед домрових творів дана композиція є найбільш показовою. Її складність диктують і виконавські віртуозні можливості композитора-домриста.

Отже, для характерних варіацій притаманне використання *quasi*-каденцій, віртуозність у вигляді переваги гамоподібних пасажів та жанровий контраст тем, який втілюється на рівні співставлення танцювальності та пісенності, хоча і в рамках однієї варіації (В. Івко) або епізодичних фрагментів (В. Іванов–В. Маруніч).

Висновки до Розділу 2. Не зважаючи на те, що жанр варіацій, на відміну від концерту та мініатюри, не став широко розповсюдженим у домровій музиці, існуючі композиції все одно є цікавими та самобутніми. З п'яти проаналізованих Варіацій нами були розглянуті специфіка форми, співвідношення домрової версії з вокальним першоджерелом, розвиток тематизму та принципи варіювання, що дозволило виокремити два різновиди домрових варіацій.

До строгих орнаментальних варіацій та похідних від них увійшли три композиції. Серед них важлива роль належить Варіаціям на тему української народної пісні «Дівчино моя, переяславко» для домри та фортепіано Л. Матвійчук. Вони демонструють більш повне використання першоджерела, що відобразилось у куплетно-варіаційній формі, в якій збереглася вся структура пісні. Не дивлячись на тональне співставлення тем (*a* як заспів та *b* як приспів) Варіації все одно відносяться до строгих, що пояснюється збереженням гармонічного плану тем упродовж всієї композиції. Вступ у Л. Матвійчук

представлений діалогом домрово-фортепіанного дуету. Окрім цього, тема (a , a^5) постає у вигляді одноголосся з поступовим додаванням фігурацій (a^1 , a^4), які розростаються до розміру повноцінних пасажів (a^2).

На фоні фольклористичних зразків виокремлюються неокласичні Варіації у старовинному стилі для домри соло Л. Матвійчук, які побудовані по принципу остинатності, що досягається прийомом «ковзання». Тема, проходячи у басовому голосі переходить до середнього шару *quasi*-акордової фактури (a^2 , a^3 , a^5 , a^6) та стає невеликою каденцією (a^4). Два зразки строгих варіацій по масштабу відносяться до мініатюри, а орнаментальність, дімініція та остинатність стали основними принципами розвитку.

Більш ширші виразні та технічні можливості домри представлені у варіаціях з опорою на принципи строгих орнаментальних, серед яких нами була розглянута композиція Л. Матвійчук «Ой за гаєм, гаєм» для домри та фортепіано заснована на куплеті однойменної пісні, що втілилось у темі (a) та чотирьох варіацій на неї (a^1 , a^3 , a^4 , a^5), а чіткий тональний центр із мінорним забарвленням відсутній лише у кульмінації (a^2), яка. В процесі варіювання тема по чергово проходить у домрово-фортепіанному дуєті (a^1 , a^4), в партії домри набуває драматичних рис у кульмінації (a^2), представлена у вигляді коротких фігураційних фрагментів (a^3 , a^5) та гамоподібних пасажів у коді (a^6).

Останнім різновидом є характерні варіації з *quasi*-каденціями, які існують у вигляді двотемних та представлені двома зразками. Варіації на тему української народної пісні «Ой на горі два дубки» В. Іванова–В. Марунича є досить розгорнутою композицією (вступ, дві теми та шість варіацій на них) з двома каденціями, які засновані на однаковому тематичному матеріалі та пристосовані до специфіки інструментів. Варіювання тем відбувається за рахунок секвенцій, хроматичних ходів у басу, ущільнення фактури від одноголосся до акордової, дімініції, орнаментального заповнення мелодичного контуру теми та жанрової взаємодії.

Зокрема, простежуються і загальні прийоми розвитку, які зустрічались нами і у попередніх варіаціях, серед яких слід назвати логіку побудови завершального кадансу (висхідний рух до тоніки у гармонічному мінорі), Зокрема, теми у Варіаціях В. Іванова–В. Маруніча більш самостійні та звучать не тільки як почергове варіювання «вокального куплету», а розвиваються автономно з використанням індивідуальних методів варіювання. Перераховані нами принципи у Варіаціях В. Іванова–В. Маруніча не тільки апелюють до загальних, застосованих у всіх домрових варіаціях, але у композиції ми можемо простежити розвиток жанру домрових варіацій на рівні форми та методів опрацювання фольклорного першоджерела.

У Варіаціях на лемківську народну тему для домри та фортепіано В. Івко поєднав у композиції лади народної музики (лідійський, дорійський), жанрові різновиди та наслідування гуцульському музикуванню. На відміну від Варіацій В. Іванова–В. Маруніча тут теми варіюються поступово із задіянням у кожній однакового принципу варіювання. Проте, композитор-домрист використовує канонічність і підголосність, а основним прийомом виступає дімінація. Наслідування звучанню трембіт відбувається через введення ритмічної імпровізації, бурдонний бас з інтервалу квінти та ритмічна фігура у високому регістрі третьої октави, яка складає враження гри на сопілці, також націлені на відтворення традиції народно-інструментального музикування.

Зміна тонального плану (*h-moll*→*Es-dur*) позначена і пануванням ліричного характеру, а домрові трелі на фоні теми у фортепіано відводять її у іншу жанрову сферу. Подібно до попередніх Варіацій рясно використовуються хроматичні ходи в басовому голосі, гамоподібні пасажі та орнаментальність, що демонструє загальну тенденцію у розвитку жанру варіацій у домровій музиці.

ВИСНОВКИ

Для визначення різновидів домрових варіацій та їх характеристики на прикладі зразків композиторської творчості другої половини ХХ століття необхідно було спочатку розглянути варіації як жанр. Варіаційна форма притаманна саме стихії народно-інструментального музикування, а дослідники вже давно визначили різновиди варіацій та методи варіювання. Так, за тематичним наповненням варіації можуть бути однотемними, подвійними та багатотемними. Найбільш розповсюдженим методом стала дімініція, для якої характерна орнаментальність у мелодії. До поліфонічних варіацій належать варіації на *basso ostinato*, яким властиві нові елементи в мелодії, а також зміни у фактурі та ритмічному малюнку. Подібні зміни відбуваються й у варіаціях на *soprano ostinato*.

За способами варіювання варіації диференціюються на строгі та вільні, де останні відрізняються вільним відношенням до тонального плану, композиційної будови, мелодичного та ритмічного малюнку теми. Зокрема, змін може зазнавати і жанрова основа, що дозволяє віднести подібні варіації до жанрових. При орнаментальному варіюванні мелодія представлена у вигляді пасажів, акордів або може прикрашатись мелізмами. Окрім варіацій на *soprano ostinato* опора на пісенну основу зумовила і наявність куплетно-варіаційної форми, у якій піддається змінам кожне повторення куплету. Тема може бути представлена і великою кількістю варіантів, що вказує на наявність варіантної форми, яка часто зустрічається в інструментальних композиціях на основі народно-пісенної традиції (за С. Шипом).

Варіаційний принцип розвитку музичного матеріалу представлений у багатьох різних за жанром та стилем домрових творах. Першими оригінальними композиціями для домри, як і для більшості академічних народних інструментів, стали обробки народних пісень, що переважно були написані у варіаційній формі. Композитори при гармонізації мелодії використовували варіантність,

діалогічність, лади народної музики, різноманітні ритмічні малюнки та прохідні тони. Відповідно інструментальні обробки могли втілюватись у різних версіях гармонізації однієї пісні та створенні простого акомпанементу, використовувати широкий спектр прийомів імітації звучання традиційних народних інструментів. Концертна спрямованість домрових композицій сприяла їх жанровій модифікації від мініатюри до варіацій, фантазій, парафразів та концертів з використанням прямого цитування першоджерела, дисонансних співзвуч, сонористичних технік, парних і непарних побудов та *quasi*-імпровізаційності тощо.

Нами було виокремлено два різновиди варіацій у доробку українських композиторів. Строгі орнаментальні варіації представлені варіаційною (Варіації у старовинному стилі) та куплетно-варіаційною («Дівчино моя, переяславко») формою на основі однієї теми. З точки зору масштабу ці твори тяжіють більш до мініатюри ніж до великої форми. Домристка та композиторка Л. Матвійчук використовує дімінуцію, різноманітні ритмічні фігури, секвенційність та поступове ущільнення фактури. У варіаціях з опорою на принципи строгих орнаментальних («Ой за гаєм, гаєм»), що також написані в куплетно-варіаційній формі, зберігається наповнення першоджерела – тема та варіації повторюють кількість куплетів, проте єдиний тональний центр порушується. У варіаціях цього типу більш ширші принципи варіювання, які віддзеркалились у повноцінних гамоподібних пасажах, більшій діалогічності домрово-фортепіанного дуету та автономності тем, які розвиваються не тільки у парі, але варіюються Л. Матвійчук окремо, як повноцінні фази розвитку.

Найбільш віртуозними є зразки характерних варіацій з *quasi*-каденціями в яких, окрім принципів варіювання попередніх різновидів варіаційної форми, використовуються хроматичні ходи в басовому голосі, жанрове співвідношення тем, суміщення ладів народної музики (лідійський, дорійський), наслідування іншим інструментам (трембіта, сопілка), канонічність і підголосність. Жанровий контраст тем стає можливим через протиставлення двох сфер – пісні та танцю,

що досягається за рахунок збільшення тривалостей у мелодії, внаслідок чого енергійний посил відходить на другий план (В. Іванов–В. Маруніч). Іншим прикладом жанрових трансформацій є одночасне звучання танцювальної теми на фоні домрових трелей у збільшених тривалостях, результатом чого є протиставлення мелодій танцювального та пісенного характеру (В. Івко).

Проаналізувавши домрові варіації ми можемо зробити висновок, що композитори-домристи використовують принципи опрацювання фольклору з досвіду суміжних сфер музичного мистецтва, які втілились у використанні ладів народної музики, наслідування звучанню інших інструментів, хроматичних ходів в басовому голосі, парних та непарних побудовах, тональній функціональності, різноманітних ритмічних малюнках, наскрізному розвитку теми через задіяння дімінуції та рясного використання секвенційного розвитку. Зокрема, серед домрових варіацій є строгі, вільні, однотемні, подвійні та характерні. Орнаментальне варіювання стало панівним у всіх зразках варіацій та відобразилось у заповненні мелодичного контуру теми, акордових фігураціях та метричному зміщенні звуків мелодії. Композитори-домристи звертаються до загальної тенденції у подібних варіаціях – використання відомої та розповсюдженої мелодії, яка урізноманітнюється з кожним проведенням теми, демонструючи розвиток методів варіювання та розкриваючи домру як віртуозний, універсальний і багатотембровий інструмент.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білоусова С. Академічні жанри в домровій творчості В. Івка і Є. Мілки. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: збірник статей / відп. секретар – доктор мистецтвознавства, проф. Л. В. Шаповалова. 2017. Вип. 46. С. 322–332.
2. Білоусова С. В. Донецька школа домрового виконавства: етапи розвитку, методологічні засади, регіональна складова репертуару : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2021. 283 с.
3. Білоусова С. Фольклорна лінія у творах для домри В. Івка, Є. Мілки, О. Некрасова. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2015. Вип. 14. С. 55–62.
4. Данилюк Я. В. Розвиток домрового виконавства в Україні в контексті відродження народної музично-інструментальної культури на порубіжжі ХХ–ХХІ століть. *Аспекти історичного музикознавства* / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, ред. Ю. П. Величко, Я. О. Сердюк. Харків, 2019. Вип. XVIII. С. 120–140.
5. Данилюк Я. В. Концерт для домри з симфонічним оркестром в контексті розвитку жанру. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. пр. 2021. Вип. XXV. С. 152–170.
6. Калабська В. Концерт для домри з оркестром В. Подгорного: виконавський аспект. *Проблеми підготовки сучасного вчителя* : зб. наук. пр. / Уманський держ-й педагогічного ун-т імені Павла Тичини. Умань, 2017. Випуск 15. С. 370–378.
7. Кириченко В. Джазові твори В. Власова для домри. *Музичне мистецтво і культура*. 2017. Вип. 24. С. 373–382.
8. Кияновська Л. Антон Коціпінський: репрезентант польської культури в українській музиці. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2013. Вип. 27. С. 26–37.

9. Кольц І. П. Київська домрова школа: історичні аспекти формування. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство* / за заг. ред. В. Г. Виткалова. Рівне, 2018. Вип. 26. С. 180–184.
10. Кольц І. П. Миколаївська домрова школа в контексті становлення професійного народно-інструментального мистецтва Півдня України ХХ–ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : Спеціальність 025 – Музичне мистецтво. Київ, 2021. 227 с.
11. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. 20 с. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/11880/1/поняття%20жанру.pdf>
12. Костенко Н. Є. Композиторська творчість як дзеркало виконавського мислення (на прикладі музики Б. Міхеєва для домри). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* / ред. В. Даниленко. 2009. № 11. С. 58–65.
13. Костенко Н. Є. Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2009. 270 с.
14. Кузик В. Маруніч Володимир Іванович. *Українська музична енциклопедія* / гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : ІНФЕ НАНУ, 2011. Том 3. С. 322–323.
15. Лермонтова О. О. Редакції скрипкових творів для чотириструнної домри як художня інтерпретація авторського тексту. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2019. Вип. 52. С. 145–159.
16. Лермонтова О. О. Творчість музиканта-домриста: виконавсько-психологічний аспект (на матеріалі діяльності харківської школи) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2021. 217 с.

17. Литвинець Т. А. Сучасне домрове виконавство: аспекти вдосконалення професійної майстерності : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2013. 20 с.
18. Максименко І. Основні тенденції розвитку українського домрового концерту. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2008. Вип. 1. С. 129–134.
19. Матвійчук Л. Д. Оригінальні твори для домри з фортепіано та домри-соло. Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2018. 63 с.
20. Матвійчук Л. Д. Твори для ансамблю домристів у супроводі фортепіано: перекладення та аранжування. Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2013. 31 с.
21. Матвійчук Л. Д. Унісон домристів «Фрески Софії». Репертуарні збірка творів у перекладенні та аранжуванні. Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2013. 61 с.
22. Олійник О. Л. Риторичні засади композиторської та виконавської творчості для домри : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2016. 21 с.
23. Сліпченко К. Жанр домрового концерту у доробку українських композиторів. *Актуальні питання гуманітарних наук* : зб. наук. пр. Дрогобич : ДДПУ ім. І. Франка, 2021. Вип. 44. Т. 3. С. 44-51.
24. Фільц Б. Обробка (опрацювання) народної пісні. *Українська музична енциклопедія* / гол. ред. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ, 2016. Т. 4. С. 336–352.
25. Форманюк І. В. П'єси для домри-соло: філософсько-естетичні та музично-технологічні підстави мініатюризації. *Музичне мистецтво і культура*. 2015. Вип. 21. С. 265–275.
26. Форманюк І. В. Твори для домри соло у формуванні звукового образу інструмента. *Музичне мистецтво і культура*, 2017. Вип. 24. С. 403–415.

27. Чжан Лін. Жанр обробки народної пісні на сучасному етапі: культурно-історичний аспект. *Аспекти історичного музикознавства* / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, ред. Ю. П. Величко. Харків, 2020. Вип. XIX–XX. С. 298–312.

28. Чжан Лін. Жанр обробки народної пісні: шляхи взаємодії традиційного та професійного музичного мистецтва. *Аспекти історичного музикознавства* / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, о. Харків, 2020. Вип. XXI. С. 113–123.

29. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 16. С. 154–177.

30. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.