

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра народних інструментів України
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**АНСАМБЛЕВА МУЗИКА ЗА УЧАСТЮ ДОМРИ
ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ**

Магістерська робота
ДАНИЛЕНКО ЛІЛІ ВАЛЕРІЇВНИ

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
РОМАНЮК ІРИНА АНАТОЛІЇВНА

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів та текстів інших авторів
мають посилання

на відповідне джерело



Даниленко Л. В.

ХАРКІВ – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ДОМРА В АНСАМБЛІ: МЕТОДОЛОГІЯ ТА ІСТОРІОГРАФІЯ ДОСЛІДЖЕНЬ	7
1.1. Інструментальні ансамблі за участю домри: загальна характеристика, питання класифікації.....	7
1.2. Ансамблева музика за участю домри: питання концертного репертуару	13
1.3. Функції партії домри в ансамблі	21
1.4. Історіографія досліджень із питань ансамблевого музикування за участю домри	29
Висновки до Розділу 1	32
 РОЗДІЛ 2. ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ ДУЕТИ ДЛЯ ЧОТИРИСТРУННИХ ДОМР БЕЗ СУПРОВОДУ: КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ЗАДУМ ТА ВИКОНАВСЬКІ ПРИНЦИПИ	34
2.1. Концертна п'єса «Коло» (1980) В. Івка - Б. Міхєєва: досвід композиційно-драматургічного та виконавського аналізу	34
2.2. «Русалія» (1989) В. Бешевлі: аналіз виконавської специфіки сюїти	41
2.3. «Карпатська сюїта» (1989) В. Зеленого: жанрово-стильовий та інтерпретаційний аспекти	50
2.4. «Жартівливе підношення О. Циганкову у формі вальсу» (1995) Б. Міхєєва: досвід композиційно-драматургічного аналізу та принципи виконавської інтерпретації	61
Висновки до Розділу 2	65
 ВИСНОВКИ	67
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	72
ДОДАТКИ.....	78

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Історія домри дивовижна і унікальна. Наявні різні версії походження домри. Але відомо, що у 1896 році В. Андреев реконструював її. Згодом домра почала розвиватися як сольний інструмент, продовжуючи залишилася невід’ємним учасником ансамблів та оркестрів різних складів.

В навчальному процесі вищих музичних закладів України на сьогодні продовжує бути актуальним питання вибору репертуару для ансамблів домристів. Зазвичай, як уже традиційно усталилось, для ансамблю домр залучається репертуар скрипалів. Оригінальних творів для домри не так багато, а більшість з існуючих написано для триструнної домри і тому, зазвичай, доводиться робити перекладення для чотириструнної домри.

Домра – це інструмент, що досі розвивається. У виконавській домровій практиці увиразнюється значна кількість розмаїтих технічних та звукозображальних прийомів. Прикметно, що партія домра може виконувати функції як мелодії, так і супроводу. Відтак для інструментування творів на різні склади ансамблів за участю домри потрібно розуміти, яку роль може виконувати кожен з інструментів. Враховуючи даний факт, а також наявний на сьогодні певний дефіцит оригінальних ансамблевих творів для домри, констатуємо значний науковий інтерес до вивчення виконавських можливостей домри в ансамблевій музиці (зокрема, для дуету чотириструнних домр без супроводу, що складає матеріал дослідження у рамках даної магістерської роботи).

Отже, актуальність теми дослідження обумовлено:

- недостатньою кількістю наукових праць на обрану тему;
- дефіцитом оригінального репертуару для ансамблів за участю домри;
- зростанням наукового інтересу до виконавського аналізу в останній час, що зумовлює розвиток новітньої галузі музикознавства – інтерпретології;

- активним розвитком ансамблевого музикування та написанням аранжувань у концертній та навчально-педагогічній практиці сьогодення.

Об'єкт дослідження – домрове мистецтво останньої третини ХХ століття; **предмет** – жанрово-стилістичні та виконавські принципи ансамблевої музики за участю домри (на прикладах інструментальних дуетів для чотириструнних домр без супроводу).

Матеріал дослідження складають твори для дуету чотириструнних домр без супроводу (нотні тексти): В. Івко – Б. Міхєєв – «Коло» (1980), В. Бешевлі – сюїта «Русалія» (1989), В. Зелений – «Карпатська сюїта» (1989), Б. Міхєєв – «Жартівливе підношення О. Циганкову у формі вальсу» (1995), а також відеозаписи виконань.

Мета дослідження – виявити жанрово-стилістичні та виконавські принципи ансамблевої музики за участю домри на прикладах окремих інструментальних дуетів для чотириструнних домр без супроводу композиторів сьогодення.

Наукові завдання дослідження обумовлені поставленою метою:

- розглянути різновиди інструментальних ансамблів за участю домри;
- проаналізувати наявні тенденції становлення концертного репертуару для ансамблів за участю домри;
- виявити функції партії домри у складі ансамблів;
- здійснити огляд наукових джерел з питань ансамблевого музикування за участю домри;
- здійснити композиційно-драматургічний та інтерпретаційний аналіз обраних інструментальних дуетів для чотириструнних домр без супроводу.

Методи дослідження:

- *органологічний* – пов'язаний з дослідженням особливостей конструкції і технічних можливостей домри, його функціонування в ансамблевому музикуванні;

- *жанровий* – залучений з метою виявлення жанрових особливостей в аналізованих зразках дуєтів чотириструнних домр без супроводу;
- *стильовий* – спрямований на увиразнення засад індивідуального композиторського стилю Б. Міхєєва, В. Івка та В. Зеленого;
- *структурно-функціональний* – застосовується при розгляді композиційно-драматургічних принципів будови обраних творів;
- *інтерпретаційний* – необхідний для виявлення технічних особливостей та логіки виконавської інтерпретації творів.

Теоретична база дослідження заснована на музикознавчих джерелах з такої проблематики:

- *виконавства на народних інструментах* (С. Білоусова [3], Є. Бортник [5], М. Давидов [9], М. Імханицький [15; 16; 17], Н. Костенко [21; 22; 23; 24], О. Лєрмонтова [27; 28], М. Лисенко [29], Л. Матвійчук [30; 31], Б. Міхєєв [32], О. Олійник [40], К. Сліпченко [43], Є. Череватенко [45]);
- *теорії музичної інтерпретації* (М. Борисенко [4], О. Катрич [18; 19; 20], В. Москаленко [33; 34; 35], Ю. Ніколаєвська [37; 38; 39], Л. Шаповалова [46; 47]);
- *теорії жанру та стилю* (А. Азарова [1], І. Коханик [25], Л. Шаповалова [48; 49]);
- *теорії музики* (О. Гармель [8], Г. Ігнатченко [14], В. Москаленко [36], М. Тіц [44], С. Шип [50], Я. Якуб'як [52]).

Наукова новизна отриманих результатів даного дослідження полягає в одному із перших досвідів аналізу обраних творів, і на їх прикладі виявляються принципи ролі домри в інструментальному ансамблі.

Практичне значення результатів дослідження. Матеріали дослідження можуть бути використані в подальшому вивченні ролі домри в інструментальних ансамблях, а також в навчальних курсах «Інструментування», «Історія виконавства на народних інструментах», «Аналіз музичних творів», «Проблеми сучасного репертуару для народних

інструментів», «Музична інтерпретація»; у музичній педагогіці та виконавській практиці.

Апробація отриманих результатів дослідження. Основні положення магістерської роботи було оприлюднено автором у доповіді на III Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, ХНУМ) 21-22 травня 2022 року.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел та Додатків. Повний обсяг дослідження складає 91 сторінку; основний зміст викладено на 69 сторінках, список використаних джерел налічує 57 найменувань (6 сторінок).

РОЗДІЛ 1

ДОМРА В АНСАМБЛІ: МЕТОДОЛОГІЯ ТА ІСТОРІОГРАФІЯ ДОСЛІДЖЕНЬ

1.1 Інструментальні ансамблі за участю домри: загальна характеристика, питання класифікації

Домра як інструмент у сучасному її вигляді була реконструйована та застосована як учасник ансамблю. В той час, як інші сучасні інструменти (наприклад, скрипка) зароджувались як солюючі інструменти, домра від початку була учасником ансамблю, а вже потім розвивалася як солюючий інструмент.

У 1896 році видатний виконавець-балалаєчник, винахідник Василь Васильович Андреев (який відомий тим, що за його проєктами була удосконалена балалайка та розроблені її різновиди) разом з М. Фоміним реконструювали та модернізували знайдену у В'ятській губернії домру. Річ в тім, що в той час він вже створив ансамбль балалайок, але йому потрібен був інструмент, який візьме на себе роль проведення мелодії. Таким інструментом стала домра. Вона була реконструйована та були розроблені 2 її види: домра мала та домра альт. Так, був створений «Великоросійський оркестр» і домра почала свою сучасну історію.

У 1908 році, за ініціативою Г. Любімова, була розроблена група чотириструнних домр з квінтовым строєм та створений квартет чотириструнних домр, в якому важливе місце посіла домра тенор. В. Андреев був проти створення домри з квінтовым строєм, бо боявся що домра, як інструмент фольклорний, втратить свою самостійність та буде асоціюватись зі скрипкою. Але тембр інструмента дозволив зберегти свої фольклорні коріння та свою самобутність. Квінтовий стрій дав можливість використовувати скрипковий репертуар, тому що при винаходженні нового інструмента різким питанням постає підбір репертуару та створення оригінальної музики.

Після того, як Г. Любімов розробив чотириструнну домру, розгорілася дискусія на сторінках «Вечірньої Москви». Вона закінчилась ствердженням, що новий інструмент має свою художню значущість. Подальша практика показала, що домра з квартовим строем і домра з квінтовым строем можуть існувати і їх існування художньо виправдане.

В період першої половини ХХ століття почали створюватись та концертувати аматорські та професійні оркестри та ансамблі народних інструментів. Інформацію про створення та діяльність таких колективів на Харківщині можна знайти в кандидатській дисертації Н. Костенко [23] та на Донбасі – в кандидатській дисертації С. Білоусової [3].

Наприкінці 60-х рр. ХХ ст. почалась активна діяльність по відродженню музичного мистецтва в Україні. В період останньої третини ХХ ст. сформувалися багато професійних ансамблів, у склад яких входила домра, і проводилась активна просвітницька та концертна діяльність. Так, в той період в Україні були створені та концертували: ансамбль народних інструментів при Харківській філармонії; тріо Д. Остапенко, В. Заболотний, В. Петров; камерно-інструментальний ансамбль «Дивограй» Національної філармонії України; камерний ансамбль народних інструментів Національної філармонії України «Рідні наспіви»; камерний оркестр «Лик домер»; квінтет «Мелодія»; ансамбль народних інструментів «Сюрприз»; «Гармоніка»; ансамбль народних інструментів «Мозаїка» та ін. Більшість з них досі існують. В цей же час в Росії був створений відомий нині ансамбль народних інструментів «Росія» (нині Державний академічний російський народний ансамбль «Росія» імені Л. Г. Зікіної) та «Терем-квартет».

Період останньої третини ХХ ст. дав базу для розширення можливостей виконавства на народних інструментах, популяризував ансамблеве виконавство та дав ґрунт для подальшого розвитку ансамблевого музикування. Так, наприкінці ХХ ст. та на початку ХХІ ст. було створено велику кількість ансамблів народних інструментів: інструментальний

ансамбль «Три плюс два», «Гротеск», камерно-інструментальний квартет «Джерело», квартет «ЦимБанДо», «Solominband», «DomRa», ансамбль народних інструментів «Візерунки», сімейне тріо Мурзи, квартет «Лабіринт», «Весела банда» та ін.

Задля подальшого дослідження ансамблів за участі домри доцільно дати визначення взагалі поняттю *ансамбль*. Термін «ансамбль» переводиться з французької мови як «спільно, разом» і має широкий сенс. В «Українській музичній енциклопедії» [2] є 3 пояснення цього терміну: «1) Мистецький колектив з виконавців, які виступають разом ... 2) Спільне виконання кількох виконавцями. 3) Музичний твір для ... ансамблю виконавців ... Залежно від кількості виконавців камерний ансамбль називають дует, тріо, квартет ...» [2, с. 72]. Оскільки матеріалом дослідження є твори для дуету чотириструнних домр, то додамо визначення поняття *інструментальний дует*. Спираючись на цю ж «Українську музичну енциклопедію» даємо визначення дуету (від італ. *duetto*, від лат. *duo* - два) – це ансамбль, що складається з двох виконавців. Гроув дає таке визначення дуету: «Музичний твір, для ансамблю для двох голосів або інструментів, з або без супроводу» (*переклад наш. – Л.Д.*) [53, с. 735]. Підсумовуючи все сказане вище можна сказати, що інструментальний дует – це ансамбль двох виконавців інструменталістів.

В останні роки особливо виріс інтерес до ансамблів взагалі, збільшилася їх кількість та різноманітність за складом. Сучасні тенденції у сфері виконавства на народних інструментах пов'язані з інтенсивним розвитком ансамблевого музикування, так як ансамблі використовуються в учбовій практиці та дуже популярні в професійній.

У теорії музичного виконавства застосовується розподіл ансамблів на однорідні (які складаються тільки з однорідних інструментів – тільки домр) і змішані (які складаються з різних інструментів).

Але М. Імханицький увесь інструментарій чітко розрізняє на два типи інструментів по звуковідтворенню: інструменти, де звук розташований до

тривалого, протяжного ведення, та інструменти з акцентно-згасаючою природою звуку. Тобто до однорідних ансамблів відносить ті поєднання, де задіяні інструменти відносяться до одного типу, а до змішаних, відповідно, де задіяні інструменти обох типів.¹

Однак, у виконавській та педагогічній практиці поєднання різних струнно-щипкових інструментів, окрім поєднання різновидів одного інструмента (наприклад, домри та домри альт), відносять до змішаної групи ансамблів. Такий розподіл будемо застосовувати надалі.

Також існує поділ на ансамблі за кількістю:

- ансамблі малих форм (дуети, тріо, квартети та ін.);
- ансамблі великих форм (більше 8 виконавців).

Домра – популярний учасник ансамблів великих форм, так як завдяки своїм виконавським можливостям та своєму тембру дуже гарно поєднується з іншими інструментами (жива, яскрава, мобільна).

В Україні ансамблі народних інструментів можуть складатися за участю таких інструментів: домри, цимбалів, бандури, гітари, баяна, акордеона, балалайки, сопілки, а також кобз, скрипок та ін.

Серед популярних складів однорідних дуєтів можна виділити: домра та домра, домра та альтова домра (або домра та домра тенор). Такі ансамблі часто виконуються соло або у супроводі фортепіано чи баяна. Поштовхом для актуалізації однорідних складів дуєтів стали професійні дуєти, в які об'єднувалися домристи-виконавці. Так, наприклад, в Україні Валерій Івко та Борис Міхєєв об'єдналися та спільно написали концертну п'єсу «Коло» для дуєту чотириструнних домр без супроводу. У період 1992-2004 років В. Івко концертував у складі дуєту разом зі С. Колесник (С. Білоусовою), виконували

¹ Такого ж розподілення притримується М. Шарабарин. Він виділяє дві групи ансамблів: монотемброві та політемброві (за двома принципово різними способами звукоутворення – акцентно-преривчастого і триваючого). Монотембровий ансамбль – це ансамбль, складений з інструментів тільки однієї групи, а політембровий, відповідно, з обох груп. (Див. про це: Шарабарин М. І. «Переломлення фольклорних традицій у музиці для змішаних ансамблів російських народних інструментів», 2016.)

перекладення творів академічного напрямку та створені В. Івком оригінальні твори. У 1984 році в Росії сформувався дует домристів у складі Людмили Вахрушевої та Віктора Зеленого. У 1987 році вони видали збірку творів для дуету домр з власними перекладеннями. Виконавці здебільшого самі робили перекладення та створювали оригінальні твори для свого складу. Згодом для таких дуетів почали створювати твори композитори. Така форма музикування знайшла широкий відгук у навчальному процесі музичних навчальних закладів, показником якого стала поява великої кількості дуетів домр на різних творчих конкурсах.

Змішані ансамблі народних інструментів широко розповсюджуються у шкільній практиці, так як не у всіх музичних освітніх установах є великі класи струнних народних інструментів, що становлять основу оркестру. Це підтверджує велика кількість методичних програм з класу «Ансамбль». А це тому, що гра в ансамблі дуже важлива – вона стимулює розвиток емоційності, пам'яті, мислення, уяви та творчої активності при грі в ансамблі. Навики колективного музикування формуються і розвиваються на основі і паралельно з уже набутими знаннями в класі з фаху.

Серед популярних змішаних інструментальних дуетів можна виділити домра та балалайка, домра та бандура, домра та гітара, домра та баян/акордеон.

Дует домри та балалайки, також як і домри та домри, виконується соло або у супроводі. Такий склад дуету часто використовують у навчальній практиці. Так, А. Котягін та Н. Котягіна випустили збірку, яка адресована учням початкових років навчання дитячих музичних шкіл.

Характерним для цього дуету є те, що ці два інструменти можуть мінятися ролями, домра та балалайка можуть виконувати роль як проведення теми, так і роль супроводу. Ці два інструменти схожі і гармонійно поєднуються тембрами.

Наступний дует, який ми розглянемо – домра та баян. Для такого складу ансамблю простіше знайти репертуар тому, що здійснюють велику кількість

перекладень та публікують їх в окремих збірках. Популярність та практичність такого складу пояснюється спектром можливостей баяна.

Але через те, що домра і баян відносяться до різних типів інструментів за звуковідтворенням, то виконавці стикаються з низкою проблем. Так, при виконанні слід дотримуватись динамічного балансу (так як зручний для домри діапазон звуку від *pp* до *mf*), визначити оптимальні темброві співвідношення (вибір регістру баяна) та штрихові поєднання (атака звуку, ведення звуку, зняття звуку, поєднання звуків) домри та баяна.

В будь-якому ансамблі важливо дотримуватися динамічного балансу партій, однакового фразування, агогіки та штрихів, інтонування.

Один з популярних складів тріо – це поєднання домри, балалайки та баяна, або ж двох домр з баяном. В такому складі ансамблю кожен інструмент може показати свої технічні можливості. Домра з балалайкою (чи ще однією домрою) можуть зіграти разом (в унісон або інтервал; тема з підголосками), або протистояти один одному (в контрапункті). Це завжди свіже звучання теми та супроводу (багатство тембрів, діапазону, прийомів, варіацій). Баян в такому складі може зіграти гучніше, прозвучати повніше.

Характерною рисою ансамблю – є самотійність кожної партії, в силу відсутності їх дублювання, яке характерне для оркестрового музикування. Відповідно, недоцільно розглядати в якості повноправного ансамблю ті інструментальні поєднання, в яких баян акомпанує.

Домра та гітара. В репертуар такого ансамблю зазвичай входять перекладення з дуету мандоліни з гітарою, популярного в Європі, або перекладення з дуету скрипки з гітарою. Також є твори, написані для флейти з гітарою, які також добре будуть звучати в дуєті домра з гітарою. Такий склад добре поєднуються по динаміці (на відміну від такого складу як домра з баяном) та для нього видають збірки творів, написаних саме для дуету домри та гітари.

Домра та бандура – це дует, в якому виконавці можуть виконувати різноманітний репертуар від світової класики до джазових обробок. Завдяки широкому діапазону бандури (особливо нижній регістр, який, зазвичай, виконує роль басу) та виконавським можливостям домри виконавці можуть додавати у свій репертуар перекладення з інших поєднань (дуетів: бандур, домри з фортепіано та ін.). В пошуках нових тембральних звучань композитори також створюють твори для такого складу. Так, наприклад, Є. Мілка створив твір «Коломийка» для домри і бандури.

Ще один склад дуету з домрою – це дует домри з фортепіано. Маємо на увазі саме такі поєднання, коли кожен учасник ансамблю самодостатній та не підпорядковується іншому. Єлизавета Череватенко в своїй магістерській роботі приділяє увагу саме такому складу ансамблю: «... у домрово-фортепіанному дуеті є всі можливості для розкриття як спільних, так і специфічних особливостей кожного з інструментів» [45, с. 29].

Існують і інші склади ансамблів (з різновидами духових, ударних, струнно-смичкових інструментів), і всі вони зазвичай зіштовхуються з проблемою вибору репертуару.

1.2. Ансамблева музика за участю домри: питання концертного репертуару

Домра – це відносно молодий інструмент і ще не так багато написано оригінальних творів, через що немає вдосталь репертуару. Більшу частину репертуару становлять перекладення скрипкових творів. Виконавці на домрі запозичували досвід та методики скрипалів та піаністів, які вже мають свою теоретичну базу.

Від того часу, коли В. Андрєєв реконструював домру, то вона пройшла свій шлях розвитку. Від початку виконавець-балалаєчник почав застосовувати у своєму оркестрі групу домр. Відновлена домра зі своїми новими можливостями ідеально підходила на роль проведення теми. Тривалий час

роль домри полягала саме в цьому, вона в народному оркестрі грає ту ж роль, що і скрипка в симфонічному. Домра досить довго залишалася тільки оркестровим інструментом і лише пізніше вона стала ансамблевим, коли при оркестрі під керівництвом В. Андрєєва почав свою концертну діяльність домровий квартет. Як сольний інструмент домра вийшла на сцену дещо пізніше.

З часом професійні виконавці-домристи почали об'єднуватися у дуети. Цю практику впровадили у навчальний процес. Так, виконавці вплинули на появу різних складів ансамблів та створення репертуару для них.

Щойно з'явилися перші ансамблі, гострою проблемою постало питання підбору репертуару. В першу чергу виконавці самі робили перекладення на свій склад ансамблю творів класиків та сучасників. Після успішних дебютів відомі композитори вирішували створювати твори для ансамблів народних інструментів. Звичайно не було постійних складів ансамблів, та і зараз бувають ситуації, коли за якихось причин змінюється інструментальний склад і приходить змінювати інструментовку або замінювати програму.

На всіх ланках музичної освіти є обов'язковою дисципліна «Ансамбль». Є методичні праці, в якій розписаний можливий репертуар на різні рівні підготовки та різний склад ансамблів. Але, нажаль, не завжди є змога зібрати ансамбль по певному інструментарію під певний репертуар. Ансамблі можуть складатися з інструментів, які є в наявності. І тоді керівники не завжди знають, як замінити певний інструмент, як змінити партію, не враховують особливостей інструментів.

Репертуар ансамблів народних інструментів розвивається у трьох напрямках:

- оригінальна музика (яку створюють композитори спеціально для певного складу);
- обробки народних пісень;
- перекладення творів, створених для інших інструментів.

Значний внесок у концертний репертуар зробили домристи-виконавці. Щодо оригінальної музики, то неможливо не сказати про Бориса Міхєєва, який здійснив вагомий внесок у репертуар домриста. Композитор створив багато творів для домри соло та домри у супроводі фортепіано або оркестру. Не оминув він також і ансамблі. Ним створено дуети для чотириструнних домр соло: «Жартівливе підношення Олександрову Циганкову», «Ліричний вальс», а також спільно з Валерієм Івко «Коло». Також Б. Міхєєв створив «Маленький вальс (для найменших)», який цікаво грати дітям. Митець, як виконавець, добре розуміє технічні можливості домри і у своїх творах розкриває інструмент якнайкраще. Його твори сповнені різноманітністю прийомів звуковидобування, цікавими інтонаційними, а особливо гармонічними рішеннями. Цікаво спостерігати як композитор використовує домру в ролі супроводу – гармонічні педалі в нижньому регістрі і разом з цим акордовий супровід, або ж фігурації, в яких композитор часто використовує улюблений прийом ковзання. Партія ж мелодії або дуже лірична, або весела, легка і разом з тим дуже віртуозна, що вимагає гарної віртуозної техніки від виконавця. Це все характерні риси композиторського та виконавського стилів Бориса Міхєєва, які вирізняються серед інших, і про які детально описала у своїй монографії Наталія Костенко [21].

Валерій Івко – домрист-віртуоз, композитор, засновник унікального домрового оркестру «Лик домер», для якого писав твори та робив перекладення (здебільшого це твори академічної орієнтації). Серед основних творів, що написані ним для ансамблів за участю домри: «Соната» та «Три багателі» для двох домр, сюїта «Варіанти» для домри і гітари. В. Івко багато концертував та гастролював в різних складах ансамблів. Тривалий час він концертував у дуєті зі С. Колесник. Також гастролював у дуєті з Анджеем Мокрою (гітара). Його композиторський стиль виділяється віртуозністю, академізмом, складними інтонаційними зворотами та поліфонічним мисленням.

Ще один композитор-виконавець – Олександр Циганков. Одна з яскравих сторінок його творчості – це ансамблеве музикування. Він активно бере участь в камерно-ансамблевій діяльності («Російська мозаїка», Тріо під керівництвом Анатолія Беляєва). О. Циганков створив велику кількість обробок народних пісень для домри соло, з більшості з яких зробив перекладення для ансамблю. Композиторська діяльність нерозривно пов'язана з виконавською. Музикант-віртуоз добре знає технічні можливості домри і використовує в своїх творах пасажну техніку, акорди, подвійні ноти, трьохголосну поліфонічну фактуру, *pizzicato* лівої руки, флажолети, а також різні поєднання цих прийомів. Серед відомих його творів для дуетів «Варіації на дві російські теми для домри та балалайки», «Інтродукція та чардаш» для дуету домр з супроводом, «Циганочка» (сумісно з Анатолієм Беляєвим) для домри, балалайки та баяна. Його твори грають у різних складах зі своїми редакціями виконавці на чотириструнній домрі. Його твір «Тустеп» виконують різними складами – домра з баяном, домра з гітарою, у складі тріо (домра, балалайка, баян). Для складу домра та домра альт Олександр Циганков зробив варіації на тему пісні І. Дунаєвського «Ой, цвіте калина».

Значний внесок у збагачення репертуару для ансамблю домри з баяном здійснив баяніст Анатолій Беляєв. Він багато виступав в дуеті з домристкою Любов'ю Торнашевою. Для цього складу він написав фантазію на тему І. Кальмана «Чи пам'ятаєш ти...» де домра на початку проводить кантиленну мелодію подвійними нотами, а далі її партія розбавлена віртуозними пасажами та ритмічними варіаціями. У цьому творі він добре поєднав звучання баяна та домри, гарно komponує підголоскові фрагменти в партіях обох інструментів. Також ним написана Імпровізація на тему пісні М. Блантера «Летять перелітні птахи» - це жвава п'єса, де партія домри збагачена пасажами з хроматизмом, цікавими ритмами, партія баяна написана в більш акордовій фактурі, мелодія передається між партіями.

Окремо слід розглянути творчий тандем А. Беляєва (баян), О. Циганкова (домра) та Б. Авксентьєва (балалайка). Це чудові виконавці віртуози, які об'єдналися в тріо «Московські віртуози» (ще має назву Тріо Анатолія Беляєва) та багато гастролювали. Для свого складу ансамблю вони написали, інструментували та переклали досить багато творів. Свій концертний репертуар вони видали у вигляді збірки творів «Мелодії минулих років» (упорядники А. Беляєв, О. Циганков). В цю збірку увійшли добре відомі на той час мелодії, які були особливо популярні в 30-ті роки ХХ століття. Учасники ансамблю в своїй творчості намагались продовжити традиції народного імпровізаційного музикування. Це яскравий приклад, коли чудові виконавці-солісти об'єдналися та творили. Твори з цієї збірки дуже часто звучать в програмах конкурсів та концертів.

Ще один відомий виконавець та композитор – Віктор Губанов. Він очолює тріо «Болеро», до складу якого входять сам В. Губанов (баян), Л. Виговський (балалайка) та В. Нагірняк (домра). Цей колектив виконує досить різноманітну програму: європейську класику, популярну українську музику, музику сучасних композиторів (П. Майбороди, Є. Дербенко, О. Циганкова, М. Родрігеса). Також Віктор Губанов зробив обробку для такого складу ансамблю пісні В. Михайлюка «Черемшина» – цей твір досить часто виконуються на конкурсах та концертах. Взагалі творчість тріо «Болеро» розрахована для досить широкого кола глядачів.

Любов Матвійчук – видатна українська виконавиця, досвідчений педагог-методист, композитор, автор навчальних посібників «Методичні основи формування виконавської майстерності домриста», «Шлях до майстерності кобзиста», «Методичні основи ансамблевого виконання». Як композитор створила твори для домри соло («Зозуля», «Роздум», «Варіації в старинному стилі»), варіації та обробки народних пісень, а також займалася перекладеннями. Вона приділяє велику увагу ансамблям, інструментувала свої

твори для дуету домр соло: «Суботея», «Роздуми», «Ой за гаєм, гаєм», «По садочку ходжу».

Тамара Вольська – ще одна видатна домристка-виконавиця, член керівництва Асоціації балалаєчників та домристів Америки та Канади. В 90-х роках переїхала в Америку, продовжує гастрювати разом з чоловіком Анатолієм Трофимовим (баян) в ансамблі та виконувати цікавий репертуар. В 1990 році провела передачу про домру, де був представлений унісон домр, котрий виконав п'єсу Б. Міхєєва «Весела». Не цурається виступати в різного складу ансамблях зі скрипкою, віолончеллю, гітарою.

Віктор Соломін – сучасний виконавець домрист та композитор, імпровізує в джазовій та фольклорній манері. Є одним із творців чотириструнної електродомри. Зараз гастрює зі своїм гуртом «ДомРа». Але він не лишає заняття зі звичайною домрою. Постійно проводить майстер-класи по джазу та імпровізації на домрі. Веде заняття, де вчить імпровізувати саме в ансамблі. Записує свої імпровізації та ділиться ними з усіма бажаючими.

Одним з сучасних композиторів є Світлана Грицаєнко. Вона видає збірки для домри та ансамблів за участю домри, ділиться ними, створює власні твори та робить досить якісні перекладення. Серед збірок для ансамблів: «Естрадні твори» для домри у супроводі (до збірки входять твори для дуєтів та тріо); «Натхнення» для дуєту домри з гітарою; «Територія домри» для дуєтів і тріо для домри у супроводі фортепіано; «Навколо світу» для домрових дуєтів у супроводі фортепіано; «Популярні зарубіжні твори у перекладенні для домри і гітари» (в цю збірку входять твори для дуєтів та тріо), «Твори для домри у супроводі фортепіано (ансамблі)». Загалом ці збірки розраховані на рівень музичної школи та вищих навчальних закладів I-II рівнів акредитації.

Серед популярних творів для дуєту домр: С. Василенко «Іспанський танок», А. Кос-Анатольський «Ой ти, дівчино, з горіха зерня», М. Лисенко Баркарола, Ф. Мендельсон – Скерцо із музики до комедії В. Шекспіра «Сон у літню ніч», С. Рахманінов «Пляска циганок», Д. Шостакович «Іспанський

танок», А. Шпенюв «Я табун сцерагу», С. Цинцадзе «Сачідао», О. Мачаваріані «Дим».

Обробки народних пісень здебільшого виконуються аматорськими колективами, хоча професійні колективи також звертаються до цієї групи репертуару. Виконавці здебільшого самі роблять обробки та можуть компанувати різні пісні. Цей репертуар найближчий та найзрозуміліший для широкої аудиторії. Також його використовують для супроводів хореографічних постановок та вистав. Багато саме обробок народних пісень створив О. Циганков.

Окрему, дуже важливу групу творів для ансамблів народних інструментів складають перекладення. Чому перекладення такі важливі? З часом у навчальній або професійній практиці черга доходить до створення певного складу ансамблю. Оскільки не для всіх складів ансамблю легко знайти відповідний репертуар, то на допомогу приходять перекладення.

Перекладення творів – це велика праця, яка потребує знань технічних можливостей інструмента. До цього завжди необхідно відноситися серйозно. Наприклад, у творах епохи бароко та класицизму авторські ремарки мінімальні і потрібно докласти зусилля для визначення штрихів. Щоб зробити якісне перекладення на певний склад ансамблю, необхідно добре знати особливості інструмента та принципи інструментування. Виконавці часто самі здійснюють перекладення на свій склад ансамблю.

Часто роблять перекладення зі скрипкової музики. У своєму посібнику М. Лисенко [29] виділяє окремий розділ, присвячений перекладенням. Він детально описує, як робити перекладення саме для домри, які принципи та особливості необхідно враховувати. Також у додаток він додав 7 творів для дуету домр у супроводі фортепіано, та «Баркаролу» для дуету домр соло, перекладення яких він зробив особисто.

Так, М. Лисенко особливостями домрового звучання вважає мелодійну наспівність що досягається за допомогою тремолювання, і швидке чергування

уривчастих звуків. Але він одразу застерігає, що застосування *tremolo* скризь, де це тільки технічно можливо, є показником повного нерозуміння можливостей домри. Далі він пояснює на прикладах перекладення скрипкових творів де краще використовувати *tremolo* (та особливості його використання) та в яких випадках краще від нього відмовитися. Так, задля досягнення кантилени необхідно не тільки грати прийомом *tremolo*, а й дотримуватись фразування з перериванням *tremolo*, з виконанням цензур. Також М. Лисенко наголошує, що треба уважно вибирати твори для перекладення, оскільки в деяких творах звучання домри буде програвати у порівнянні зі скрипковим звучанням (або звучанням інструмента, для якого твір написаний). Окремо він розглядає пасажну стакатну техніку гри на домрі, і вважає її найбільш природною та простою, але і вона має багато своїх особливостей, які Лисенко дуже детально розписав та пояснив.

Отже, головним в редакції творів для домри в будь-якому складі ансамблю є доцільний підбір штрихів, також важливо вдало підібрати регістр та тембр.

Роблять перекладення з оригінальних творів написаних для трьохструнної домри, так як це твори створені саме для домри, в них враховано особливості інструмента. Гарно звучать транскрипції, написані для скрипки, флейти, кларнета, фортепіано. Виконують твори І. С. Баха, Ж. Куперена, Н. Паганіні, А. Пьяццолі.

Дуетом домр виконують концерт для двох мандолін G-Dur А. Вівальді, в якому спостерігається дивовижне поєднання тембрів двох домр, що схожі зі звучанням мандолін. З репертуару дуету мандоліна та мандола роблять перекладення на дует домра та домра альт (або домра тенор), а також на дует домра та гітара. Цікаво звучать твори епохи бароко та класиків у перекладенні на дует домри та гітари, так як їх поєднання тембрів навіює атмосферу тих часів. У такому поєднанні гарно звучить старовинна музика. Також саме для

дуету гітари та чотириструнної домри написано твір віртуозного характеру В. Козлова «П'єса у стилі фламенко», що сповнений іспанських інтонацій.

До популярного репертуару для складу домра та балалайка входять перекладення: С. Цинцадзе «Хорумі», М. де Фалья «Іспанський танок», Н. Паганіні «Венеціанський карнавал», Л. Дакен «Зозуля», Л. Боккеріні «Рондо». Цікаво, що ці перекладення виконуються дуєтом соло. В них партії змагаються між собою, передають проведення теми. У п'єсі «Зозуля» домра майже увесь час виконує роль супроводу. Ці перегукування, «кукукання» зображуються за допомогою восьмих стакато, які виконуються щипками та флажолетами.

1.3. Функції партії домри в ансамблі

Необхідно зазначити, що слово «функція», яке вживається також в гармонії для позначення гармонійної сутності акорду, у цьому дослідженні вживається у понятті функції, що застосовується в інструментуванні, де вона позначає компоненти оркестрової фактури, які так само використовуються в ансамблевій фактурі. Частіше за все серед складових ансамблевого викладу ми виділяємо мелодію, супровід та бас. Опираючись на фундаментальні надбання з питань інструментування для оркестрів та ансамблів народних інструментів² можна виділити такі компоненти: мелодія, гармонічна педаль, гармонічні фігурації, контрапункт та бас. Ці складові оркестрового викладу і прийнято називати функціями. Слід відмітити, що ці функції відносяться до партій будь-якого інструмента, але в даному дослідженні ми зробимо акцент на тому, як саме домра може виконувати ту чи іншу функцію, як вона може бути використана.

² Праці Ю. Шишакова, А. Гайдєнка» та ін.

Мелодія

Домра найчастіше виконує роль провідного голосу, тобто викладення теми. Серед усіх функцій ансамблевої фактури мелодія відіграє важливу роль, тому що вона несе основне емоційне навантаження і є основною ланкою у музичному творі, яка робить його доступним і таким, що запам'ятовується для слухача. Початок мелодії завжди повинен бути зрозумілим, ясным і виділеним. Враховуючи це, перехід проведення мелодії від одного інструмента до іншого може бути виділений:

- зміною тембру - краще виділити контрастними тембрами (так, домра буде яскраво звучати після проведення теми у партії баяна, фортепіано, дух. інструментів, та навпаки перед ними);
- зміною динаміки (наприклад, різка тема в партії баяна та м'яка та тиха в партії домри, що виконується на грифі);
- зміною регістру (та вдале використання звучання домри в ньому);
- одночасним виконанням її декількома інструментами в унісон, октаву або інший інтервал;
- зміною прийому звуковидобування;
- проведенням мелодії та супроводу різними прийомами чи штрихами;
- зміною супроводу, в той час, як мелодія ніяк не змінюється;
- проведенням мелодії соло;
- зміною характеру, настрою;
- великою відстанню діапазону між мелодією та гармонічним супроводом;
- включенням підголосків, прохідних звуків, затримань, допоміжних звуків.

Тоді, коли мелодію в унісон грають 2 інструменти, то вона розходиться на кілька голосів, один з яких утворює підголосок. Підголосок рухається, переважно, по гармонійним звукам і в одному напрямку з мелодією, та часто дублює її ритм. У дуєті домр з супроводом фортепіано, домри часто грають мелодію в певний інтервал, зазвичай це терція або секста.

При інструментуванні недосвідчені музиканти частіше за все стикаються з проблемами доцільного використання домри. Вони не знають, як доручити цьому інструменту роль супроводу.

Гармонічна педаль

Гармонічна педаль – це витримані гармонічні звуки. Її особливістю є те, що вона має більшу відносно мелодії (фігурацій, контрапункту) тривалість витриманих звуків. Педаль додається для більшої щільності фактури, для виділення мелодії, і розташована вона найчастіше нижче мелодії. Педаль часто поручається партії домри в оркестрі та в ансамблях великої форми, коли мелодію грає інший інструмент. За рахунок прийому *tremolo* домра чудово виконує цю роль. Здебільшого застосовується у середньому або низькому регістрі, але за потреби може також бути застосованою і у високому регістрі. Слід керувати густотою, амплітудою *tremolo*. В інструментальних дуетах зазвичай нема потреби включати цю функцію, так як щільність фактури достатня. Педаль краще буде виділятися (якщо це потрібно), коли мелодія виконується контрастним тембром.

Гармонічна фігурація

Ця функція заснована на повторенні, чергуванні або переміщенні звуків гармонії в різних ритмічних комбінаціях. Вона виконує роль викладу гармонії, фону мелодії. Найчастіше виконуються різними тембрами або в різних з мелодією регістрах.

Найпростішою формою гармонічної фігурації є акорди, що повторюються. Популярними є супровід з акордів на слабкі долі. У швидкому темпі повторювані ноти та акорди виконуються прийомом *tremolo* і перетворюються з гармонічних фігурацій на гармонічну педаль.

Найбільш яскравою формою гармонічних фігурацій є рух по звукам акорду: чергування двох звуків, коротке швидке арпеджіо, ламане арпеджіо. Іноді поєднується рух по звукам акорду з використанням неакордових звуків.

Така фігурація наближається до функції контрапункту (це типово для фігурацій, що виконуються вище мелодії).

Гармонічна фігурація може бути досить складною, а іноді здобувати провідне значення. Це найрозповсюдженіший вид супроводу, який застосовують в партії домри, так як домра має велику кількість прийомів гри, які вносять різноманітність в партію супроводу.

Важливо, щоб використання гармонічних фігурацій було доцільне та відповідало драматургії. Якщо це не танцювальна музика, то вони не мають бути одноманітними. Гармонічні фігурації можуть одночасно виконувати кілька учасників ансамблю, які схожі на тембром, але лише епізодично.

Контрапункт

Нерідко поряд з основною темою звучить інша, зовсім самостійна мелодична лінія, що відрізняється від основної ритмічним розвитком, напрямом руху, нерідко також і тембром та навіть тональним планом. Ця побічна мелодична лінія виділяється в самостійну частину фактури і називається контрапунктом.

Контрапункт по відношенню до мелодії є прямою протилежністю підголоску. Підголосок знаходиться поруч з мелодією. Контрапункт намагаються відділити від мелодії при інструментуванні.

Якщо домра грає роль контрапункту:

- основна тема має виконуватись контрастним тембром;
- контрапункт має виділятись, начебто ведеться саме основна тема;
- контрапункт можна не виділяти спеціально, якщо він звучить у високому регістрі, вище основної теми або знаходиться на великій від неї по висоті відстані;
- коли треба не виділити контрапункт, а навпаки поєднати з основною темою, то тему слід доручити тембрально схожому інструменту.

Бас

Щодо басу, то цю функцію необхідно розглядати окремо. Бас – це найнижча нота, він не може бути вище будь-якої іншої функції. У цьому і є його особливість, так як всі інші функції не залежать від висоти один одного (так, мелодія може бути нижче фігурації або педалі). Якщо бас в ансамблі не виділено в окрему функцію, то його роль може виконувати нижня нота будь-якої іншої функції (педалі, фігурації, контрапункту), навіть мелодія, якщо вона викладена нижче інших функцій в низькому регістрі.

На перший погляд домра не може виконувати функцію баса, але це не так. У складах ансамблю, де немає інструмента, що має низький регістр, то домра може виконувати цю функцію (наприклад в ансамблях домра з балалайкою або ще однією домрою без супроводу). Коли бас не виділений, як окрема функція, то нижні ноти партії домри будуть виконувати функцію баса. Домра має багатий нижній регістр, який виділяється своїм тембром.

Якщо якась з функцій переймає на себе головну роль (крім мелодії) та стає самотійною, то така функція починає виконувати роль контрапункту.

Бувають випадки, коли поєднуються кілька функцій. Так, гармонічні фігурації або гармонічна педаль можуть мати свою мелодичну лінію. У такому разі вони виступають одночасно і контрапунктом.

У дуеті домра з баяном необхідно враховувати різницю в динаміці, так як домра не володіє достатньо голосним звуком, і найбільша ступінь виразної гри обмежується динамікою від *pp* до *mf*. В таких ситуаціях для яскравого звучання використовують контраст тембрів і прийомів звуковидобування.

Свою роль в ансамблі домра виконує за рахунок різноманітності прийомів гри. Далі доцільно розглянути прийоми гри, завдяки яким домра може виконувати ту чи іншу роль. Досліджуючи праці по інструментуванню А. Гайденка та користуючись власним досвідом слід відмітити, що: «Для позначення прийомів гри на народних інструментах користуються як загальноприйнятою італійською, так і українською або російською

термінологією. Італійська термінологія використовується у відповідності до загальних музично-виконавських традицій, а українська або російська – для специфічних прийомів гри» [7].

Але в сучасному домрознавстві наразі дуже часто плутають поняття штрих з поняттям прийом, а іноді навіть ототожнюють. Спершу, пояснимо, що штрих – це спосіб виконання звуків (їх поєднання або розділення: *legato*, *staccato*, *non legato*), а прийом це спосіб звуковидобування, втілення штриха на інструменті.

До основних прийомів гри на домрі належать:

- *Щипок* – прийом гри, коли медіатор торкається струни та з цього положення відбувається видобування звуку (медіатор штовхає струну).
- *Удар медіатора* – також є одним з основних прийомів гри на домрі. Виконується ударом медіатора по струні з певної відстані (це досить різкий прийом гри, так як контакт зі струною короткочасний – лише в момент звуковидобування). Удари можуть бути тільки в одну сторону (частіше згори вниз), а можуть бути перемінними (вниз-вгору). В повільному або помірному темпі віддають перевагу одинарному удару, який робить фразу більш виразною. В швидкому темпі використовують перемінні удари, що є більш технічно зручними.
- *Tremolo* – основний прийом гри на домрі, досягається за допомогою довільного рівномірного чередування перемінного удару;

Окрім описаних прийомів, на домрі епізодично застосовують такі:

- а) гра у підставки (позначається у *підставки*, рідше скрипкове *sul ponticello*) – застосовується для придання дзвінкого специфічного тембру, схожого на тембр банджо або мандоліни;
- б) гра на грифі (*на грифі*, *sul tasto*) – застосовується для гри кантилени, зазвичай *tremolo*, тембр м'який, ніжний і дуже тихий, але при цьому дуже виразний;

- в) флажолети – особливий барвистий ігровий прийом, це виділений обертон; є 2 різновиди флажолетів: натуральні та штучні;
- г) *pizzicato* (скорочено *pizz.*) – прийом гри щипком пальця, без медіатора. Буває *pizzicato* правої та лівої руки. Правою рукою цей прийом можна грають 2 способами. У першому випадку щипок робиться середнім пальцем, в той час положення медіатора залишається незмінним. В другому випадку щипок робиться великим пальцем, він звучить більш щільно. Але його застосування потребує достатньої паузи перед його вводом, та після закінчення, так як медіатор відкладають, а для подальшої гри медіатором необхідно його підготувати. Після закінчення прийому і для позначення подальшої гри медіатором в нотах роблять позначення *мед.* (медіатор), або *pl.* (плектор). Лівою рукою цей прийом гри використовується не часто, здебільшого в сольних творах, так як він звучить значно тихіше, в порівнянні з *pizzicato* правою рукою.
- д) глісандо (*gliss.*) – ковзання пальця лівої руки від однієї ноти до другої у висхідному та низхідному напрямку; використовується для підкреслення ноти, або для створення певного ефекту;
- е) гра на одній струні – використовується для гри кантилени, так як перехід з однієї струни на іншу тембрально виділяється і може спричинити розрив фрази.

Окремо слід розглянути гру подвійними нотами та акордами. Подвійні ноти застосовують в грі мелодії *tremolo*, але не часто, так як *tremolo* по декількох струнах голосніше, але по виразності програє грі на одній струні. Подвійні ноти та акорди широко розповсюдженні у партії супроводу. Їх в основному грають щипком або ударом медіатора.

Свою роль у виконанні тієї чи іншої функції грає діапазон домри, особливості регістрів, кожен з яких має своє особливе забарвлення тембру. Нижній регістр більш соковитий і глибокий. В середньому регістрі гарно звучать мелодії мінорного, задушевного характеру, він більш прозорий та

ніжний, а високий регістр виділяється світлим і дзвінким тембром. Рухлива мелодія гарно буде звучати в партії домри у високому регістрі. Якщо склад ансамблю дозволяє, або якщо нікому зіграти в більш низькому діапазоні, то домра може прозвучати і в своєму низькому регістрі.

Практичні поради та рекомендації для застосування домри в ансамблі:

- домра має багату кількість прийомів (які за необхідності можна комбінувати), може грати одноголосно, інтервалами та акордами;
- домра має широкий спектр тембру (для зміни тембру окрім гри в першій чи будь-якій іншій позиції можна застосувати гру на одній струні (для нерозривності фрази), гру у підставки (для більшої яскравості) або на грифі (для м'якості));
- перед яскравим вступом необхідно «притримати» тембр (або в партії домри виписати паузи, або надати партії домри порівняно з іншими партіями невиразну роль);
- не обов'язково домра повинна звучати всю п'єсу, навпаки після відсутності її тембру вступ домри може «освіжити» п'єсу;
- для кантилени краще використовувати середній регістр;
- домра має яскравий та досить гучний верхній регістр, в якому добре будуть звучати віртуозні елементи.

Не всі знають і розуміють весь діапазон виконавських можливостей домри, тому треба пропагандувати, ділитися, пропонувати праці по виконавству на домрі. Особливості виконання прийомів гри на домрі у своїх працях розглянули М. Лисенко [29] та Б. Міхєєв [32].

Вдале інструментування п'єси та використання домри допоможе зберегти головний художній замисел, емоційне сприйняття.

1.4. Історіографія досліджень із питань ансамблевого музикування за участю домри

Вважаємо за доцільне зупинитися детальніше на розгляданні наукових праць, присвячених **питанням ансамблевого музикування за участю домри** з метою осягнення ступеню вивченості обраної у даній магістерській роботі теми. Одразу вкажемо на малочисельність праць з даної проблематики. Передусім, в поле зору дослідження обрано роботи представників Харківської наукової школи домрознавства.

Наталія Костенко у своїй кандидатській дисертації приділила один із підрозділів темі ансамблевого музикування в Харкові, а саме етапам його становлення [23]. Дослідниця спирається на праці Є. Бортника, Б. Міхєєва, О. Назаренка, В. Савіних, О. Міщенко у розгляді даного питання. Так, авторка спирається на праці Євгенія Бортника, який досліджував зародження та розвитку ансамблевого музикування в Харкові першої половини ХХ століття. Окрім того, Н. Костенко торкається питання створення та діяльності колективів (оркестрів та ансамблів народних інструментів) в Харкові, приділяє увагу саме концертній діяльності. Так, Перший аматорський Великоросійський оркестр в Україні з'явився саме в Харкові завдяки В. Катанському у 1899 році, а у 1920 р. був сформований перший професійний домрово-балалаєчний оркестр, який отримав назву «Перший старовинний народний оркестр». Цей оркестр часто виступав в місті Харкові та по області. Відомо, що у 1926 році для виконання опери В. Феррарі «Намисто мадонни» була застосована домрова група оркестру В. Комаренка.

Як пише Н. Костенко: «Високий професіоналізм харківського оркестру народних інструментів постійно привертає увагу композиторів» [там само, с. 53]. Для оркестрів народних інструментів починаються писати українські композитори В. Борисов, П. Гайдамака, Д. Клебанов та ін.

«Андріївський тип» оркестру став дуже розповсюдженим в Україні. Оркестри народних інструментів дали поштовх до ансамблевого

музикуванню. Так, керівництво оркестру народних інструментів видало офіційний документ, в якому наказали організувати квартети та квінтет домрачей. Це було зроблено задля створення мобільних концертних груп. Так, стали популярні невеликі за складом ансамблі, які мали більшу мобільність і яким було простіше зібратися і їздити з концертами по області.

У 30-40-ті роки були поширені колективи народних інструментів в районних центрах. До складу оркестрів народних інструментів почали долучати нові інструменти: бандури, цимбали, сопілки, згодом додали баян. У 60-ті роки ХХ століття проводилась пропаганда народних інструментів, просвітницька робота. «Високий рівень технічного и художнього майстерства поколінь 60-х та початку 70-х років ХХ ст. підготував розквіт ансамблевого музикування 80–90-х років ХХ ст., коли в музикальній культурі намітилися стилеві та жанрові «зсуви», відбулися взаємовпливи і культурні діалоги, що сказалися на музичній стилістиці ансамблевого мислення» [Там само, с. 58].

С. Білоусова розглядає історію ансамблевого та оркестрового музикування на Донбасі. «Однією з серйозних перешкод у розвитку ансамблів та оркестрів народних інструментів в Донецькому регіоні було недостатнє забезпечення колективів кількістю якісних інструментів» [3, с. 59]. Також, дослідниця виділяє проблему вибору репертуару та його розвитку. «Кожен оркестр проходив певні етапи, характерні для розвитку ансамблевого та оркестрового мистецтва: обробки народних пісень; композиції на народні теми; п'єси створені професійними авторами; перекладення творів класичних композиторів» [там само, с. 60].

Окрему увагу авторка дослідження приділяє камерному оркестру «Лик домер», який є унікальним явищем та не має аналогів. В. Івко сам робив перекладення творів для колективу (це здебільшого твори світової класики) та створював власні. Також для колективу писали учасники Донецької спілки композиторів.

Єлизавета Череватенко в своїй магістерській роботі «Домрово-фортепіанний дует у творчості Б. Міхєєва: аспекти жанрової стилістики» приділяє увагу дуету домри з фортепіано [45]. Спираючись на положення праці, зазначимо, що, як слушно вказує авторка, насправді дует домри та фортепіано має особливе значення у виконавстві на домрі та «відноситься до системи камерно-інструментального музикування» [там само, с. 34]. Дослідниця розглядає даний склад дуету як концертний ансамбль, де поєднані функції солювання та концертування. Це діалог, де ключовими є змагання-згода. Так, в даному складі концертно-камерного дуету обидва інструменти «демонструють свої найвигідніші сторони і темброві амплуа» [там само, с. 13].

Зазначимо (на підставі вивчення пласту досліджень), що наукові дослідження з питань домрового ансамблевого музикування здебільшого присвячені саме висвітленню історичних фактів концертної діяльності та гастролування тих чи інших колективів, персоналій, репертуару тощо.

Таким чином, можемо дійти висновку, що на сьогодні обрана тема є малодослідженою в сучасній українській музичній науці.

Далі розглянемо праці, в яких опосередковано висвітлено тему ансамблевого музикування, в яких домра не постає центром дослідження. Михайло Імханицький акцентує увагу на становлення оркестру. Виділяє діяльність деяких ансамблів. Велика кількість ансамблів виникла зі складів оркестрів. Він також висвітлює діяльність професійних ансамблів. Серед домрових професійних ансамблів в 30-х роках XX століття концертували домровий Секстет під керівництвом О. Семенова, Квартет чотириструнних домр Г. Любімова (який був створений після того, як була сконструйована чотириструнна домра з її різновидами).

Висновки до Розділу I. Даний розділ поставив перед собою завдання оглянути наукову літературу, присвячену обраній темі дослідження, розглянути різновиди складів ансамблів за участю домри, оглянути особливості вибору репертуару та виявити функції партії домри в ансамблі.

За кількістю учасників ансамблі поділяються на ансамблі малої форми (дуети, тріо) та ансамблі великої форми (від 8 виконавців).

Окрему увагу ми приділили інструментальним дуетам за участю домри, які можна поділити на дві групи:

1. Однорідні ансамблі (за участю тільки домри та її різновидів) – це дуети домра з домрою та домра з альтовою домрою;
2. Змішані ансамблі (за участю різних інструментів, що не входять до одного сімейства) – домра з балалайкою, домра з гітарою, домра з бандурою та домра з баяном/акордеоном.

Ми розглянули проблему вибору репертуару. Основною проблемою є те, що народні інструменти ще розвиваються. Зазвичай, виконавці у свій репертуар включають перекладення (які частіше за все роблять самі), так як оригінальних творів не так ще багато написано. При перекладенні музичних творів та певний склад ансамблю необхідно враховувати технічні можливості інструментів. Вплинули на розвиток навчальних і професійних ансамблів та розвиток репертуару виконавці, що об'єднувалися в ансамблі та самі створювали твори. Пізніше для різних складів ансамблів народних інструментів почали писали композитори.

На прикладі функцій, які інструменти виконують в оркестрі, ми розглянули як ці функції може виконувати партія домри в ансамблі. Було виділено 5 компонентів: мелодія, гармонічна педаль, гармонічна фігурація, контрапункт та бас. Всі ці функції партія домри може виконувати в ансамблях різного складу. В роботі розглянуто особливості виконання того чи іншого компонента на домрі. Виділено основні прийоми гри, завдяки яким домра

відіграє свою певну роль в ансамблі та надано практичні поради та рекомендації щодо застосування домри в ансамблі.

Здійснено огляд наукової літератури, присвяченій темі ансамблевого музикування за участю домри. В сучасному домрознавстві цій темі окремої уваги приділено мало, а основна частина присвячена історіографії. Ми спиралися на роботи з теми ансамблевого виконавства на народних інструментах таких дослідників, як Н. Костенко, С. Білоусова, Є. Череватенко та М. Імханицький.

РОЗДІЛ 2

ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ ДУЕТИ ДЛЯ ЧОТИРИСТРУННИХ ДОМР БЕЗ СУПРОВОДУ: КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ЗАДУМ ТА ВИКОНАВСЬКІ ПРИНЦИПИ

Перед тим, як перейти безпосередньо до аналітичних розвідок слід вказати, що в межах даної магістерської роботи нами зосереджено увагу на вивченні ансамблевої музики за участю домри на прикладі виключно творів для дуету чотириструнних домр без супроводу. Такий вибір є свідомим і зумовлений тим, що саме в такому складі домра постає і звучить найбільш репрезентативно (однорідний різновид ансамблю).

2.1. Концертна п'єса «Коло» В. Івка - Б. Міхєєва: досвід композиційно-драматургічного та виконавського аналізу

В 1977 році була проведена Всесоюзна конференція виконавців на народних інструментах, в якій брали участь багато виконавців, серед яких були В. Івко та Б. Міхєєв. Борис Міхєєв виступав з докладом та грав на домрі. Володимир Красноярецв (відомий домрист) зібрав усіх домристів СРСР у себе вдома в Мінську. Там вони всі разом сиділи та спілкувалися. На концерті, що був проведений напередодні, грали і Валерій Івко, і Борис Міхєєв. І ось Микола Лисенко каже, що ось є явно 2 абсолютно різних виконавця домриста, обидва самобутні, яскраві і т. д. І він би хотів, щоб ці дві різні манери виконавські, дві різні школи об'єдналися. І для цього порадив написати спільний твір. Вони домовилися і роз'їхались.

Через рік Бориса Міхєєва відправляють в Донецьк зайняти посаду ректора Донецького музичного педагогічного інституту. В той час в Донецьку працював В. Івко. І через деякий час Б. Міхєєв каже до В. Івка: «А ти знаєш, що нам з тобою тоді загальні збори постановили написати спільну п'єсу. Давай

ми напишемо».³ Після цієї розмови композитори почали думати, працювати, вибирати теми, почали писати, домовились про тональність, розмір. Писали окремо, потім з'єднували, звіряли. Вийшла п'єса, яка має 2 партії, і кожна партія має своє стилістичне обличчя. Перша партія (яку писав В. Івко) заснована в основному на віртуозній техніці, а друга (яку писав Б. Міхєєв) містить багато різних штрихів, прийомів, є також елементи віртуозної техніки. Твір спільний. Після того, як окремо кожен своє написав, почали збирати форму. Вийшов твір, де різні партії, але вони поєднуються один з одним пульсацією, організовані однією ідеєю. Друга партія викладена здебільшого в акордовій техніці, а перша в основному віртуозна.

Таким чином виник цей твір для дуету домр, написаний двома виконавцями, абсолютно різних і також різні дві партії. З часом композитори зіграли разом, записали на телебачення. І твір пішов в життя.

Потім Б. Міхєєв зробив версію для оркестру. Це не інструментування, а саме обробка, тому що композитор додав музичний матеріал. Згодом цей твір собі в роботу взяли цимбалісти.

Зараз цей твір досить складний для виконання, яскравий, популярний. Його часто виконують на концертах або на конкурсах. Є велика кількість перекладень. Так, наприклад, Н. Костенко та С. Неверов виконують її у складі домра з баяном. Коли нема можливості виконувати її з баяном, її виконують разом фортепіано.

Твір «Коло» написаний в 1980 році для дуету чотириструнних домр у формі рондо. Хоча ключові знаки відсутні, п'єса тяготіє до тональності *d-moll*.

Починається зі вступу (тт. 1-16) в просторі домінанти. В партії I домри на динаміці *f* звучить кварто-квінтовий хід $a^2-e^3-a^2-e^2-a^2$ з затриманням на останній a^2 *tremolo* з акцентом. В т. 3 вступає, як відповідь I домрі партія II домри, також в динаміці *f* з кварто-квінтовым ходом $e^2-a^2-e^2-a^1-e^2$ і затримання

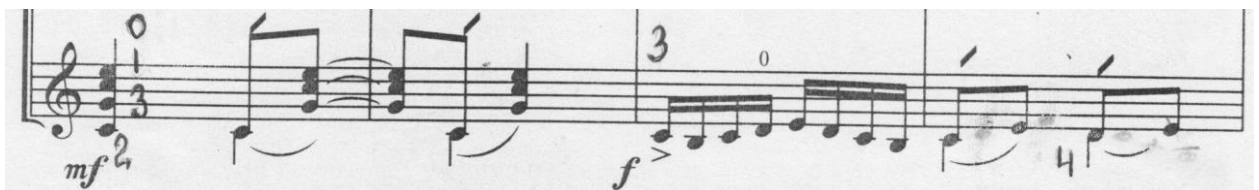
³ З особистої розмови з Борисом Міхєєвим

граються з акцентом), а в партії I домри тема в обернені від III ступеня вниз до I. Тт. 33-34 точно повторюються в тт. 35-36. Спостерігається ніби відступ від наступаючої рішучості (динаміка *mf*). Далі видозмінений хід вниз від *f* до *e* в партії I домри в той час, коли в партії II домри віртуозні шістнадцяті приходять в гармонічний хід $E-a-h^{+4}$ (IIV-d-VI). У другому реченні (тт. 41-48) тему рефрену знову грає I домра, а в партії II домри мотиви нагадують тему рефрену, але ніби на малу терцію нижче (хід шістнадцятими $h-c-d$). В т. 42 на II долю ставиться *d-moll* тризвук, а в т. 44 кластер (що складаються з тонів *d, e, f, gis*), який можна розуміти як d_9^{-5+4} . В тт. 45-48 хід в обох партіях що приводить в модуляцію IV/D-T в *C-Dur*.

Ц. 3 вже в тональності сфери субдомінанти (*C-Dur*). Залишається партія II домри. Акорди *C-Dur* в ритмі:



В т. 53 вступає I домра – це віртуозні гамоподібні перебори шістнадцятими, затвердження тональності субдомінанти. В партії II домри супровід:



Не зустрічається різких гармоній.

В ц. 4 повертається мінор, *sr*, сфера домінанти. В партії I домри йдуть шістнадцяті з виділенням акцентами верхніх нот, створюється враження нової теми, секвенція-оспівування від *e* до *c*. В партії II домри з'являється дуже лірична тема подвійними нотами в динаміці *tr*, композитор зробив помітку *espressivo* – тема першого епізоду (приклад №3). Цю тему написав Б. Міхєєв

(вона є константною ознакою саме його композиторського стилю). На першу долю т. 61 ставиться *a-moll*, а на «і» після другої долі вступає тема, що приходить в т. 65 в *g-moll*, далі секвенція в *f-moll*, відхилення в *a-moll*, і затвердження *a-moll* (II_7-D-t). В тт. 73-74 перехід до ц. 5.

У ц. 5 викладено віртуозні шістнадцяті в партії I домри з великою кількістю зустрічних знаків, хроматизмами які закінчуються повторенням низхідного ходу *gis-f-e-d* спочатку 4 рази в третій октаві, а в останній раз в другій октаві. В партії II домри ковзання по звукам складних гармоній, які розв'язуються в *d-moll* (приклад №4).

В ц. 6 повторюється рефрен в своєму початковому вигляді в основній тональності, в динаміці *f*. Лише остання доля – це модуляція в *a-moll* ($II/D-t$).

Ц. 7 – це неквадратний період (7+8) повторної будови. Починається з впевненого супроводу в партії II домри, схожого на гуцульську цимбальну тему (тт. 99-102):



В т. 103 в партії I домри починається другий епізод (приклад №5), в динаміці *p*, в першій октаві, в тональності *a-moll*. Тут треба звернути увагу на акценти (на «і» після II долі в перших двох тактах, на II долю в третьому такті, I доля та на «і» після II долі в четвертому такті). В цей час в партії II домри звучить обернена видозмінена тема рефрену в першій октаві. В динаміці *mf* звучить друге речення на октаву вище в обох партіях (в т. 112 після II долі партія II домри повертається в першу октаву).

Ц. 8 починається з інтонації зі вступу в партії I домри, в другому такті цифри на другу долю вступає II домра ($h^2-f^3-h^2-e^2$), ніби заперечує партії I

домри. Це все у динаміці *ff*. З т. 120 динаміка *p* в обох партіях. В партії II домри тема другого епізоду в першій октаві (тт. 120-126). В партії I домри видозмінена тема рефрену, дуже віртуозно, шістнадцятими, в другій та третій октавах. З т. 127 партії міняються темами. В партії II домри тема рефрену в першій октаві, а партія I домри продовжує свої віртуозні звивання у другій та третій октавах, але вже проводить тему другого епізоду. Далі слідує модуляція в ц. 9 в тональність *b-moll*.

В ц. 9 в партії II домри знову партія гуцульської музики для цимбал, цього разу ще різкіше завдяки *sul pontic.*, ритм як в ц. 7 і він продовжується далі. В т. 139 вступає I домра з темою рефрену в *b-moll*, в динаміці *f*. В т. 143 II домра підхоплює хід теми рефрену та в тт. 145-146 гармонічна послідовність *C-Des⁺⁴-C*. Друге речення в динаміці *p*, II домра грає свою цимбальну тему *sul tasto*. Таке рішення композитора пояснюється тим, щоб в тихій динаміці супровід не звучав грубо. В ц. 10 тема рефрену викладена в партії I домри, в другій октаві, в динаміці *f*, а в партії II домри продовжується цимбальна тема, але, так як і тема рефрену, октавою вище, в тт. 161-162 гармонічна послідовність *C-f₉-e₇*. І знову друге речення в динаміці *p*, в партії I домри продовжується викладення теми рефрену (але на октаву нижче та з бурдоним басом *g* замість восьмих пауз), а в партії II домри викладена тема рефрену в оберненні. Знову модуляція, цього разу в *F-Dur*.

В ц. 11 видозмінене повторення цц. 3-4 в домінантовій сфері (приклад №6). Друге речення починається в *d-moll*. З т. 181 починаються секвенції (*d-moll-c-moll-b-moll*). Далі повертається основна тональність (*d-moll*).

У ц. 12 партія II домри це повторення ц. 5, але в тональності *d-moll* до т. 206 включно. Партія I домри починаючи з т. 195 наповнена кварто-квінтовими ходами зі вступу, але в сфері тоніки. Це хід *d¹-a¹-d¹-a-d¹*, який кожні 2 такти повторюється в різних октавах по черзі: в першій, другій, третій, другій. Далі іде стискання як у вступі, кульмінація в тт. 207-210. В партії II домри супровід

хід восьмими тривалостями в долю ($f^1-e^1-d^1-e^1$) та акорди на «і» зі зміною гармоній. В партії I домри продовжуються інтонації вступу. Перші два такти сфера тоніки, а наступні два такти – домінанти. Кульмінація завершується зривом, генеральна пауза на 2 такти і далі невелика кода (*приклад №7*), яка починається в т. 213 на матеріалі перших двох тактів теми рефрену. В т. 217 в партії I домри ставиться *sfp c³* і тримається на *tremolo* до передостаннього такту, *crescendo* і далі *glissando* в I долю останнього такту в октаву *d*. В цей час в партії II домри ставиться гармонія зменшеного e_7 в ритмі тт. 49-50, що розв'язується в тоніку на I долю останнього такту.

П'єса наповнена поліфонічними елементами; цікавими ритмами (так, у партії II домри зустрічається ритм, який Б. Міхєєв запозичив з музики для цимбал, а також в цілому акорди здебільшого записані цікавими ритмами з затриманням, синкопами); фактурно цікавими фрагментами, коли дві теми звучать одночасно (ц. 2, 4, 7, 8, друге речення 10-ої); канонічними імітаціями (наприклад в ц. 3). Зустрічаються місця, де обидві партії написані в різних тональностях, але вони гарно поєднуються через енгармонізм. Але особливістю п'єси є те, що майже всі теми вже звучали одного разу, а далі поєднуються в різних комбінаціях. Тобто різні теми, але вони вже десь були. І звідси впливає, що назва «Коло» пішла від розвитку тем, які повторюються по колу.

Це дуже складна для виконання п'єса. Є багато нюансів за якими треба слідкувати. Так, всюди, де я нижня затримана нота, потрібно залишати палець на струні та дотримувати тривалість. Також завжди слід уважно і точно витримувати всі паузи, не знімати раніше часу пальці з грифу та не перетримувати їх. Для виконання всієї п'єси в оригінальному темпі необхідно розвивати витримку.

I партія переповнена складними віртуозними частинами, але вони не повинні звучати з натугою, це повинна бути впевнена техніка з дотриманням агогіки. Майже всюди I партія звучить вище II партії, це здебільшого варіації

тем, які вступають в якості супроводу контрапунктом до тем в партії II домри. Так, у ц. 4 чи 11 проводиться своя варійована тема в контрапункті під час ліричної теми партії II домри. А у ц. 8 варіація на тему рефрену під час проведення теми другого епізоду в партії II домри.

II партія здебільшого виконує роль партії, що супроводжує. Це здебільшого ритмічна та гармонічна підтримка. Також зустрічаються віртуозні частини, як підтримка I партії, але вони повинні звучати легко, невимушено. Виконавцю II партії потрібно розподілити всю витримку на всю п'єсу, так як майже немає місць, де прописані паузи (лише 2 долі на початку ц. 8 та під час генеральної паузи), то краще виділити місця, на яких можна розслабити руку (краще на акордах). Слід згадати про дуже красиву ліричну тему з ц. 4, яка потім знову з'являється в ц. 11. Ця тема проводиться лише в партії II домри. В ній слід звернути увагу на подвійні ноти, вони повинні звучати безперервно, *legato* і переходити в акорд-розв'язання арпеджіато. Із складних місць ще виділяється ц. 5. Тут використовується прийом «ковзання», улюблений прийом Б. Міхєєва, приділити увагу точному виконанню ритму (не скорочувати та не розтягувати тріоль шістнадцятих) та витримувати нижню ноту, вона виконує функцію басу. При цьому прийомі слід відразу ставити весь акорд пальцями лівої руки і далі приділяти увагу правій руці. Схожий «ковзання» прийом композитор застосовує для виконання «цимбальної» теми.

Тож обидві партії дуже складні, дійсно дуже різні і цікаво поєднуються. Ось що виходить, коли 2 композитори, які пишуть музику зовсім різну за стилем, об'єднуються і створюють нову музику.

2.2. «Русалія» В. Бешевлі: аналіз виконавської специфіки сюїти

Валерій Олександрович Бешевлі (1948 року народження) – сучасний російський композитор, член Спілки композиторів у Краснодарі.

В. Бешевлі народився в місті Свердловськ. Деякий час жив із сім'єю в Україні. Закінчив теоретико-композиторське відділення музичного училища

при Ленінградській державній консерваторії імені М. А. Римського-Корсакова.

У 1979 році після закінчення Ленінградської державної консерваторії по класу композиції (клас В. П. Чистякова) переїхав у м. Красноярськ. Там він почав працювати в Краснодарському державному інституті мистецтв. У період 1988-1998 рр. працював на кафедрі народних інструментів на посаді старшого викладача, вів курс читання партитур, обробки та перекладення, інструментознавство, фольклорну практику. З 2002 року веде теоретичні дисципліни і клас композиції в Красноярському училищі мистецтв.

Жанровий діапазон творчості В. Бешевлі досить широкий: опери, оперети, ораторії, кантати, симфонії, концертино, різноманітні камерно-інструментальні твори, хори *accapella*, музика до спектаклів та навіть естрадні пісні. Досить широко представлена сфера камерно-інструментальних творів. Значну частину її займають твори для народних інструментів («Соната-каприччіо» для баяна, «Соната-поема» для балалайки і фортепіано, «Російська симфонія» для оркестру російських народних інструментів). Серед них також є твори для домри: «Фантазія про тему «Во поле береза...», «Новеллетта» та сюїта для дуету чотириструнних домр «Русалія».

Сюїта «Русалія» написана у 1989 році для дуету чотириструнних домр у 3 частинах. Твір був створений для відомого дуету домристів Л. Вахрушева та В. Зеленого, які зробили вагомий внесок у розвиток ансамблевого виконавства у Краснодарському краї.

Сюїта має програмну назву. Можна зробити припущення, що композитор апелює до русалій (до русального тижня) [42]. Це унікальний архаїчний феномен традиційної культури українців. Його відзначали коли весна переходила в літо, коли був вільний час (в період між польовими роботами до косовицями). Русалки представлялися берегинями, охоронцями рослинності. Назва «русалії» походить від давньоримського свята троянд *rosaria*. Також русалії характеризуються культом померлих. Після поширення

християнства язичницьке свято русалії переслідувалося церквою. Поступово відбулося накладення на свято русалій християнської Трійці. Русалії святкувались тиждень (четвер має назву русальчиного тижня, а в понеділок відбувалися проводи русалок). Русалії супроводжувалися музикою та танцями, іграми та перевдяганнями. Можливо цією назвою композитор пояснює картину, яку зображає цікавими гармоніями та інтонаціями у своїй сюїті.

Сюїта «Русалія» складається з трьох частин, які не мають назв танців, а просто позначені темпом:

1. Moderato (помірно);
2. Allegretto (жваво);
3. Allegro (скоро).

Як відомо, на етапі становлення жанру сюїтою називали збірку танцювальних мелодій, і в різних країнах був свій порядок частин [56]. Цей жанр інструментальної музики був широко розповсюджений в епоху бароко. Пізніше до сюїти почали відносити і партити, і балети, та інші твори, що складаються переважно з частин танцювального характеру. Спираючись на Ю. Юцевича надамо таке визначення сюїти (від фр. *suite* – ряд, послідовність): «Циклічний інструментальний твір, який складається з кількох самостійних за кількістю, порядком і способом сполучення п'єс, об'єднаних художнім задумом» [51, с. 262].

При цьому сюїтний тип циклу передбачає зв'язок з танцювальними та пісенними жанрами, контрастне зіставлення частин, тенденцію до єдності їх тональностей, відносну свободу цілого у відношенні до кількості, порядку і характеру частин, простоту їх будови.

В «Русалії» В. Бешевлі спостерігаємо атрибутивні риси жанру сюїти. Це – інструментальний твір (дуєт для дуєту домр без супроводу), що складається з трьох частин та має програмну назву.

Частини циклу об'єднані спільною для «Русалії» тональністю *g-moll*. Даний чинник також є приналежним до засад будови сюїти. Принагідно вкажемо, що у своєму творі композитор використовує принцип ремінісценції. Так, основна тема першої частини у видозміненому виді постає висновком процесів розвитку драматургії як на рівні третьої частини, так і, відповідно, на рівні макроциклу (усієї сюїти, оскільки всі частини виконуються *attacca*).

I частина, *Moderato*, 4/4, форма рондо. Відразу розпочинається з рефрену (тт. 1 - 8). Створюється враження ніби відкривається завіса та починається вистава. Своїми інтонаціями вона ніби вводить в стародавній світ, водять хороводи. Широкі акорди *pizzicato* арпеджіато в неквапливому темпі, тиха динаміка, натуральний мінор, і разом з цим всім складні гармонії (з використанням багатозвучних акордів). Теми рефрену викладена у партії I домри у верхніх звуках акордів. По формі тема рефрену – це період неповторної будови. В першому реченні проводиться оспівування d^2 , що закінчується на домінанті. В другому реченні йде розвиток, який рухом вниз приходить в тоніку без терцієвого тону.

При виконанні теми рефрену виконавці часто роблять помилку і виконують не вірний ритм: замість написаних композитором тривалостей (четвертна з точкою – восьма – четвертна з точкою – восьма) виконують тріолями (тріоль: четвертна – восьма; тріоль: четвертна – восьма). Це пояснюється зручністю одночасної гри акордів, але не відповідає нотному тексту.

Далі йде тема першого епізоду – це імпровізація (ц. 1) у партії II домри без розподілу на такти з чітко прописаним ритмом в обох партіях. Це елегійна одноголосна тема у низькому регістрі на динаміці *mf*, композитор робить помітку – «*Виразно*». Цю тему необхідно грати густим, насиченим *tremolo* на струні G та слідкувати за місцем контакту медіатора зі струною, щоб уникнути вилучання зайвих обертонів чи призвуків (чим вище по грифу йде мелодія, тим далі переміщати місце контакту до підставки). Тема побудована на висхідному

ході, який заснований на *g-moll*. Зустрічаються альтеровані ступені (*IV⁺*, *VI⁺* та *VII⁺*). Тема має 3 хвили розвитку широкими фразами, в кінці третьої хвили відбувається відхилення в тональність домінанти (*d-moll*). На фоні імпровізації І домра грає звук *g*, як відгук слухача, коли тема зупиняється на довгих нотах. Показується картина, як хтось розповідає історію. Або можна подумати, що це монолог дівчини, яка вирішила покінчити життя самогубством (а саме втопитися), і вона вагається: «Сtribати чи не стрибати у воду?», а тон *g* – це нечиста сила підбиває її: «Сtribай!».

В кінці імпровізації *crescendo* на відхиленні (тони *c-cis*) в *d-moll* (домінанту в *g-moll*). Далі стрімкий пасаж вгору по звукам мелодичної гами *g-moll*, що переходить в ц. 2, де повертається тема рефрену (тт. 10 - 19). Вона вже рішуча, на динаміці *f*, цього разу грається медіатором, викладена у високому регістрі широким розташуванням акордів. В ній з'являються пасажі, які рухом вгору входять в наступні акорди теми. За першим разом у т. 11 пасаж побудований на висхідному ході, заснованому на мелодичній *g-moll* (динамічне позначення *cresc. molto*), далі повертається натуральний мінор. Цього разу тема розширюється на 2 такти. Висхідний пасаж зображує, що дівчина все ж таки зважилась стрибнути і рішуча тема рефрену дає зрозуміти, що дівчина перетворилась на русалку.

Оскільки тема розташована у високому регістрі, то необхідно враховувати відстань від точки, де палець лівої руки притискає струну до точки контакту струни і медіатора. Медіатор повинен контактувати зі струною приблизно посередині її робочої поверхні (відрізку струни, що колишеться). Якщо точка контакту буде ближче до грифу, то будуть сильно виділятися високі обертони, що буде заважати слуховому сприйняттю. Тому тему треба грати ближче до підставки, щоб збільшити відстань між цими точками.

Далі новий епізод (ц. 3, тт. 20 - 33). Партія II домри тут виконує роль супроводу – це рух паралельних септакордів у широкому розташуванні тривалістю половинних нот, як і тема рефрену виконуються *pizzicato*

арпеджіато. Нижні ноти акордів проводять свою тему. Звивається грайлива, світла тема у партії I домри на динаміці *mp*. В ній композитор використовує синкопи, об'єднує лігою різні за тривалістю ноти. У цьому епізоді композитор використовує у партії I домри специфічний прийом *vibrato*. Цей прийом виконується за рахунок коливання пальцем лівої руки струни, що трохи змінює висоту звуку. Інтонації цього епізоду будуть використані в II частині сюїти. Вони з'являються невпевнено. Далі у ц. 4 тема смілішає (на динаміці *f*), розвивається: дрібнішає ритм (з'являються ноти, тривалістю тридцять-других; тріолі тривалістю шістнадцятих та восьмих), ускладняється гармонія (з'являються септакорди з пониженою квінтою). І несподівано тема обривається, залишаючись незавершеною.

Епізод нагадує орієнтальну музику. Часто виконавці роблять помилку і беруть швидший темп, хоча автор не вказував зміну темпу. Це через те, що вони не розуміють, як інтерпретувати епізод, щоб він слухався цікаво і не затягнуто. Або прискорення темпу можна пояснити тим, що виконавці почули чуже виконання та вирішили повторити. Цей епізод потрібно грати виразно, неторопливо, а щоб прослуховувались інтонації та необхідно приділити увагу саме прийому *vibrato*.

Після половинної паузи вступає тема рефрену (тт. 34 - 41). Як і на початку частини тихо (в динаміці *p*), *pizzicato*. Так завершується I частина.

II частина, *Allegretto*, 4/4. Композитор дає помітку «З рухом, у характері вільної імпровізації». Вступають жвавві фігурації в партії II домри (ц. 5). Особливістю є те, що весь матеріал партії II домри викладено у першому такті. Протягом усієї частини II домра повинна безперервно грати один і той самий такт. Складність полягає саме в цьому, бо необхідно чітко, ритмічно, в одному темпі грати ці фігурації, виділяючи кожен долю – а це потребує витримки від виконавця.

В. Бешевлі, сюїта «Русалія», II частина, партія II домри, т.1:



Нижні ноти (g, a, b, a) виконують роль басової опори.

В партії I домри звучить легка, трохи колюча, рухлива тема, яка побудована на інтонаціях другого епізоду з I частини сюїти і тому також треба грати *vibrato*. Мелодія розвивається ритмічно (подрібнюються тривалості), додаються пасажі, і вона стає досить віртуозною. У ц. 6 настає кульмінація на секстолях у партії I домри, які звиваються у високому регістрі, а потім рухом вниз приходять в *g*.

В кінці повторюються 4 такти початку теми (ц. 7) і завершується частина, як і починалась, фігураціями II домри, які трохи уповільнюються в останньому такті. Композитор у цій частині поставив динамічне позначення *tr* в місці вступу теми, в 3 такті частини. Але тема переважно рухається вгору, верхній регістр у домри звучить дзвінко, голосніше за середній, тому на кульмінації динаміка буде у межах *f*. Тема обмежена чіткими фігураціями II домри, але у середині такту виконавець може собі дозволити деяку свободу, за допомогою якої буде прослуховуватись імпровізаційність.

Ця частина потребує гарної технічної підготовки виконавців, так як вона повинна звучати легко, невимушено, як імпровізація. Виконавцю II партії необхідно слідкувати за правою рукою, щоб не сталися зажими, правильно повернути медіатор. Також потрібно давати свободу для імпровізації I партії, слідкувати, в декількох місцях дати змогу «вдихнути» та побудувати динаміку, допомагаючи викладенню матеріалу теми. I партія має почувати себе більш вільно, трохи прискорюватись та сповільнюватись. Зображується картина підготовки до святкування. Дівчина вже стала русалкою і готується до своїх перших Русалій (русального тижня).

III частина, *Allegro*, 2\4. Святкування, хороводи. Третя частина також починається зі вступу II домри (ц. 8) на динаміці *mf*. Тут це також супровід, але цього разу схожий на акордовий. Побудований на чергуванні двох тризвуків (*g-moll* та *F-Dur*). Далі в ц. 9 вступає досить віртуозна тема терціями на динаміці *f* в партії I домри. У ц. 10 модуляція в *d-moll* (тональність субдомінанти), у партії I домри низхідні ходи терціями до d^3 , в партії супроводу чергування двох тризвуків (*a-moll* та *B-Dur*). У ц. 11 повертаються інтонації з ц. 9, тема ритмічно змінюється, змінюється метроритм, додаються прохідні звуки. В партії II домри змінюються місцями тризвуки (*F-Dur* на першу долю, а *g-moll* на другу). У ц. 12 модуляція з *d-moll* у *F-Dur*. Своєрідна тема проводиться у партії II домри. В партії I домри прослухуються інтонації ц. 10.

У ц. 13 змінюється розмір такту на 4\4. До ц. 15 проходять секвенції.

В останніх 2 тактах ц. 14 уповільнення, пасаж *g-moll* гармонічної гами, який вводить у ц. 15 в тему рефрену I частини у початковому темпі (*a tempo*). Це своєрідна кода. Тема рефрену I частини сюїти викладена у високому регістрі, як у ц. 2. Звучить у динаміці *ff*, також як і в ц. 2 розширюється на 2 такти. У т. 2 ц. 15 висхідний рух шістнадцятими секстолями, що заснований на гармонічному *g-moll*. У т. 4 цієї ж цифри повертається натуральний *g-moll*. У т. 6 ц. 15, як згадка, звучать інтонації ц. 9 на динаміці *p*. Закінчується сюїта тоном *g* в обох партіях на *pp*. Поверненням теми рефрену I частини композитор підсумовує всю сюїту. Цією темою починався твір (завіса підіймалась, починалась вистава), цією ж темою і закінчується (завіса опускається). Своїм мінором тема ніби говорить, що святкування закінчилось, тепер до наступного необхідно чекати рік, а дівчина, що стала русалкою вже нічого змінити не може і залишається русалкою.

Вся III частина вимагає від виконавців гарної техніки гри подвійних нот, а саме терцій.

Драматургія всієї сюїти побудована на контрасті тем. Вона картинно-споглядального викладу. I частина – це зображення дівчини, що збирається втопитись, вона топиться і перетворюється на русалку, у II частині підготовка до свята русалії, III частина – це масове святкування, хороводи. Інтонації варіюються, проводяться секвенції, відбувається зміна тональностей і в кінці інтонації ніби віддаляються (як відлуння звучать інтонації теми III частини під час останнього викладення теми рефрену I частини в кінці сюїти). Скоріш за все В. Бешевлі хотів зобразити святкування русального тижня древніми слов'янами.

Композитор використав майже весь діапазон домри: від соль малої октави до ре четвертої октави. Фактура сюїти гомофонно-гармонійна. Якщо подивитися на розподіл між партіями, то у партії I домри частіше звучить мелодія, відповідно у партії II домри частіше звучить супровід (в якості супроводу композитор застосовує гармонічні фігурації в різних формах). При всьому цьому у I та III частинах все ж таки більше акордова фактура в обох партіях. Обидві партії вимагають від виконавців гарної технічної підготовки, так як багато віртуозних частин. Окрему увагу при роботі над сюїтою треба приділяти звуковидобуванню. Композитор використовує багато прийомів, які потребують певної підготовки. Виконавець I партії повинен приділити окрему увагу прийому *vibrato*, так як це прийом не так часто використовується домристами виконавцями в практиці. Виконавець II партії повинен приділити увагу II частині, так як вона вимагає гарної техніки виконання саме правої руки, бо існує небезпека зажиму правої руки. Протягом сюїти використовувалися такі прийоми гри, як *tremolo* та удар. Серед штрихів використовувалися *glissando*, *legato*, *non legato* та *tenuto*. Зустрічаються особливості метроритму – це синкопи на різноманітні варіанти групування нот в одну тривалість (тріолі, секстолі і т. д.).

2.3. «Карпатська сюїта» В. Зеленого: жанрово-стильовий та виконавський аспекти

2.3.1. Загальна характеристика життєтворчості митця

Спираючись на вкрай не багаточисельні джерела, присвячені життєтворчості В. Зеленого, наявні в інтернет ресурсах, надамо творчий портрет митця.

Зелений Віктор Павлович (нар. 1949 р.) – домрист, композитор, викладач, професор кафедри народних інструментів Сибірського державного інституту мистецтв імені Д. Хворостовського (СДІМ), заслужений артист РФ.

В. Зелений народився в Україні, в місті Садгора Чернівецької області. В 9 років почав навчатися гри на домрі в місцевій музичній школі (у класі піаністки Розалії Зеліковни Бендитович). Далі – закінчив Чернівецьке музичне училище у 1967 році (1-2 курси – Т. Вахрамєєва, 3 курс – В. Убоженко, 4 курс – Є. Журба).

У період 1967-1972 рр. навчався у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка (клас домри у доцента Шахова П. Г.). Після закінчення консерваторії один рік працював у Рівненському музичному училищі.

З 1974 року до тепер живе та працює в Сибіру (РФ), де протягом 1974-1978 рр. працював в Хабаровському державному інституті культури.

В 1978 році В. Зелений почав працювати в Красноярську, в новоствореному на той час інституті мистецтв (з першого року його заснування).

1972-1983 рр. – навчався (заочно) в асистентурі-стажуванні при Уральській державній консерваторії ім. М. Мусоргського (під керівництвом професора Т. І. Вольської).

Віктор Павлович є автором творів для домри (нотні збірки: етюдів («Красноярські фонтани», «Віртуозні етюди» для домри соло); вправ для домри соло; п'єс, обробок і перекладень для домри соло та дуету домр), творів

для чанзи⁴, а також науково-дослідницьких та навчально-методичних праць (методика і педагогіка).

В. Зеленому у 1996 р. присвоєно вчене звання професора. У період 1994-2012 рр. працював на посаді завідувача кафедри народних інструментів Красноярського державного інституту мистецтв (нині Сибірський державний інститут мистецтв ім. Д. Хворостовського), в якому працює і до тепер.

Окремою яскравою складовою творчої особистості Віктора Зеленого є виконавська діяльність. Вона втілена більшою мірою у грі в дуеті домр з Людмилою Вахрушевою. Дует був заснований в 1984 році. Вони багато виступали, створили записи виконань, які зберігаються в фондах Красноярського радіо і телебачення та фонотеці СДІМ ім. Д. Хворостовського. В 1986 р. дует став лауреатом III Всеросійського конкурсу виконавців на народних інструментах. На початку концертної діяльності через відсутність оригінального репертуару виконавці створювали перекладення для дуету самостійно. З часом для свого складу Віктор Павлович створив «Карпатську сюїту» та концертні варіації на тему російської народної пісні «Во поле береза стояла». Прикметно, що саме для даного дуету створювали твори красноярські композитори О. Меремкулов, В. Бешевлі, В. Сенегін, О. Проститов, І. Юдін.

Принагідно вкажемо, що В. Зелений також виступав з баяністами Єфимом Юристом, Віктором Литвиним, акордеоністом Євгенієм Матялисом, гітаристом Костянтином Міроновим.

Враховуючи обрану наукову проблематику магістерської роботи вважаємо за доцільне зупинитися на дослідженні «Карпатської сюїти» В. Зеленого, яка досі не поставала предметом наукового розгляду у вітчизняному музикознавстві.

⁴ Чанза (від «шанз» – «вдаряти», «шкребти») – три- або чотириструнний щипковий музичний інструмент, пов'язаний з традиційною музичною культурою монголів (поширений і в Бурятії).

2.3.2. «Карпатська сюїта» для дуету чотириструнних домр без супроводу: жанрово-стильовий та виконавський аспекти

Твір «Карпатська сюїта» написана у 1989 році для дуету чотириструнних домр у 3 частинах, які мають програмні назви:

1. «Гуцульські думки»
2. «Коломийки»
3. «Скерцо»

Звернемо увагу, що «Карпатська сюїта» створена саме для дуету чотириструнних (!) домр без супроводу. Сама назва циклу та його частин апелює до традиційного музичного фольклору (Гуцульщина) України, де композитор народився та виріс.

I частина – «Гуцульські думки», *g-moll*.

Композитор звертається до жанру думки, що виник як зменшувальна форма слова *дума*. Як відомо, думка [12] – це вокальний та інструментальний жанр української побутової та академічної музики, що був поширений в ХІХ ст. в добу романтизму. Це зазвичай пісні-романси (анонімні або авторські), що мають журливий, сумовито-мрійливий, сентиментально-меланхолійний, баладний характер, помірно повільний темп. На рівні музичної стилістики для думки характерні: гармонічний мінор, переважно 2- чи 3-дольний розмір, куплетна форма. Окрім того, зустрічаються твори з програмною назвою чи підзаголовком «Думка» козацького, шумкового, мазуркового типу, створені здебільшого в мажорі.

Отже, апелюючи до жанру *думки* В. Зелений у першій частині циклу викладає декілька тем («думок»).

Загалом схему «Гуцульських думок» можна представити так:

Тематичний рівень	Вступ	A	B	C		
	$a+a1$	$a+a1+a2$	$b+b1+c+c1$	$d+b2+b3$		
Темп	Каденція (помірно)	Неквапливо		Скоро		
Розмір	4/4	2/2	2/2	2/4		
Тонально-гарм. план	<i>g-moll</i>	<i>g-moll – B-Dur – g-moll</i>	<i>g-moll</i> гарм.	<i>g-moll</i> гарм.		
Структура	21 т	23 т	16 т	82 т		
	11+10	8+8+7	4+4+4+4	18	32	32
I домра	тема	функція супроводу	тема		тема	функція супроводу
II домра	функція супроводу	тема	контрапункт		функція супроводу	тема

Перша частина починається зі вступу-каденції (оскільки наявна авторська вказівка – «Каденція»), який являє собою період повторної будови з двох речень (11+10), розмір 4/4.

Вступ

$a + a1$

11+10

Тема каденції викладена в партії I домри, звучить в динаміці *ff*. Її перший елемент являє собою квінту в низькому регістрі (що апелює до звучання бурдона колісної ліри), *sf*, на витриманій тривалості. Другий елемент теми – висхідний поступенний хід, заснований на основі двічі гармонічного *g-moll* восьми тривалостями з зупинкою на d^3 (тт. 1-3).

Тт. 4-5 засновані на обігруванні контуру мелодичної лінії секстолями в партії I домри. Далі наступна фраза починається з висхідного поступенного розвитку шістнадцятими (двічі гармонічний *A-Dur*), що завершується відхиленням в *G-Dur* (тт. 6-11).

Друге речення вступу (тт. 12-19) починається з висхідного руху шістнадцятими (другий елемент теми тут подається у зменшенні) на тлі утриманого *tremolo* в партії II домри. Композитор в репризі дещо нівелює двічі гармонічний мінор.

Протягом усієї каденції в партії II домри звучить *tremolo* на витриманих інтервальних послідовностях у такій гармонічній послідовності ($g-cis^{b3}-g-c-D-G-g-Es-g-c-D-G$).

У вступі-каденції у партії обох домр композитор використовує звукозображальний прийом, який наслідує звучання цимбалів (*tremolo* на подвійних нотах, широкі висхідні ходи з зависанням на верхніх нотах).

Розділ А «Гуцульських думок» (тт. 22-44) маркується авторською ремаркою «Неквапливо», розмір 2/2. За структурою це – період повторної будови, що складається з трьох речень (8+8+7):

$$\begin{array}{c} A \\ a + a_1 + a_2 \\ 8 + 8 + 7 \end{array}$$

У даному розділі відбувається зміна функцій партій домр. Партія I домри виконує роль супроводу, який залишається таким самим, як і у вступі-каденції, в динаміці *mf*. Тема розділу А викладена в партії II домри. Звернемо увагу, що композитор залучає відому тему української народної пісні. Це – «Верховини» (її перший тематичний елемент (елегійного характеру). Тема викладена в першій октаві, в динаміці *f* та виконується на одній струні D, прийомом *tremolo*.

Звернемо увагу, що під час виконання даної теми слід звернути увагу на праву руку, оскільки при грі в позиції потрібно зсунути місце контакту медіатора зі струною ближче до підставки, щоб не виділялися зайві обертони.

В другому реченні розділу А спостерігаємо відхилення в споріднену тональність *B-Dur*. Тема виконується в першій позиції.

У третьому реченні тема повертається в основну тональність та звучить на октаву вище (у другій октаві) подвійними нотами. Змінюється супровід – партія I домри і далі заснована на гармонічному супроводі, але змінюється фактура супроводу. Задана гармонічна основа в партії I домри збагачується тріолями (перша нота тріолі – це інтервал, а інші дві – одинарні повторювані ноти).

Цей ритмічний елемент (тріолі) необхідно грати ковзанням – перша нота удар по третій та четвертій струнах, далі ковзання на другу струну та удар вверх по другій струні. Завершальне речення «обривається» на кадансі, на домінантовому тоні, на ферматі, що слугує плавним переходом до наступного розділу.

Цікаво, що тема «Верховини», згідно авторським ремаркам в третьому реченні має виконуватись в динаміці *p*, а супровід гучніше – в динаміці *mp*. Це компенсується тим, що супровід виконується ударом, а тема викладена подвійними нотами *tremolo* (що звучить голосніше).

Новий розділ – розділ **B** (тт. 45-60) являє собою складний період із чотирьох речень (4+4+4+4).

$$\begin{array}{c} B \\ b + b_1 + c + c_1 \\ 4+4+4+4 \end{array}$$

З'являються дві нові теми. В партії I домри – низхідна тема (*d-moll*), викладена октавними флажолетами, восьмими тривалостями. Це – опізнавана на слух тема, написана в жанрі *коломийки* (на це вказує наявна ритмоформула 4+4+6). В партії II домри контрапунктом подається інша, нова тема на *pizz.* подвійними нотами, також восьмими.

В останніх двох реченнях розділу **B** змінюється ритмічна основа – обидві теми виконуються в тріольному ритмі. В партії супроводу (партія II домри) – висхідні та низхідні ходи подвійними нотами, що утворюють гармонічну основу. Закінчується розділ домінантою до *B-Dur*.

В останньому розділі I частини (розділ **C**) композитор застосовує цікавий тематичний прийом; змінюється темп («Скоро») та розмір (2/4 замість 2/2).

Початок розділу (*B-Dur*) виконує функцію вступу, що на структурному рівні містить ознаки внутрішньої симетрії (4+4+2+4+4). Це акорди в обох партіях. Їх потрібно виконувати рішуче та впевнено обом учасникам дуету, на динаміці *f*.

У тт. 79-142 проводиться початкова тема розділу **B** (тема-«контрапункт» в партії II домри) в збільшенні. Це період повторної будови (32+32).

В першому реченні тема проводиться в партії I домри, а в другому – в партії II домри. Супровід в обох випадках – акордовий, відтак фактурно-споріднений з «вступом» цього розділу. Він викладається восьми тривалостями за наступним принципом: басовий тон–акорд–пауза–акорд. Партія супроводу виконується ударом вниз.

Привертає увагу композиторське рішення завершення I частини – «Гуцульських думок». Це перехід до наступної частини, втілений появою домінанти до *B-Dur* (основної тональності II частини циклу) на *sf* (відмежований з обох боків паузами), що зумовлює у певний спосіб прийом *attacca* (*F-Dur/D*→*B-Dur/T*).

II частина «Карпатської сюїти» має назву «Коломийки». Композитор залучає цей жанр традиційної української музичної культури, що спостерігається у опорі на відповідний музичний тематизм і збереженні структури тем – характерний 14-складний (4+4+6) та типова метроритміка.

Етимологія жанру «коломийка» походить від 2 слів: «коло» (основна танцювальна фігура) та «микати» (тобто, ганяти, носитися).

Коломийки – це короткі пісні-куплети, що також часто виступають супроводом до народного карпатського танцю. Тож коломийки поділяються на два жанрові різновиди:

- коломийки «до танцю» характеризуються лаконічним вербальним текстом, квадратною структурою, моторною мелодикою;
- коломийки «до співу» кантиленного або речитативного характеру, що, в свою чергу, поділяються на: коломийки чоловічого виконання (виконуються більш декламаційно, в швидкому темпі, зі сповільненнями) та жіночого виконання (мелодичні, ліричні). [13]

Форма II частини циклу В. Зеленого – складна двочастинна.

Тематичний рівень	Вступ	A	B			A1	Перехід	B		
	8	$a+a_1+b$	$c+c_1+d$			$a+a_1$	8	c_1+c+d		
Тональність	B-Dur - g-moll	B-Dur з IV і VI # – g-moll	g-moll (дв. гарм.)			B-Dur	g-moll	g-moll (дв. гарм.)		
Структура	8 т	24 т	24 т			16 т	8 т	24 т		
		8+8+8	8	8	8	8+8		8	8	8
I домра	тема		тема		тема				тема	тема
II домра		тема		тема		тема	тема	тема		

II частина починається з 8-ми тактового вступу (*Дуже скоро*, розмір 2/4, тональність *B-Dur*, *f*), музичний тематизм якого спирається на жанр коломийки. Вступ вводить в колоритний образний стрій музичного фольклору Гуцульщини. Прикметно, що цей самий тематизм з незначними видозмінами звучав в останньому розділі I частини (що також виконував функцію вступу).

Перший розділ II частини (*A*) – це тема танцювальної коломийки в гуцульському ладі (*B-Dur* з IV і VI#) у формі періоду з 3 речень:

$$\begin{array}{c}
 A \\
 a + a_1 + b \\
 8+8+8
 \end{array}$$

Тема *a* доручена партії II домри і звучить в високому регістрі. Партія супроводу (I домри) являє собою супровід, який, на що варто звернути увагу, у незмінному вигляді (в іншій тональності) зустрічався в «Гуцульських думках», в останньому розділі.

Нова тема *b* (тт. 25-32) – тема української народної пісні «Верховини» (її другий тематичний елемент (танцювального характеру). Вона звучить у високому регістрі в партії II домри. В партії I домри – повнозвучні *g-moll* акорди на слабкій долі, перемежовані виразовими паузами.

Новий розділ II частини (*B*) також являє собою період з 3 речень.

$$\begin{array}{c}
 B \\
 c + c_1 + d \\
 8+8+8
 \end{array}$$

Це тема *c*, яка вже зустрічалася в I частині циклу – в I партії домри розділу **B**. Тут спостерігаємо, що партії змінюються функціями: партія II домри виконує роль супроводу, а партія I домри викладає тему, що виконується в високому регістрі, додаються акценти. Ритмічно змінюється партія супроводу – акорди ставляться разом з акцентами в мелодії. В другому проведенні *cI* (тт. 41-48) знову партії змінюються ролями. Мелодична лінія викладена на октаву нижче, змінюється супровід (восьмими тривалостями: нота (бас *g*), інтервал, пауза, інтервал). Тема *d* (тт. 49-56) – це друга тема розділу **B** I частини сюїти. Змінюється супровід (*приклад №23*).

Далі повторюється розділ *A* (а саме *a+a₁*), в динаміці *p*, але в партії I домри змінюється супровід (ритм залишається той же, але тут композитор використовує прийом гри за підставкою).

Замість речення *b* повторюється тема вступу II частини (партії змінюються місцями), що виконує функцію переходу до завершального повторення розділу **B** (перший акорд *sf*, далі *sp* та *cresc. molto* і вже з т. 77 динаміка *f*).

В завершенні «Коломийок» повторюється розділ **B**. В першому реченні тему веде партія II домри в другій октаві, далі – партії змінюються функціями із проведенням теми на октаву вище. Третє речення виконується майже без змін. Завершується частина *g-moll* акордом *sf*.

III частина має назву «Скерцо». Виконується ще швидше («Живо. Рішуче»), розмір залишається 2/4.

У сучасному вигляді скерцо може бути окремим твором. Також, скерцо зазвичай входить до сонатно-симфонічного циклу (як 3 частина), має тридольний розмір, швидкий темп, грайливий, жартівливий характер. Скерцо частіше пишуться в тричастинній формі, іноді у формі рондо з 2 різними тріо.

Віктор Зелений звертається до більш раннього вигляду жанру скерцо. На початковому етапі свого формування скерцо були фінальними частинами циклів, для них був характерним парний розмір.

III частина «Карпатської сюїти» має форму рондо з 2 різними тріо (зі вступом та кодою).

Тематичний рівень	Вступ	A (рефрен)	B	A1 (рефрен)	C	A (рефрен)	Кода
		$a+b$	$c+c1$	a	$d+d1$	$a+b$	
Тональність		<i>g-moll</i>	<i>g-moll</i>	<i>g-moll</i>	<i>B-Dur</i>	<i>g-moll</i>	<i>g-moll</i> (дв. гарм.)
Структура	4	19	28	18	32	19	35
		10+9	16+12	10+8	16+16	10+9	16+19
I домра		тема	тема	тема		тема	
II домра					тема		

Починається третя частина з 4 тактового вступу – це акорди *sf* з акцентами в певному ритмі, який буде викладатися протягом усієї частини переважно в партії супроводу, а подекуди і в партії, що проводить тему:



Рефрен (A) за формою проста двочастинна форма ($a+b$). Тема викладена в партії I домри. В партії II домри супровід – акорди на сильні долі. В другому періоді змінюється супровід – ходи восьмими тривалостями по звукам гармонії.

Перший епізод (розділ B) має форму періоду з 2 речень ($c+c1$). Тема викладена в партії I домри в першій октаві та розбавлена *d3* шістнадцятими тривалостями. Партія супроводу у партії II домри представлена ходами восьмими тривалостями в низькому регістрі та являє гармонічну опору для теми – це гармонічні фігурації. За другим проведенням змінюється партія

супроводу – гармонічні фігурації викладені шістнадцятими тривалостями в середньому регістрі.

За другим проведення в розділі рефрену в т. 57 тема піднімається на октаву вище. Також на 1 такт укорочується 2 елемент рефрену. Останні 4 такти викладено шістнадцятими тривалостями, але ритм виділено акцентами.

Другий епізод (розділ С) має форму періоду з двох речень повторного складу ($d+d1$). Тема інтонаційно нагадує українську народну пісню «Ти ж мене підманула» та український романс С. Климівського «Їхав козак за Дунай». В партії II домри подвійні ноти, верхніми нотами викладено тему, нижня це $f1$ (ознаки остинатності). В партії I домри остинатні ноти в верхньому регістрі. За другим проведенням зміни відбуваються в партії I домри: проводиться тема в дециму (в третій октаві) від теми викладеної в партії II домри.

Повторюється рефрен (як за першим проведенням) з деякими змінами в партії супроводу (у партії II домри в широкому розташуванні акорди, підголоски в верхньому регістрі).

Завершується частина стрімкою кодою – ходи шістнадцятими в обох партіях на матеріалі партій супроводу. Останні 3 такти *diminuendo*, в партії II домри ритмічний малюнок вступу з різкою гармонією (широкий акорд із септим), а в партії I домри глісандо вгору. Завершується «Карпатська сюїта» тонікою *g-moll*.

В третій частині функція супроводу здебільшого поручена партії II домри. Композитор використовує гармонічні фігурації, зустрічається і підголосковий супровід, гра теми в інтервал (здебільшого в терцію).

Аналізуючи різні записи виконань можна виділити деякі особливості виконання «Карпатської сюїти»:

- Існують приклади виконання сюїти у складі дуету малої домри та альтової домри (в такому складі дещо змінюються партії: теми чи супровід виконуються в інших октавах, змінюються місцями партії)

- При виконанні I частини деякі виконавці пропускають каденцію, виконуючи перші 3 такти, а потім переходять на 21 такт частини.
- Існують версії, коли при виконанні I частини не грають розділ **B** або розділ **C**.
- При виконанні розділу **B** I частини тему в партії I домри іноді грають не флажолетами, а ударом вниз на октаву вище написаного, а такти 53-60 прийомом *tremolo* – це пояснюється бажанням виділити тему, для більшої її чіткості і протяжності.
- В III частині тему першого епізоду грають шістнадцятими тривалостями, нехтуючи *d3*, але таке можна дозволити, коли твір виконує не дует, а більший склад ансамблю і партії дублюються.

Композитор здебільшого чітко розподіляє ролі між партіями. Яка грає тему, яка супровід. В партії супроводу багато акордової фактури. В сюїті композитор викладає багато віртуозних тем, широко та вдало користується регістрами, прийомами (*tremolo*, удари (вниз, перемінні, а також прийом «ковзання»), флажолети, *pizzicato*), подвійними нотами, синкопованими ритмами.

2.4. «Жартівливе підношення О. Циганкову у формі вальсу» Б. Міхєєва: досвід композиційно-драматургічного аналізу та принципи виконавської інтерпретації

«Жартівливе підношення О. Циганкову у формі вальсу», як і інший твір Бориса Міхєєва «Ліричний вальс», написаний спочатку для домри соло, а вже згодом у 1995 році композитор зробив версії обох творів для дуету чотириструнних домр без супроводу. Б. Міхєєв також зробив варіант для оркестру, в ньому від домігся більш повного звучання, але чогось зовсім нового не додавав, все було закладено в дуеті.

Цей твір зроблений композитором у адаптованому (полегшеному) вигляді для дитячих музичних шкіл та виданий методичним кабінетом. Це

було зроблено через те, що майже відсутній оригінальний ансамблевий репертуар для музичних шкіл. Також митець особисто зробив перекладення для дуету балалайок. У власному перекладені для дуету домри та баяна твір виконали Н. Костенко та С. Неверов.

Твір «Жартівливе підношення О. Циганкову у формі вальсу» пов'язаний з ім'ям Олександра Циганкова – видатним домристом виконавцем, віртуозом, композитором. В п'єсі композитор ніби жартує над ним, імітуючи його віртуозність, його деякі стилістичні особливості (пасажна техніка, акорди, подвійні ноти, *pizzicato* лівої руки, флажолети). Так, до теми (тт. 13-20) можна підставити слова: «Ах ты, Саша, ненаглядный, дорогой ты, Саша, наш». З одного боку, це дійсно звучить як жарт, а з іншого боку О. Циганков зображується як персонаж близький та улюблений.

Композитор пожартував навіть в назві, так як вальс – це жанр, а не форма. Скоріш за все Б. Міхєєв хотів зробити акцент саме на трьохдольному метрі.

Форма твору – рондо з елементами варіаційності (*Vivo*, розмір 3/4, тональність *A-Dur*). Тема рефрену звучить в динаміці *f* (тт. 1-12) та являє собою період повторної будови, що складається з двох речень з розширенням (4+8). Сама тема рефрену (*приклад №29*) – це хід по звукам тоніки (*A-Dur*), початок теми по інтонаціям схожий на початок «Жарту» Й. С. Баха (терцієвий хід вверх и потім вниз по тонічному тризвуку). Спочатку тема викладена в партії I домри, а в партії II домри – супровід, що являє собою рух по звукам гармонічних акордів (*T-S-II₇-D₇*). У другому реченні партії змінюються функціями (у тт. 5-9). Саме розширення – це обігравання *D₇* з розв'язанням в тоніку.

Нова тема (перший епізод) починається з затакту, в динаміці *mf* (тт. 13-20). Як вже було вказано вище під неї композитор підставляє слова. Сама тема проводиться у другій октаві в партії I домри. В партії II домри кожні 2 такти

на першу долю ставиться *a* (як педаль), яка виконує функцію басу і далі восьмими хід по гармонії (*приклад №30*).

В тт. 21-28 тема першого епізоду варіюється (додаються тріолі) і передається від партії до партії. Тут відбувається елемент змагання. Виконавцям слід звернути увагу на прийом *pizzicato* лівої руки. Оскільки гра *pizzicato* саме на першій струні, то щоб воно прозвучало, слід зривати струну ніби під гриф. В цей час в партії супроводу в тривалості четвертна і дві восьмі прийомом *tremolo* йдуть ходи по звукам гармонічних акордів. Хоча кожен два такти виконавці змінюються ролями, викладення мелодії і супроводу повинно бути майже безперервне, щоб була проведена вся фраза теми. Вся тема першого епізоду – це період повторної будови з двох речень (8+8), де друге речення варіюється.

Далі повторюється тема рефрену (тт. 29-36), але лише друге речення.

В тт. 37-44 з'являється нова тема (другий епізод), яка являє собою період повторної будови з двох речень (8+8). Це лірична тема з елементами дводольності в тридольному розмірі, що є виразною рисою композиторського стилю Б. Міхєєва (*приклад №31*). Тема проводиться в партії I домри, в динаміці *mf*. Партія II домри імітує фрагмент теми першого епізоду і нагадує *ostinato* на фоні нової теми (цьому сприяють повторювані восьмі на одній ноті, форшлаг в першу долю). Далі партії змінюють одна одну, друге речення вже в динаміці *p*. В партії II домри викладена тема (змінюється лише каденція, яку композитор просить виконати *espress.*), а в партії супроводу (I домра) – ходи по звукам гармонії та різкуваті подвійні ноти (великі секунди) – це інша варіація фрагменту теми першого епізоду.

Знову повторюється рефрен (тт. 53-64), цього разу повністю, але в іншій тональності, в тональності субдомінанти (*D-Dur*). Далі в тональності субдомінанти викладена тема першого епізоду (тт. 65-80). В першому реченні тема в нижньому регістрі в партії I домри звучить насичено, з'являється елемент серйозності. Тему слід виконувати на струні *G*, під час виконання

теми в позиції місце контакту медіатора зі струною слід посунути ближче до підставки, аби уникнути зайвих призвуків та шумів. В цей час в партії супроводу тріолі в високому регістрі на a^2 , що приходить спочатку в a^3 , а потім в b^3 , а в другій половині першого речення проводиться підголосок. В другому реченні тема переходить в партію II домри та звучить на октаву вище (також на одній струні, на струні А), в динаміці p , в початковому характері. В партії супроводу ходи на великі інтервали вгору-вниз, флажолети, гра у підставки.

Далі іде варіант рефрену (тт. 81-88), в динаміці f , насичена фактура (акорди, відсутні паузи, задіяні всі регістри). Варійована тема рефрену (досить віртуозна) викладена в партії I домри, а в партії II домри – акорди, четвертні *tremolo*, та в т. 87 партія підхоплює віртуозні тріолі теми.

У тт. 89-104 повертається тема другого епізоду, цього разу у динаміці f , а за повторенням mf . Продовжується тональність субдомінанти. Тема залишається незмінною, змінюється тільки супровід. В першому реченні функцію супроводу виконує партія II домри: восьма a (як бурдоний бас) та акорди (які змінюються). Акценти на кожну першу долю залишають відчуття тридольності. В другому реченні супровід в партії I домри – це ходи по гармонії, в яких задіяні відкриті струни. В кінці епізоду *poco rallentando e diminuendo*.

В тт. 105-120 варіація другої теми, *in tempo* (приклад №32). Композитор називає тему «табакеркою». Це іграшкова тема, флажолетами в обох партіях, які і дають відчуття іграшковості, грайливості. Сама тема повністю викладена в партії I домри, в партії II домри флажолети e , a в різних октавах. І лише каданс дістається зіграти II домрі, коли I домра ніби дограла свою тему, а у партії II домри залишилась післямова.

І в завершенні невелика та дуже віртуозна кода (тт. 121-128) (*Piu mosso*, в динаміці mf) (приклад №33). Варіюються фрагменти теми рефрену. В обох партіях ходи по звукам тризвуків з акцентами в першу долю. В тт. 125-126 гумористичний хід по малим секундам в партії II домри, а в партії I домри

обігравання. Незвичний каданс, різке співзвуччя якого виділено *sf*: *B-Dur* тризвук (*II_b* в *A-Dur*) в партії I домри та *E-Dur* септакорд (тобто *D₇* в *A-Dur*) в партії II домри, що приходять глісандо в тоніку. В кадансі композитор використовує елементи атональності та енгармонізму, що також характерно для композиторського стилю Б. Міхєєва.

В творі здебільшого «класичний», чіткий розподіл між партіями («змагання-згода»): в одній проведення теми, в іншій – супровід. У творі зустрічаються також і елементи поліфонії, поліритмії. Композитор використав широкий діапазон з урахуванням тембрових особливостей кожного регістру (віртуозні легкі теми в верхньому регістрі; серйозна тема в низькому регістрі; ходи по звукам гармонії, в яких задіяні нижній та середній регістри). В партії супроводу викладені гармонічні фігурації (а саме ходи по акордовим звукам, з задіянням гри інтервалів, акордів), підголоски, контрапункт (в другому епізоді). В певних моментах можна побачити як підключається функція басу. При всьому цьому твір звучить фактурно наповнено.

Висновки до Розділу 2. Даний розділ ставив перед собою завдання зробити жанровий, стильовий, драматургічний та виконавський аналіз творів для дуету домр без супроводу.

В усіх творах чудово продемонстровано, як домра виступає в ролі мелодії та в ролі супроводу. Оскільки твори написані для дуету, то тут є компоненти змагання, передачі мелодії з однієї партії в іншу. Увагу приділено саме тому, як композитори використовують домру в ролі супроводу, за рахунок яких прийомів.

Здійснено аналіз сюїти «Русалія» Валерія Бешевлі. Сюїта є яскравим прикладом різнобічного використання можливостей домри. Композитор використовує увесь діапазон домри, вдало застосовує проведення мелодії в усіх регістрах. В партії супроводу зустрічаються різноманітні форми гармонічних фігурацій (акорди, рух по звукам гармонії), складні гармонії

(багатозвучні акорди, альтерації) та різноманітний метроритм (синкопи, різноманітні групування нот в одну тривалість – тріолі, секстолі).

Твір «Карпатська сюїта» Віктора Зеленого є більш «класичним» у плані розподілення ролей між партіями. Здебільшого в цьому творі чітко розподілено в якій партії супровід, а в якій проведення теми. Композитор викладає досить відомі теми (української народної пісні «Верхована», теми коломийок). В супроводі представляє цікаві ритмічні малюнки, звукозображальні прийоми (наслідування звучання цимбалів).

Серед представлених творів для дуету домр Бориса Міхеєва найскладнішим по фактурі та композиції є спільний твір, написаний разом з В. Івком – «Коло». Він складний по формі, поліфонії, яка широко в ньому використана.

Типовий приклад протистояння партій в ансамблі це твір Бориса Міхеєва «Жартівливе підношення О. Циганкову в формі вальсу». Тут йде перехід теми від партії до партії. Зазвичай тема проводиться в партії I домри, потім партії змінюються ролями та тема повторюється в партії II домри.

ВИСНОВКИ

Дане дослідження ставило перед собою мету виявити жанрово-стилістичні та виконавські принципи ансамблевої музики за участю домри на прикладах окремих інструментальних дуетів для чотириструнних домр без супроводу композиторів сьогодення. В останній час виріс інтерес до ансамблів різних складів. Сучасні тенденції у сфері виконавства на народних інструментах пов'язані з розвитком ансамблевого музикування. Роль ансамблів зросла в навчальній практиці на всіх ланках освіти. Поштовх для цього дали виконавці, що об'єднувались в ансамблі різних складів та вели активну виконавську практику.

В ході дослідження було розглянуто різноманітність складів ансамблів за участю домри. Так, за кількістю учасників ансамблі поділяються на ансамблі малих форм (дуети, тріо, квартети та ін.) та ансамблі великих форм (від 8 виконавців). Також ансамблі можна поділити на дві основні групи. Перша – це однорідні ансамблі, до них відносять ансамблі, що складаються з однорідних інструментів (домри та її різновидів). Серед основних дуетів цієї групи необхідно виділити дует домри з домрою та домри з альтовою домрою. Друга група – це змішані ансамблі. До них відносяться ансамблі, де поєднуються різnorідні інструменти. Серед популярних поєднань у дуети виділяються домра з балалайкою, домра з гітарою, домра з бандурою та домра з баяном. Інструменти перших трьох дуетів відносяться до одного сімейства інструментів за способом звуковідтворення і добре поєднуються тембрами. Дует домра з баяном потрібно розглянути окремо, так як ці два інструменти відносяться до різних інструментів за способом звуковідтворення. Для такого складу дуету легше підібрати репертуар, для нього пишуть оригінальні твори та роблять професійні перекладення. Популярність такого дуету пояснюється можливостями баяна, який може грати одночасно супровід та підголосок, а домра гарно виконує роль мелодії. В такому дуеті складністю є те, що потрібно обережно поєднувати динаміку, так як зручний діапазон нюансів для

домри від *pp* до *mf*. Також домра та баян дуже різняться за тембрами, які потрібно обережно поєднувати. Дуже популярний такий склад тріо: домра, балалайка та баян. Для такого складу написано досить багато оригінальної музики. Звучання цікаве, багате на тембри та прийоми.

Досі існує проблема вибору репертуару. Весь репертуар, що використовується у виконавській практиці можна поділити на 3 групи: оригінальні твори, обробки народних пісень та перекладення. Значний внесок в створення оригінальних творів зробили композитори-виконавці: Б. Міхєєв, В. Івко, О. Циганков, Л. Матвійчук, А. Беляєв, та інші. Серед всього репертуару група перекладення найбільша, так як зазвичай беруться твори для інших складів та перероблюються на потрібний склад ансамблю. Виконавці дуже часто самі роблять перекладення. При роботі з перекладеннями потрібно враховувати технічні можливості інструментів, для яких вони робляться. На домрі добре звучать перекладення з таких інструментів, як скрипка, флейта, кларнет, фортепіано, мандоліна.

В даному дослідженні також виявлено функції, які партія домри може виконувати в ансамблі та за рахунок чого вони виконуються. Домра зазвичай використовується як ведучий інструмент, інструмент що грає мелодію. За допомогою різноманітності прийомів гри на домрі мелодія може виконуватися різними варіантами штрихів та змінюватися за тембральним забарвленням. Але досвід виконавства на народних інструментах засвідчив, що домра також може виконувати роль супроводу. Цю роль домра виконує за допомогою таких функцій, як гармонічна педаль, гармонічні фігурації та контрапункту. У складі дуету гармонічну педаль використовують рідко, через відносно достатню щільність інструментовки для двох інструментів. Найбільш часто в ролі супроводу домрі доручається виконання гармонічних фігурацій, тобто домра відповідає за гармонічну основу. Є достатня кількість різноманітних форм фігурацій. Це можуть бути акорди, які виконуються на слабкі долі або викладені в певному ритмі. Також однією із форм фігурацій є рух по звукам

акорду (чергування двох звуків, коротке арпеджіо, ламане арпеджіо). Іноді використовується рух по звукам акорду з використанням неакордових звуків. У дуеті з супроводом один інструмент грає мелодію, а інший може грати підголосок, або свою мелодійну лінію (контрапункт). Домра також може виконувати роль басу. В таких дуетах як домра з домрою або домра з балалайкою, що виконуються без супроводу домра, при необхідності, може брати на себе функцію баса (наскільки це можливо). Бувають випадки, коли декілька функцій поєднуються (наприклад, гармонічні фігурації можуть мати свою мелодійну лінію, або виконувати роль басу). Свою роль в ансамблі домра виконує за рахунок різноманітності прийомів гри, діапазону та тембральному забарвленню.

Здійснено композиційно-драматургічний та інтерпретаційний аналіз обраних інструментальних дуетів для чотириструнних домр без супроводу. На прикладі такого складу ансамблю найчіткіше можна прослідкувати тенденції використання домри в ролі мелодії та у ролі супроводу.

В сюїті «Русалія» В. Бешевлі світ святкування русального тижня втілений цікавими складними гармоніями (багатозвучними акордами, альтераціями), інтонаціями та метроритмом (синкопи, різноманітні групування нот в одну тривалість – тріолі, секстолі та ін.). Роль мелодії переважно виконує I домра, а супровід – II домра. У I та III частинах зустрічається виклад теми в акордовій фактурі, але загалом сюїта написана в гомофонно-гармонічній фактурі. Діапазон інструмента композитор використовує повністю. Проведення мелодії зустрічається в усіх регістрах. В якості супроводу композитор використовує різні форми гармонічних фігурацій (акорди, рух по звукам акорду).

Твір «Карпатська сюїта» В. Зеленого написаний у 3 частинах, які мають програмні назви: «Гуцульські думки», «Коломийки», «Скерцо». Сама назва циклу та його частин апелює до музичного фольклору України (а саме Гуцульщини), де композитор народився та виріс. В. Зелений в своєму творі

«Карпатська сюїта» досить чітко розподілив обов'язки кожної партії. Так, партії змінюються ролями, але майже всюди зрозуміло де проведення теми, а де сам супровід. В супроводі композитор користується різними ритмічними малюнками, з різноманітними акцентами, звукозображальними прийомами (наслідування звучання цимбалів, бурдона колісної ліри). У творі викладено багато віртуозних тем. В якості музичного матеріалу для тем композитор звертається до відомих тем українських коломийок, а також до української народної пісні «Верховина».

Також, представлені твори відомого українського виконавця-домриста, композитора Бориса Міхеєва: «Коло» у співавторстві з Валерієм Івко та «Жартівливе підношення О. Циганкову у формі вальсу».

Композиція «Коло» є досить складною для виконання, наповненою поліфонічними елементами; синкопованими ритмами; фактурно цікавими фрагментами (коли дві теми звучать одночасно); канонічними імітаціями. Цікаво, що у творі простежуються ознаки композиторських стилів В. Івко та Б. Міхеєва. Так, партія I домри написана Валерієм Івко та наповнена віртуозною технікою, безперервним рухом (що має звучати легко), складними інтонаціями. В партії II домри присутні теми суто ліричного елегійного характеру, акордова техніка, ненав'язлива віртуозна техніка, що в цілому слугують ознаками композиторського стилю Бориса Міхеєва. В цьому творі партії поєднуються єдиною пульсацією, організовані однією ідеєю, зустрічаються епізоди, в яких партії написані в різних тональностях. Особливістю п'єси є те, що майже всі теми вже звучали одного разу, а далі поєднуються в різних комбінаціях. І звідси випливає, що назва «Коло» пішла від розвитку тем, які повторюються по колу.

У творі «Жартівливе підношення О. Циганкову у формі вальсу» можна прослідкувати ще один композиторський та виконавський стиль – Олександра Циганкова. В творі присутні віртуозна техніка, флажолети, гра подвійними нотами, типова мелодика (тема елегійного характеру зі стрибками на широкі

інтервали), що характерні стилю О. Циганкова. В цьому творі Борису Міхєєву вдалося втілити і власний композиторський стиль – ліричні мелодії зі зміщенням сильних долей, *pizz.* лівою рукою, складні гармонії, рух по віддаленим тональностям та улюблений прийом композитора – «ковзання». В творі присутнє протистояння партій, тема переходить від партії до партії. Композитор в партії супроводу користується прийомом «ковзання», при чому перша нота на струні *g* має залишатися як педаль (виконавець не повинен знімати палець зі струни). Партія супроводу – це дуже легка, ненав’язлива гармонічно-метрична підтримка теми.

В усіх проаналізованих нами творах чудово продемонстровано, як домра виступає в ролі проведення мелодії та в ролі супроводу. Оскільки твори написані для дуету, то тут є компоненти змагання, передачі мелодії з однієї партії в іншу. Увагу приділено саме тому, як композитори вибудовують партію домри в ролі супроводу, за рахунок яких прийомів. Композитори використовують широкий діапазон домри з урахуванням тембрових особливостей кожного регістру, різноманітні прийоми гри. В партії супроводу здебільшого викладені гармонічні фігурації в різних формах (а саме ходи по звукам гармонії, задіяна гра інтервалами, акордами), також зустрічаються підголоски та контрапункт. В певних моментах можна побачити як підключається функція басу. При всьому цьому твори звучать фактурно наповнено.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Азарова А. Жанр думки в музичному мистецтві. Студії мистецтвознавчі. Київ, 2013. Число 3/4 (43/44). С. 8-13.
2. Ансамбль музичний // Українська музична енциклопедія. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. Т. 1. С. 72-73.
3. Білоусова С. В. Донецька школа домрового виконавства: етапи розвитку, методологічні засади, регіональна складова репертуару : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. 283 с.
4. Борисенко М.Ю. Транскрипція як різновид композиторської інтерпретації: типологічні ознаки та дефініція // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2006. Вип.17. С. 209-223.
5. Бортник Е. А. Формирование и развитие домрового искусства на Украине в аспекте русско-украинских музыкальных связей : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Институт искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского АН УССР. Киев, 1982. 25 с.
6. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2008. 20 с.
7. Гайденко А. Інструментознавство та основи теорії інструментування. Харків : Майдан, 2010. 152 с.
8. Гармель О. В. Аналіз музичних форм. Фірма Інкос, Київ, 2006.
9. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах. Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. 600 с.

10. Домра // Українська музична енциклопедія. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. Т. 1. С. 641.
11. Дует // Українська музична енциклопедія. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. Т. 1. С. 666-668.
12. Думка // Українська музична енциклопедія. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. Т. 1. С. 671.
13. Іваницький А. І. Український музичний фольклор. Вінниця : Нова книга, 2004. С. 214-218.
14. Ігнатченко Г. І. Про взаємозв'язок фактурного розвитку і форми // Українське музикознавство : (респ. міжвід. наук.-метод. зб.). Київ, 1981. Вип. 15. С. 131-141.
15. Имханицкий М. И. Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2014. 232 с.
16. Имханицкий М. И. Становление струнно-щипковых инструментов в России : учеб. пособие Москва : Музыка, 2008. 367 с.
17. Имханицкий М. И. У истоков русской народной оркестровой культуры. Москва : Музыка, 1987. 190 с.
18. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. Муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 17 с.
19. Катрич О. Т. Сильові аспекти музично-виконавської інтерпретації // Музичне виконавство : зб. наук. пр. Київ, 2000. Кн. 4. С. 59-65. (Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського ; вип. 5).
20. Катрич О. Т. Сильова ієрархія та стильова концентричність – два погляди на проблему дослідження музично-виконавського стилю // Музичне

- виконавство : зб. наук. пр. Київ, 2001. Кн. 7. С. 115-122. (Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського ; вип. 5).
21. Костенко Н. Є. Борис Олександрович Міхеєв : монографія Харків : С.А.М., 2012. 180 с.
 22. Костенко Н. Е. Поэтика домрового искусства. Вісник ХДАДМ. 2014. №4-5. С. 60-63.
 23. Костенко Н. Е. Харьковская домровая школа в контексте музыкально-исполнительской культуры Украины : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17. 00. 03 «Музыкальное искусство» / Харьк. гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2009. 270 с.
 24. Костенко Н. Є Універсалізм особистості: досвід аналізу творчості Б. О. Міхеєва // Музична і театральне мистецтво України у дослідженнях молодих мистецтвознавців : Матеріали Всеукраїнської науково-творчої конференції студентів та аспірантів, Харків 16 – 17 берез. 2004 р. / Харків. держ. ун-т мистецтв. Харків, 2004. С. 52-53.
 25. Коханик І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. Київське музикознавство. 2017. Вип. 55. С. 70-81.
 26. Кравцов Т. С. Гармонія в системі інтонаційних зав'язків. Київ : Муз. Україна, 1984. 160 с.
 27. Лермонтова Е. Редакция скрипичных произведений для 4-х струнной домры как творческий процесс: методические принципы Б. А. Михеева. Харьков, 2016. 65 с. Рукопис
 28. Лермонтова О. О. Творчість музиканта-домриста: виконавсько-психологічний аспект (на матеріалі діяльності Харківської школи) : дис. ... д-ра філософії : спец. 025 «Музичне мистецтво» / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Івано-Франківськ, 2021. С. 66-75.
 29. Лисенко М. Т. Школа гри на чотириструнній домрі : уч.-метод. посібник Київ : Музична Україна, 1967. С. 65-79.

30. Матвійчук Л. Д. Методичні основи ансамблевого виконавства. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. 96 с.
31. Матвійчук Л. Д. Шлях до майстерності кобзиста : навч. посібник Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – 152 с.
32. Михеев Б. А. Акустические закономерности звукообразования на домре и их использование в работе над звукоизвлечением. Харьков. 1990. 24 с.
33. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації. Київ, 2013. URL: <http://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>
34. Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра. Київ, 1999. Вип. 2. С. 4 – 14.
35. Москаленко В. Г. Теоретичний і методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво». Київ, 1994. 25 с.
36. Москаленко В. Г. Художня функція фактури (до визначення поняття) // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. Вип. 7. С. 56-65.
37. Ніколаєвська Ю.В. Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. статей. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Вип. 46. Харків : ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2017. С. 94–110.
38. Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ – початку ХХІ ст.) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2021. 38 с.
39. Ніколаєвська Ю.В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації // Аспекти історичного музикознавства. Харків. Вип.10. 2017. С. 180–198.

- 40.Олійник О. Л. Риторичні засади композиторської та виконавської творчості для домри : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2016. 22 с.
- 41.Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика : монография Харьков : ХГАК, 2001. 396 с.
- 42.Русалії (Русальний тиждень, Зелений тиждень, Трійця) URL : <https://yatswish.livejournal.com/61796.html>
- 43.Сліпченко К. Специфіка фактури у циклі «Сім характерних пес» для домри соло Б.Міхєєва. Магістерська робота. Харків, 2019. 78 с. Рукопис
- 44.Тіц М. Про тематичну і композиційну структуру музичних творів : учб. посіб. Київ : Держ. видав. образотв. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1962. 261 с.
- 45.Череватенко Є. Д. Домрово-фортепіанний дует у творчості Б. Міхєєва: аспекти жанрової стилістики. Магістерська робота. Харків, 2021. 71 с. Рукопис
- 46.Шаповалова Л. В. Исполнитель и время: логико-понятийный дискурс интерпретологии // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. Вип. 90 : Проблеми організації художнього часу в музичному творі. С. 3 – 12.
- 47.Шаповалова Л. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 31 с.
- 48.Шаповалова Л. О взаимодействии внутренней и внешней формы в истории эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17. 00. 02 «Музыкальное искусство». Киев, 1984. 23 с.
- 49.Шаповалова Л. В. Проблеми жанрової типології. Музика Вип. 3. Київ 1984.
- 50.Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

- 51.Юцевич Ю. Сюїта // Музика: словник-довідник. Тернопіль : Богдан, 2003. С. 262.
- 52.Якуб'як Я. В. Аналіз музичних творів (Музичні форми): Підручник для вищих навчальних закладів. Тернопіль : СМТ «Астон», 1999. Ч. 1 207 с.
- 53.Duet // Grove's Dictionary of Music and Musicians : in 6 vol. New-York : The Macmillan Company, 1904. Vol. 1. P. 735.
- 54.Lissa Z. Hegel und das Problem der Formintegration in der Musik // Festschrift Walter Wiora. Kassel, 1967. P. 112-119.
- 55.Nikolaievska Yuliia. The composer-performer-listener in the communicative system of K. Stockhausen's creative work) // Abstracts of the 15th International Scientific Conference «Music Science Today: the permanent and the changeable». Daugavpils University. Academic Press “Saule”. 2021. PP.19–20.
- 56.Suite // Grove's Dictionary of Music and Musicians : in 6 vol. New-York : The Macmillan Company, 1908. Vol. 4. P. 737-743.
- 57.Sparks P. The Origins of the Guitar and Mandolin Duet

ДОДАТКИ

Додаток А

Фото

Валерій Бешевлі (народ. 1948 р.)



Віктор Зелений (народ. 1949 р.)



Валерій Івко (1941-2022 рр.)



Борис Міхєєв (народ. 1937 р.)



Додаток Б

Посилання на записи творів (інтернет-ресурси)

1. Бешевлі В. Русалія. Дуєт домр. Лілія Даниленко і Єлизавета Череватенко
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Hkh7x5ny9Gc> (24:40)
2. Бешевлі В. - Русалія | Дуєт домр Данилюк & Кикас | В. Бешевлі – Русалія URL : <https://www.youtube.com/watch?v=kW1F29w7mus>
3. Зелений В. Карпатська сюїта. Ансамбль домристів URL : <https://youtu.be/9blSuwHOCck> (4:53)
4. Івко В. – Михеев Б. - Коло | Михеев Б. - Шуточное подношение | Дуєт домристок Кикас & Турчина URL : <https://www.youtube.com/watch?v=ARfvFydJ6Is>

Додаток В

Нотні приклади

№1 В. Івко – Б. Міхєєв – «Коло». Вступ.

Presto

№2 В. Івко – Б. Міхєєв – «Коло». Рефрен.

№3 В. Івко – Б. Міхєєв – «Коло». Перший епізод.

4

61

fp

mp espressivo

№4 В. Івко – Б. Міхєєв – «Коло». Ц. 5.

5

№5 В. Івко – Б. Міхєєв – «Коло». Другий епізод.

103

p

№6 В. Івко – Б. Міхєєв – «Коло». Ц. 11.



№7 В. Івко – Б. Міхєєв – «Коло». Кода.

№8 В. Бешевлі «Русалія», I частина. Рефрен.

№9 В. Бешевлі «Русалія», I частина. Перший епізод.



№10 В. Бешевлі «Русалія», I частина. Другий епізод.



№11 В. Бешевлі «Русалія», II частина.



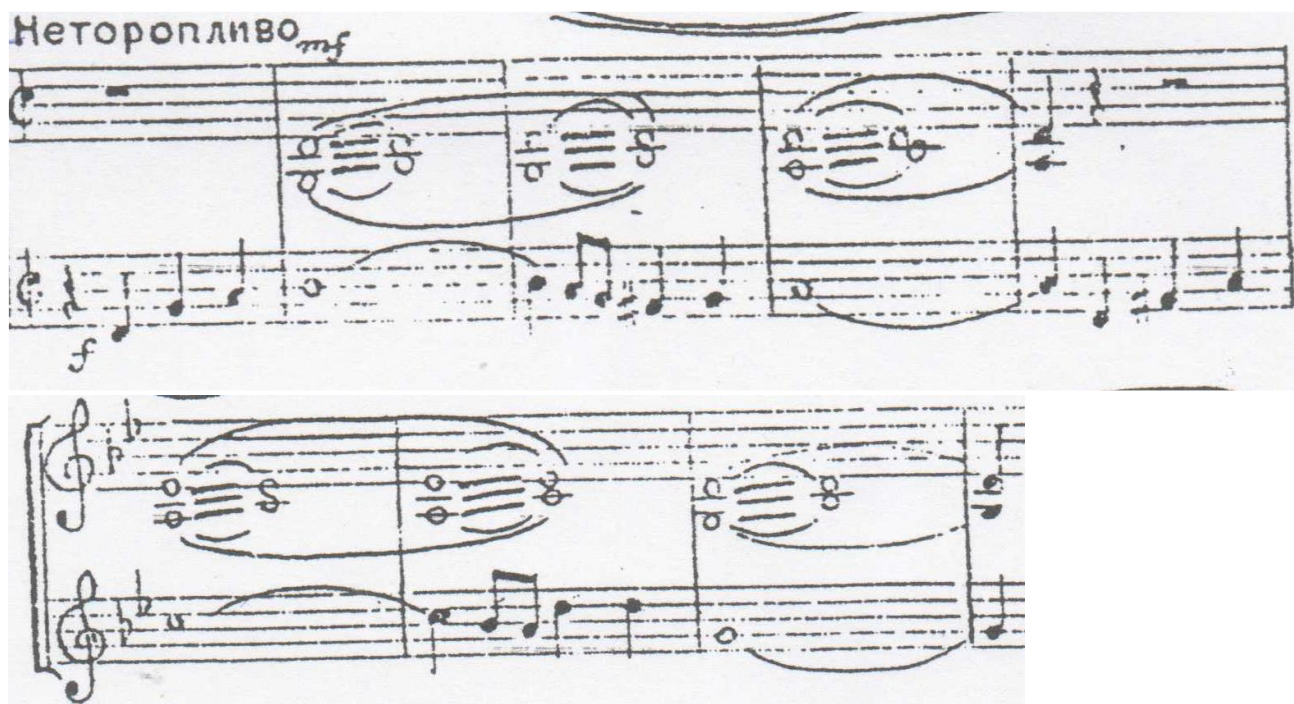
№12 В. Бешевлі «Русалія», III частина.

Handwritten musical score for No. 12, V. Beshcheli «Русалія», III частина. The score is written on two systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a tempo marking *Allegro* and a dynamic marking *mf*. The second system continues the piece with various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings like *p* and *mf*. There are also some handwritten annotations in the top right corner.

№13 В. Зелений «Карпатська сюїта», I частина. Вступ.

Handwritten musical score for No. 13, V. Zelensky «Карпатська сюїта», I частина. Вступ. The score is written on four systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a tempo marking *Allegro* and a dynamic marking *sf*. The second system continues the piece with various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings like *ff sempre tremolo* and *cresc.*. The third system has a tempo marking *poco accelerando*. The fourth system continues the piece with various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings like *ff*.

№14 В. Зелений «Карпатська сюїта», І частина. Розділ А.



№15 В. Зелений «Карпатська сюїта», І частина. Розділ В, b.



№16 В. Зелений «Карпатська сюїта», І частина. Розділ В, с.



№17 В. Зелений «Карпатська сюїта», І частина. Розділ С, d.



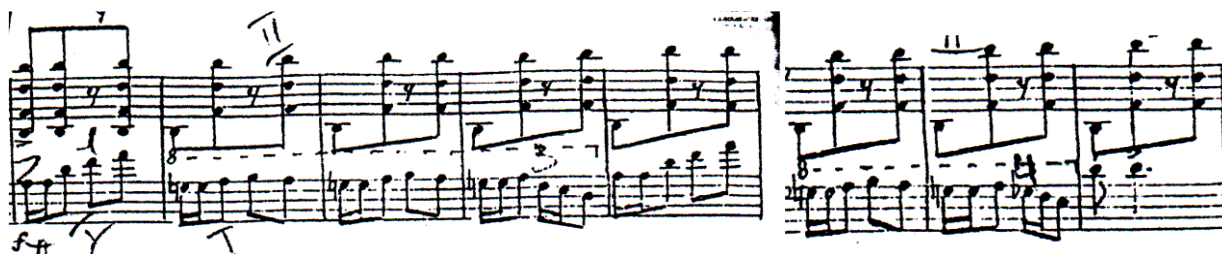
№18 В. Зелений «Карпатська сюїта», І частина. Розділ С, b2.



№19 В. Зелений «Карпатська сюїта», II частина. Вступ.



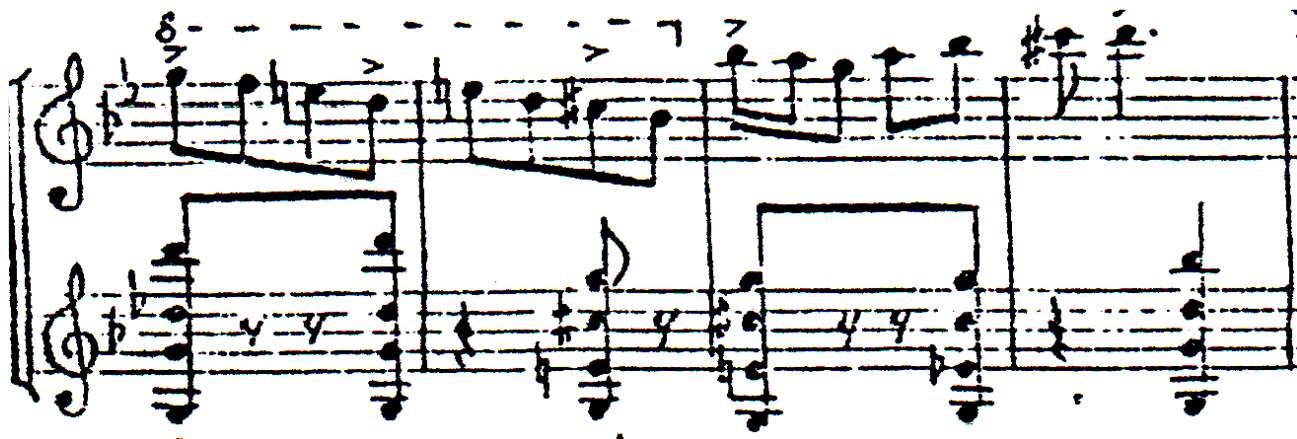
№20 В. Зелений «Карпатська сюїта», II частина. Розділ А, a.



№21 В. Зелений «Карпатська сюїта», II частина. Розділ А, b.



№22 В. Зелений «Карпатська сюїта», II частина. Розділ *B*, *c*.



№23 В. Зелений «Карпатська сюїта», II частина. Розділ *B*, *d*.



№24 В. Зелений «Карпатська сюїта», III частина. Вступ.

живо. Решительно Скерцо



№25 В. Зелений «Карпатська сюїта», III частина. Рефрен.



№26 В. Зелений «Карпатська сюїта», III частина. Перший епізод.



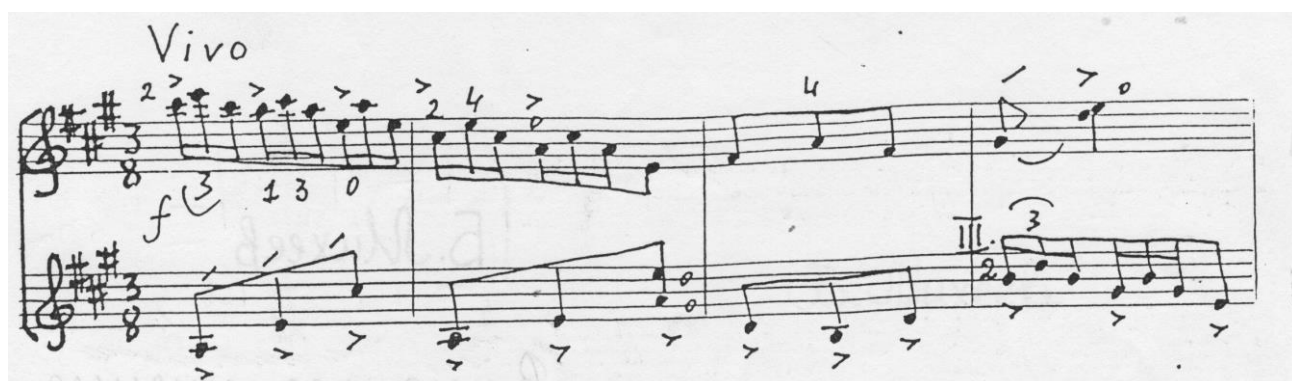
№27 В. Зелений «Карпатська сюїта», III частина. Другий епізод.



№28 В. Зелений «Карпатська сюїта», III частина. Кода.



№29 Б. Міхєєв «Жартівливе підношення О. Циганкову у формі вальсу». Рефрен.



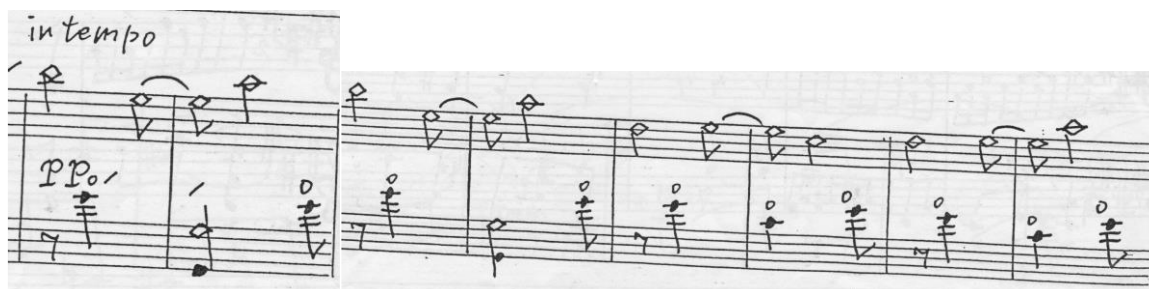
№30 Б. Міхєєв «Жартівливе підношення О. Циганкову у формі вальсу». Перший епізод.



№31 Б. Міхєєв «Жартівливе підношення О. Циганкову у формі вальсу». Другий епізод.



№32 Б. Міхєєв «Жартівливе підношення О. Циганкову у формі вальсу». «Табакерка».



№33 Б. Міхєєв «Жартівливе підношення О. Циганкову у формі вальсу». Кода.

