

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра народних інструментів України
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ВАРІАЦІЇ ДЛЯ ДОМРИ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

**Магістерська робота
МЕЛЬНИК Вікторії Олександрівни
Науковий керівник**

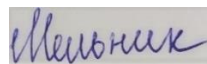
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри народних інструментів України

ГОЛЯКА Геннадій Петрович

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших

авторів мають посилання на відповідне джерело



Мельник В. О.

Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. НАПРЯМИ РОЗВИТКУ ДОМРОВОГО РЕПЕРТУАРУ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ	8
1.1. Жанрово-стильова палітра у формуванні домрового репертуару	8
1.2. Жанр обробки як джерело створення оригінальних домрових композицій	14
1.3. Варіаційна форма та її різновиди	21
Висновки до РОЗДІЛУ 1	27
РОЗДІЛ 2. ВАРІАЦІЙНІ ОПУСИ ДЛЯ ДОМРИ У ДОРОБКУ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ	31
2.1. Строгі орнаментальні варіації	31
2.2. Варіації з опорою на принципи строгих орнаментальних	35
2.3. Характерні варіації з <i>quasi</i> -каденціями	39
Висновки до РОЗДІЛУ 2	46
ВИСНОВКИ.....	51
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	55
ДОДАТОК	66

ВСТУП

Актуальність теми. Збагачення домрового репертуару у XX столітті відбувалось, зокрема, через створення обробок, які у подальшому дали потужний поштовх для створення оригінальних композицій. Дослідниками домрового мистецтва вже була розкрита широка жанрово-стильова палітра таких творів. Найбільшого зацікавлення у науковців викликали композиції представників Харкова, Донецька та Одеси, а в процесі аналізу домрових шкіл дослідники акцентують увагу на постатях композиторів-виконавців. Так, при дослідженні Харківської школи Н. Костенко ґрунтовно розглянула композиторсько-виконавську спадщину Б. Міхеєва [25]. На цьому фоні також виокремлюється робота О. Лермонтової [34], в якій дослідниця вивчає специфіку його скрипкових редакцій.

Донецька домрова школа представлена у працях С. Білоусової [4–6], Т. Литвинець [36–38] та І. Козлова [22], які переважно зосередились на постаті В. Івка, хоча С. Білоусова і залучила до своїх робіт твори донецьких композиторів з жанровою палітрою від мініатюри до концерту [6]. Плідна співпраця одеських композиторів та виконавців-домристів призвела до створення композиції з джазовими рисами у жанрах, що вже стало об'єктом дослідження І. Форманюк [55; 56], В. Кириченко [20] та І. Кольц [24].

В наукове поле дослідників потрапили найбільш виконувані композиції жанру концерту, сонати, концертних композицій та бігло окреслено жанр мініатюри. Проте значну увагу було приділено найбільш виконуваним творам. Дослідниками відзначений і принцип варіаційності, який є панівним у домрових композиціях. Проте, на цьому фоні зовсім невисвітленим залишається сам жанр варіацій, який і став фундаментом для створення цілої низки композицій, що і складає *актуальність* нашого дослідження.

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

- охарактеризувати жанр варіацій та виокремити його різновиди;

- розглянути загальну жанрово-стильову палітру оригінальних домрових композицій другої половини ХХ століття;
- дослідити значення жанру обробки у домровому репертуарі та виявити різновиди варіацій для домри у доробку українських композиторів.
- здійснити композиційний аналіз варіацій Г. Михайличенка, Л. Матвійчук, В. Іванова–В. Марунича та В. Івка.

Об'єктом дослідження є домрове мистецтво ХХ століття, а його **предметом** – особливості втілення жанру варіацій для домри у творчості українських композиторів другої половини ХХ століття.

Матеріалом дослідження обрано нотний текст варіацій «Вийду я на річеньку» Г. Михайличенка, Варіацій в старовинному стилі, «Дівчино моя, переяславко», «Ой, за гаєм, гаєм», «Суботея» Л. Матвійчук, «Ой, на горі два дубки» В. Іванова–В. Марунича та Варіацій на лемківську тему В. Івка.

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

- *історико-типологічний*, необхідний для окреслення жанру варіацій;
- *жанрово-стильовий*, який дозволяє розкрити єдність композиційно-драматургічних принципів;
- *порівняльний*, застосований для порівняльних характеристик вокального першоджерела у його домровому варіанті та допомагає співвіднести різні підходи до жанру варіацій;
- *структурно-функціональний* – направлений на аналіз компонентів композиторського тексту (мелодика, фактура, темброві параметри);
- *виконавського аналізу*, пов'язаний з розкриттям виконавської специфіки та окресленням артикуляційних засобів у композиції.

Теоретичну базу роботи складають дослідження, присвячені наступним питанням:

- *теорії та історії домрового мистецтва* – С. Білоусова [4], Л. Боднар [6], В. Варнавська та Т. Філатова [9], Я. Данилюк [14], А. Желтірова [16],

І. Кольц [23; 24], Н. Костенко [25; 26], О. Лермонтова [33–35], Т. Литвинець [38], О. Олійник [46], О. Скрябіна [52]; Л. Матвійчук [41–43];

- *жанрово-стильовій палітрі домрового репертуарі* – С. Білоусова [3; 5], В. Герасименко [12], О. Гончарова [13], Л. Дуда [15], В. Калабська [18], В. Кириченко [20], І. Козлов [22], Н. Костенко [27; 28], Т. Литвинець [36; 37], І. Максименко [40], К. Сліпченко [53], І. Форманюк [56; 57];
- *творчості композиторів* – В. Кузик [30], О. Половцев [48];
- *теорії жанру та стилю в музиці* – Т. Буданова [8], Є. Назайкінський [44], А. Сохор [54], В. Цуккерман [58], С. Шип [64];
- *жанру обробки, перекладення та транскрипції* – Н. Башмакова та Б. Євстратенко [2], М. Борисенко, І. Веретенніков [10], В. Віноградов та І. Оркіна [11], І. Зінків [17], Г. Карась [19], Л. Кияновська [21], Т. Круліковська [29], Ю. Келдиш [45], Пташенко С. [50], Б. Фільц [54], Ч. Лін [60–62], С. Шип [63], Ю. Юцевич [65], О. Яковчук [66], М. Плющенко, С. Пташенко [50];
- *теорії музичної форми* – М. Бонфельд [7], Т. Кюрегян [31], Л. Мазель [39], Т. Попова [49], В. Холопова [58], С. Шип [664].

Наукова новизна полягає у тому, що *вперше*:

- аналізуються композиційно-драматургічні особливості домрових варіацій Г. Михайличенка, В. Іванова–В. Марунича та Л. Матвійчук;
- співвідносяться принципи роботи з хоровими обробками народних пісень та їх репрезентацією у домровому інваріанті.

У дослідженні також наведено дані щодо обробок народних пісень в контексті загальної жанрово-стильової палітри домрового репертуару другої половини ХХ століття.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання її положень та висновків у подальшому дослідженні композицій варіаційної форми для домри. Положення роботи можуть бути використані у навчальних

курсах «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Історія виконавства на народних інструментах України», для бакалаврів та магістрів навчальних закладів мистецтва та культури України. Окремі положення роботи можуть бути застосовані як методичний матеріал в педагогічній роботі в класі спеціальності. Дослідження також може бути корисним для домристів, які формують свій репертуар.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дослідження було оприлюднено автором у доповідях на II Всеукраїнській науково-практичній конференції «Розвиток педагогічної майстерності майбутнього педагога в умовах освітніх трансформацій» у Глухівському національному педагогічному університеті імені Олександра Довженка (13.05.22, доповідь «Цифрові технології у композиторській творчості: можливості реалізації у дистанційній освіті») та III Міжнародній науковій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 21–22.05.22, доповідь «Жанр обробки як композиційний принцип у творчості В. Іванова та В. Маруніча». Робота пройшла перед захист (21.05.22) та обговорювалася на кафедрі інтерпретології та аналізу музики.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох розділів, висновків. У вступі обґрунтовується актуальність, мета, об'єкт та предмет дослідження, окреслюються його завдання. Розділ 1 – «Напрями розвитку домрового репертуару у другій половині XX століття» присвячено загальному огляду жанрово-стильовій палітрі формування домрового репертуару (1.1.), а також жанру обробки (1.2.) та розгляду варіаційної форми та її різновидів (1.3.). У Розділі 2 – «Варіаційні опуси для домри у доробку українських композиторів» аналізуються строгі орнаментальні варіації (2.1.), варіації з опорою на принципи строгих орнаментальних (2.2.) та характерні варіації з *quasi*-каденціями (2.3.).

У висновках підсумовуються результати дослідження. Загальний обсяг магістерської роботи – 68 сторінок, з них основного тексту – 54. Список використаних джерел включає 66 позицій.

РОЗДІЛ 1

НАПРЯМИ РОЗВИТКУ ДОМРОВОГО РЕПЕРТУАРУ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XX СТОЛІТТЯ

1.1 Жанрово-стильова палітра у формуванні домрового репертуару

З вдосконаленням домрового виконавства паралельно відбувались зміни і в оригінальному репертуарі. На віхи розвитку виконавства вказувала Я. Данилюк. Дослідниця одним з перших етапів розвитку інструменталізму вказує XVI століття, яке пов'язано з мистецтвом скоморохів. Проте, більш повно домрове мистецтво стало розвиватись з кінця XIX – початку XX століття. Починають активно з'являться дослідження, в яких у контексті українського інструменталізму розглядається і домрове виконавство, що спостерігається у працях К. Квітки, М. Лисенка, С. Людкевича, Г. Хоткевича тощо [14, с. 126].

За ствердженням дослідниці, саме в другій чверті XX століття ствердився склад оркестру народних інструментів в якому домрі доручалась провідна солююча роль. Саме її лідируюча функція і стала потужним поштовхом для розвитку виконавства та репертуару, що пов'язано з Концертом для триструнної домри з оркестром народних інструментів (1945) М. Будашкіна [там само, с. 126]. Саме ця композиція стала фундаментом для створення оригінальних домрових творів. Концерт став настільки затребуваним, що виконавці на чотириструнній домрі одразу транспонували першу частину на тон вище (*g-moll*→*a-moll*), а харківський домрист Ф. Каравай написав власну каденцію, яка виконується домристами й в наші дні.

Поряд з транспонованим Концертом М. Будашкіна мали місце і транскрипції, одним з перших авторів яких був Г. Казаков. У його доробку значна кількість ноктюрнів, вальсів, мазурок та прелюдій Ф. Шопена в адаптації для домри та фортепіано. Зокрема, домрист робив редакції

скрипкових композицій Й. С. Баха, Л. Бетховена, В. А. Моцарта, М. Паганіні, Б. Годара, С. Прокоф'єва, Л. Ревуцького, А. Штогаренка–Д. Клебанова, Ю. Мейтуса, К. Домінчена та інших. Звернення до композицій скрипкових майстрів вплинуло на виконавську манеру Г. Казакова, що за думкою Л. Боднар віддзеркалилось у пошуках відповідного стилю виконання: філігранній техніці та витонченій манері звуковидобування [6, с. 436].

Вдосконалене володіння інструментом Г. Казакова спонукало композиторів до створення оригінальних творів з присвятою видатному домристу, прикладом чого є тричастинна Соната для домри та фортепіано (1969) В. Полевого, в якій частини чергуються за темповим та образним контрастом. Перша частина традиційно написана у сонатній формі. Для неї характерні емоційність, віртуозність та активне начало. На цьому фоні виокремлюється друга частина, яка є ліричним центром Сонати. Вона написана у формі теми та варіацій на неї для яких притаманна орнаментальність (фігураційність). Фінал за композицією являє рондо-сонату та саме він став найбільш розповсюдженим у виконавстві.

Подібною постаттю є і донецький домрист В. Івко, філігранна віртуозність якого спонукала А. Нижника до написання Концерту «Вірую! „Credo”» для домри з оркестром/фортепіано (2005). В необароковій композиції головна тема написана у формі фуги на що вплинула творчість В. Івка, який у своїх композиціях для домри звертається до поліфонічного типу викладення. Не дивлячись на те, що домра є інструментом з досить скромними поліфонічними можливостями, В. Івко розширює не тільки виконавські межі. Так, у 1968 році він створює триголосну «Фугу» для домри соло, яка у подальшому стала частиною Сонати (1968–1969). Композицію можна умовно розділити на три частини, в яких представлені імітаційно-поліфонічний розділ, епізод з пульсацією органного ритму та реприза [37, с. 69].

Домрове мистецтво в Україні вже досить розглянуто та найбільш дослідженими є виконавські школи. Так, Харківська композиторська та

виконавська домрова школа вперше стала досліджуватись Н. Костенко [27], яка в аналітичному блоці своєї праці зупинилась на специфіці втілення жанру концерту, більшість з яких написані на основі українських народних пісень, та композиторсько-виконавській діяльності Б. Міхеєва.

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

Більш ґрунтовно українську народну пісню було опрацьовано В. Подгорним, який у 1967 році створив один з найрозповсюдженіших концертів у домровому репертуарі – одночастинний Концерт для домри з оркестром народних інструментів, в якому використав дві теми – танцювальну (ГП) та ліричну пісенну (ПП). Н. Костенко вказує на продовження фольклорних традицій та окрім цитування тем відзначає варіювання, підголоскову поліфонію, приховане двоголосся, метро-ритмічні формули танцювального жанру, нерегулярні акценти, націленість на прискорення, насиченість внутрішньої динаміки, наслідування в оркестровій партії грі на народних інструментах та елементи імпровізаційності [27, с. 110–111]. На матеріалі української народної пісні написано і Концертино для домри з оркестром народних інструментів (1974) В. Подгорного, яке є синтезом двох форм – сонатної та складної тричастинної, де остання

віддзеркалилась на рівні експозиції (I ч.), контрастної середини (II ч.) та скороченої репризи (III ч.) [там само, с. 115].

Дослідженням фольклорної лінії у творчості донецьких композиторів займається С. Білоусова, яка залучає до своєї роботи композиції В. Івка, Є. Мілки, О. Некрасова та Є. Петриченка. В її статті відзначають два напрями роботи з фольклором – його цитування та переломлення характерних ознак [5, с. 56]. На прикладі малих форм звернення до фольклору спостерігається у «Гуцульському колі» для домри та фортепіано (1969) О. Некрасова, в якому композитор використовує гуцульські інтонаційні звороти (тритон), ударно-шумові ефекти (стук по деці) та зміну метрів. В циклі «Чотири коломийки» для домри та гітари/фортепіано (1996) Є. Мілка звертається до українського народного танцю та втілює його у різних танцювально-пісенних амплуа. Композитор використовує квартові закличні інтонації, віртуозність, синкопи, паралельні тональності, дисонуючі співзвуччя, незвичні метро-ритмічні поєднання націлені на *quasi*-імпровізаційність, хроматичні ходи, колористичні прийоми, регістрове співставлення, квадратні та непарні побудови [там само, с. 59 60]. Перераховані вище принципи корелюють і з методами тематичного варіювання, запропонованими І. Веретенніковим.

Використання іншого стильового напрямку у домровій музиці, відмінного від фольклорного, вивчає В. Кириченко, яка розглядає композиції В. Власова. Так, риси бібопу ми можемо спостерігати у авторському перекладенні для домри та фортепіано «Басо-остинато». Відмінною рисою твору поміж оригінальних домрових композицій є сольні імпровізаційні моменти домриста та використання ударно-шумового комплексу прийомів учасників ансамблю. На цьому фоні виокремлюється інша композиція – «Пале-Рояль» для домри та фортепіано, яка відрізняється прелюдійністю та імпровізаційністю [20].

Новим у оригінальному домровому репертуарі є створення В. Власовим Джаз-концертино для домри та камерного оркестру (2013). Композитор поєднав форму сонатного *allegro* із свінгом та створив унікальну

композицію у домровому репертуарі. Твір насичено синкопами, септакордами та блок-акордами [там само, с. 378]. У домровому репертуарі не так багато джазових композицій, хоча вони досить активно з'являються в останні роки. Тому, домристам не так легко виконувати композиції з джазовими рисами та прийомами за відсутністю досвіду, що і зумовлює складність при виконанні творів В. Власова.

До більш молодії генерації композиторів, які створюють твори у джазовому напрямі належить композитор-домрист В. Соломін. Починаючи він створення масивного концертного репертуару на основі транскрипцій та перекладень творів Й. С. Баха, А. Вівальді, І. Альбеніса, О. Бородіна та інших виконавців, обдарований композиторським хистом, знаходився в пошуці власного індивідуального стилю. Захопившись джазовою музикою він знайшов себе у створенні композицій на основі запозичених тем, що стало об'єктом дослідження О. Лермонтової. В. Соломін адаптує для домри соло фортепіанну «Астурію» І. Альбеніса. Дослідниця асоціює домровий варіант композиції з гітароподібною домровою інтерпретацією, в якій пісенність та ліричність середньої частини передається через використання домрового тремоло, а гітарні перебори у крайніх – через їх адаптування до домрових прийомів [35, с. 139].

Для композиторсько-виконавської творчості В. Соломіна притаманно і поєднання фольклорних витоків з джазової стилістикою, що спостерігається у його ансамблевих композиціях для власного гурту *Solominband*. Зокрема, домрист у подібних композиціях звертається до виконання свінгу, джазово-імпровізаційного начала, наслідує звучанню ситару, функціонально дублює голос та створює медитативну ауру через використання безкінечних повторів квінт. Окрім зазначених рис в ансамблевих композиціях О. Лермонтова виокремлює і загальні риси творчості В. Соломіна в етно-джазовій музиці, до яких відносяться поліфункціональність домри, віртуозність імпровізування, виконавська толерантність, темброва колористика, відчуття всіх шарів ансамблевого музикування (стиль, звуковидобування, тембр) та здатність

виконавців до миттєвого моделювання, що зумовлено швидкістю реагування при імпровізації [там само, с. 145–147].

Окрім композицій з рисами неофольклоризму та джазовості дослідниками домрового мистецтва розглядається і оригінальні домрові композиції з рисами неокласицизму. Прикладом оригінального тематизму є Концертино для домри з оркестром народних інструментів (1963) І. Ковача, яке за композицією являє змішану форму з поєднанням сонатності, рондальності, одночастинності та циклічності. Окрім цього, великій оркестровій композиції притаманні і на риси поємності. При аналізі загальної палітри домрового концерту в доробку харківських композиторів Н. Костенко зазначає, що творам В. Іванова та А. Гайдєнка, на відміну від представлених вище композицій, притаманна хроматична тональність [27, с. 123], що виокремлює їх Концерти на фоні «тональних» композицій Д. Клебанова, В. Подгорного та І. Ковача.

Одним з найпоказовіших творів В. Івка є Концерт-токата для домри та фортепіано (1983), який С. Білоусова порівнює з «психологічною драмою» [4, с. 203]. І. Максименко, в свою чергу, вказує на поліжанровість композиції, компоненти якої органічно взаємодіють [40, с. 23]. Для І. Козлова Концерт-токата є втіленням *perpetuum mobile*, яке, втім, стосується тільки теми головної партії. Тема побічної лірична та наближується до вокальної кантилени [22, с. 58]. В композиціях жанру концерту донецьких композиторів не спостерігається звернення до тем народних пісень, а панує виключно оригінальний тематизм. Так, одночастинний Поема-концерт для домри з оркестром народних інструментів (1980) В. Івка написано в дусі романтичних традицій та спочатку був задуманий як симфонічна поема. Опрацьована у подальшому композиція стала виключно домровою з явними рисами симфонічного мислення. При її дослідженні С. Білоусова акцентує увагу на використанні побутових жанрів (вальс, частівка), які додають композиції картинності [4, с. 202].

Дослідники домрового репертуару звертались і до мініатюри. Так, І. Форманюк розглядає «Передзвони» для домри соло (1984) О. Олійника. В п'єсі простежуються явні риси «програмної звукозображальності», що зумовлено зверненням до дзвонних образів та наслідування малих та великих дзвонів у церковній музиці через використання ритмічних малюнків. Не останнє місце займають і темброві можливості домри, які представлені грою медіатором, *pizzicato* та флажолетами. На прикладі «Передзвонів» дослідницею запропонований і спектр домрових характеристик, в яких домра представлена не тільки як інструмент здатний до відтворення одноголосся, але і прозорі або оркестрової фактури, різновидів багатоголосся та фольклорних, академічних і естрадно-джазових композицій [56, с. 413].

1.2 Жанр обробки як джерело створення оригінальних домрових композицій

Історія становлення оригінального репертуару кожного інструменту не обходиться без жанру обробки. Так, у словнику Ю. Юцевича під обробкою прийнято вважати ті зміни в музичному тексті, які пов'язані з гармонізацією, аранжуванням (для складу виконавців) або транскрипцією, що переважно застосовується при обробці народних мелодій [64, с. 124]. У словнику Ю. Келдиша під обробкою розуміється змінений нотний текст, який пристосований для виконавства аматорами, не володіючими віртуозною технікою, або у педагогічній практиці [45, с. 1070]. Подібне тлумачення ми знайдемо і в «Українській музичній енциклопедії» [54, с. 336].

Жанр обробки яскраво появився в хоровій музиці. Композитори прагнули не тільки зберегти національні пісні, але і збагатити їх композиторськими техніками, прийомами та заново їх переосмислити. Серед українських композиторів, які опрацьовували фольклор слід назвати М. Лисенка, М. Леонтовича, С. Людкевича, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, М. Дремлюгу тощо.

На обробку народної пісні як домінуючий напрям у хоровій музиці XIX–XX століття вказує Г. Карась та зазначає, що жанр обробки в українському мистецтві «фундаментально започатковано» саме М. Лисенком та у подальшому розвинено його учнями. Серед них яскравим прикладом можемо вважати М. Гайворонського, який записував пісні Галичини, Лемківщини, Наддніпрянщини та Закарпаття. В опрацьованому фольклорі М. Гайворонський використовував строфічно-варіаційну форму, варіантність в мелодії, поліфонізацію хорової фактури, діалог груп мішаного хору, органний пункт, імітаційну поліфонію, проведення мелодії в різних голосах, наслідував церковним дзвонам, а при повторенні мелодії змінював гармонію [19].

Композитори не тільки робили окремі опрацьовані композиції, але і збирали їх у збірки, прикладом чого є доробок О. Яковчука, який представлено колядками, щедрівками, веснянками, купальськими, жартівливими, чумацькими та побутово-ліричними піснями. В них композитор використовує гомофонно-гармонічний тип фактури, різноманітні ритмічні малюнки, поєднання ладів народної музики, тетра- та пентахорди, трихордові поспівки, квадратні побудови, тональну функціональність, ритмічне остинато для наслідування звучання ударних інструментів та хроматичні ходи в басовому голосі [65].

Першими композиціями при формуванні національних шкіл стали обробки народних пісень, які були представлені темою та варіаціями на неї [49, с. 173]. При дослідженні цього жанру Ч. Лін зазначає, що у його текстах містяться культурні цінності та уявлення про світ, етику та естетичні погляди. Музика народних пісень містить інтонації, які складають словник культури. Дослідник зазначає, що навіть невелика пісня є віддзеркаленням «національної картини світи» (переклад мій – В. М.) [59, с. 190]. Зокрема, Ч. Лін виокремлює два види музичного мистецтва при обробці народної пісні – традиційну творчість та професійне мистецтво [61, с. 121].

Обробки для голосу та фортепіано А. Коціпінського розглядає Л. Кияновська. Дослідниця зосереджується на фортепіанній партії, яка зазнала найбільших змін при відносно незмінному матеріалі в партії голосу. Л. Кияновська виокремила три типи обробки. До першого типу відносяться обробки з простим акомпанементом, в якому мелодія повторяється із додаванням основних тризвуків тональності. До другої групи відносяться обробки, в яких партія фортепіано наслідує звучанню народних інструментів, що віддзеркалилось на рівні декламаційної мелодії та розвиненого ритмічного малюнку. Остання група, за думкою дослідниці, є найбільш розповсюдженою. До неї відносять «концертні» обробки, в яких відчувається вплив романтизму. Подібні композиції розраховані на професійних та віртуозних виконавців, що відбилося у насиченій фактурі, ролі хроматики у діатонічних композиціях та модуляції в далекі тональності [21, с. 35].

Дослідженням обробок лемківських пісень на прикладі творчості М. Колесси займається І. Зінків та зазначає на поєднання діатоніки та хроматики, застосування хроматизації мелосу та дисонуючих інтервалів, багатство ритмічних малюнків, ладове мислення (дорійський, лідійський, міксолідійський, гуцульський мажор), варіантність [17].

Фортепіанний репертуар другої половини XIX століття складався з обробок народних пісень, які передували фортепіанній мініатюрі. Т. Круліковська виокремлює прийоми викладення та розвитку тематичного матеріалу в обробках народних пісень В. Зентарського, до яких належить дублювання мелодії в терцію, сексту або октаву; регістрове урізноманітнення; акордове викладення теми; задіяння різноманітних типів фактури; наслідування бандурі через використання арпеджованих акордів; варіаційна форма. При дослідженні фортепіанних обробок В. Заремби Т. Круліковська зазначає на наявність вступу, в якому композитор використовує інтонації та мелодичні звороти теми, імпровізаційний розвиток та розширення діапазону, мелізми, ритмічний поділ тривалостей та імітацію звучання народних інструментів [29, с. 36].

Найбільшого поширення жанр обробки народної пісні здобув у музиці для бандури, що представлено у дослідженні Л. Дуди. На прикладі вірша Т. Шевченка «Така її доля» дослідниця розглядає шість версій-гармонізацій, у яких композиція за жанром є солоспівом, романсом та піснею (чотири зразки). Різняться і тональний план, розмір та темп, що також впливає на жанрову основу твору. Л. Дуда акцентує увагу на збереження оригінального варіанту мелодії із мелодичними модифікаціями, новими ритмічними малюнками, ущільненій або спрощеній (прозорій) фактурі [15].

Перші композиції в баянному репертуарі були саме обробками та перекладеннями народних пісень, на що у своєму дослідженні звертають увагу В. Віноградов та І. Оркіна. Їх існування приходить саме на 1930-ті роки у момент становлення професійного навчання. Обробки у баянному репертуарі існують на рівні з іншими жанрами та продовжують виникати й в наші дні. З розширенням технічних та виражальних можливостей інструменту змінювались і методи опрацювання зразків народно-пісенної традиції, що яскраво представлено в творах О. Тимошенка. Композитор-баяніст не використовував сталий принцип опрацювання пісень (тема з варіаціями), а відтворював форми народної музики (сольна, хорова тощо), використовував щільну баянну фактуру для оркестрового звучання інструменту, наслідував награвкам через задіяння баянних прийомів гри [11]. На обробки, як перші професійні композиції для баяну, вказує і Т. Буданова, яка досліджує розвиток баянного виконавства композиторів Сибірі та Дальнього Сходу. Тут обробки народних пісень існували у вигляді мініатюр, варіаційних циклів, награвків та фантазій на відомі мелодії [8].

Якщо говорити про домрову музику, то питання обробки було розглянуто А. Желтіровою. Дослідниця виокремлює декілька стадій розвитку до чого відноситься період відродження інструменту (обробка народної пісні), фольклоризму (панування простих форм, концерту та сонати) та стильового плюралізму (жанрові гібриди) [16, с. 25]. Так, до першого етапу належить змішання простих жанрів та форм, які сформувались в музиці

академічної традиції (транскрипції, фантазія, музичні картини). Саме на цьому періоді пануюче місце належить обробці народної пісні, яка виконує функцію «творчої лабораторії» та в якій композитори (частіше композитори-домристи) опановують академічне письмо та вивчають тембр солюючої домри. Таким зразкам притаманна квадратність, гармонізація мелодії тризвуками та використання функцій тоніки, субдомінанти та доміанти, гомофонно-гармонічний тип фактури, використання принципу бас–акорд, варіаційної форми та тяжіння до строгих варіацій орнаментального типу [там само, с. 12]. До програмної домрової музики обробки народних пісень відносить О. Скрыбіна та вказує на переінтонування фольклору, пошук нових художніх засобів та виразальних можливостей інструменту як основні чинники та передумови для розквіту домрового мистецтва [51, с. 20].

У подальшому обробки виникають та розвиваються на рівні з оригінальними композиціями, яким притаманне створення зразків академічних жанрів (концерт, соната, варіації). В обробках розширюється жанрова палітра (концерти та варіації на основі народних тем) та діапазон тем (від двох й більше). Таким чином, в опрацьованих народних мелодіях посилюється ліричне начало, що спонукає виконавців до пошуку звуковидобування та роботи над тремолом.

На порубіжжі 1940–1950-х років обробки стали заміщуватись академічними жанрами, а започаткування та розвиток тембрових та віртуозних можливостей домри у період зародження обробок в повній мірі проявили себе у жанрі концерту, прикладом чого є історично перший Концерт для триструнної домри з оркестром народних інструментів (1945) М. Бодашкіна або Концерт для чотириструнної домри з симфонічним оркестром (1951) Д. Клебанова, в яких композитори використовують теми народних пісень (М. Бодашкін, Д. Клебанов) та на рівні із ними стилізують теми під народні мелодії (Д. Клебанов). При дослідженні домрового мистецтва О. Скрыбіна вказує на вагому роль Концерту М. Бодашкіна, в якому фольклорна мелодика, академічні методи письма, задіяння

виражальних та віртуозних можливостей домри стали основою для того, щоб цей Концерт став фундаментом для становлення жанру домрового концерту [51, с. 13].

Кульмінаційним жанром 1970–1980-х років у домровій музиці все ще залишалась обробка, яка відрізнялась віртуозністю, використанням всього спектру виконавських прийомів та задіянням поліфонічних прийомів (підголоскова та імітаційна поліфонія). А. Желтірова в цьому періоді акцентує увагу на «симфонізації пісні», що яскраво проявилось у доробку О. Циганкова [16, с. 19]. При еволюції обробки у домровому мистецтві О. Скрябіна відзначає нові підходи при використанні фольклору, що відбилось у відмові від суто варіаційної форми та використанні варіантного розвитку фольклорних інтонацій. Зокрема, в пісенне начало першоджерела вноситься інструментальне, що віддзеркалилось у насиченні мелодії мелізматикою, стрибках на широкі інтервали, суміщенні ладів народної музики (міксолідійський та дорійський), викладенні мелодії подвійними нотами, використанні дисонансних співзвучь [51, с. 17–18].

Поступово відбувається розширення художньо-образного простору у домровому мистецтві, композитори все частіше цитують маловідомі народні мелодії та відтворюють старовинні зразки фольклору, які корінням сягають у скоморошество, прикладом чого є «Частівки» для домри та фортепіано О. Циганкова, в яких композитор-домрист використовує різні ритмічні комбінації, колористичні прийоми звуковидобування та фактурне варіювання. [там само, с. 21].

Композиції в перших «Школах гри на чотириструнній домрі» були націлені на шкільний рівень та складались з обробок народних пісень та танців різних народів, які обробляли самі автори «Шкіл», що відзначає у своєму дослідженні Н. Костенко [27, с. 23]. До подібних хрестоматій домриста ми можемо віднести праці В. Попонова (1964) та М. Лисенка (1967). Перші оригінальні композиції для чотириструнної домри були на основі зразків народно-пісенної традиції, що демонструють Концерти

Д. Клебанова та В. Подгорного, обробка фольклору Г. Михайличенка, О. Мартинсена, М. Лисенка, В. Івка, В. Власова (перекладення для домри), В. Іванова та Л. Матвійчук. Всі обробки народних пісень втілились у різних формах, від мініатюр до варіаційної, що дозволяє простежити їх трансформації та розвиток у домровій музиці.

Дослідниками вже розроблена методика опрацювання зразків народно-пісенної традиції для ансамблів народних інструментів. Так, І. Веретенніков зазначає на усталений репертуар, який переходить від одного ансамблю до іншого та втрачає свою індивідуальність. Важливим етапом є створення керівником колективу власних обробок у яких діють свої правила. Так, метод тематичного варіювання може поділятися на декілька видів, до яких належать [10, с. 11–13]:

- 1) інтонаційний метод – використання варіантів мелодії;
- 2) оспівування мелодії – використання дрібних або крупних тривалостей з функціональною логікою;
- 3) гамоподібне (стрічкоподібне) варіювання – основою виступають мелодія та її прохідні звуки, частіше розгортається у секундовій послідовності з явними рисами орнаментальності;
- 4) гармонічна фігурація – використовуються прохідні звуки;
- 5) акордовий метод – акордами несуть функцію мелодії, розробковості або відходити на другий план;
- 6) переінтонування – зміни в мелодії призводять до її невпізнанності;
- 7) орнаментальний метод – внесення нових інтонаційних елементів, які оспівують акордові тони;
- 8) зміна тонального плану – окрім протиставлення мажору та мінору використовується і політональність;
- 9) використання басового голосу;
- 10) ритмічне варіювання;
- 11) органні пункти.

Розглянувши композиції на основі народних пісень можемо простежити методи та шляхи опрацювання композитори фольклору у версії для домри та фортепіано.

1.3 Варіаційна форма та її різновиди

Варіаційна форма, як найдавніша з музичних форм, була в основі перших домрових композицій з фольклорними витоками, що у подальшому вплинуло і на домрові твори з оригінальним тематизмом. За думкою С. Шипа, варіаційна форма присутня в кожній композиції «<...> на рівні частин, тем або мікротематичних елементів <...>» [63, с. 258]. Вона пов'язана з народними піснями та інструментальними награвками, тому не дивно, що більшість композицій для народних інструментів написані саме у варіаційній формі. В класичній музиці її риси простежуються вже у побутовій музиці XV століття, а з XVII варіаційна форма стає пануючою в музиці. Формоутворюючим принципом варіацій, за думкою М. Бонфельда, є принцип тотожності, згідно якого поєднуються «<...> максимум зв'язків з мінімум відмінностей <...>» (переклад мій – В. М.) [7, с. 76].

На повторення теми у зміненому вигляді зазначає С. Шип, який виокремлює головне правило варіювання – збереження впізнаваних рис теми. Дослідник розрізняє п'ять різновидів варіаційної форми: 1) варіантно-куплетна; 2) остинатні варіації; 3) варіації типу чакони з незмінною функціонально-гармонічною послідовністю; 4) класичний цикл варіацій на основі стабільних мелодико-гармонічних властивостей теми; 5) варіації змішаного типу [63, с. 258].

До схожої класифікації вдається В. Холопова та виокремлює наступні різновиди: 1) варіація на *basso ostinato* («поліфонічні варіації»); 2) фігураційні (орнаментальні, «класичні»); 3) варіації на *soprano ostinato* («глінківські»); 4) характерні та вільні варіації; 5) варіантна форма. Окрім цього, дослідниця вказує і на змішані варіації. Наприклад, орнаментальні варіації можуть поєднуватись з характерними, а в однотемних можуть

зустрічатись цитати [57, с. 123]. Лише три різновиди варіаційної форми виокремлює М. Бонфельд, серед яких є поліфонічні варіації, строги (класичні) та вільні. Дослідник зазначає, що інші типи варіаційної форми (остинатні, подвійні, варіантні тощо) примикають до зазначених їм різновидів [7, с. 77].

Одним з основних типів варіацій В. Цуккерман приводить старовинні, які використовуються у музиці XVIII–XIX століть. Серед методів варіювання тут слід назвати «дімінуцію» з використанням пружного ритму та відсутності мелізмів. При варіюванні мелодії обіграються опорні звуки, стрибки заповнюються широкими інтервалами та простежуються явні риси фігураційного варіювання. В більшості старовинних варіацій гармонічний план залишається незмінним, але у деяких зразках зустрічається і гармонічне варіювання [58, с. 22–24].

При поліфонічних варіаціях тема залишається незмінною, а оновлення нетематичних пластів музичної тканини складають мінімум відмінностей. Тема може викладатись у вигляді гармонічного комплексу (чакона) або мелодії, яка звучить самотійно та може переходити у нижній голос (пасакалія). Для поліфонічних варіацій притаманний наскрізний розвиток, що зумовлено загальним рухом циклу до кульмінації, яка як правило завершує цикл. Зокрема, спостерігається і рух до кульмінації, яка може міститись всередині циклу з поступовим зменшенням динамічного нагнітання. Композитори можуть вводити і вторинний ритм у варіаційних змінах, що зустрічаємо у «Пасакалії» Г. Генделя чи скрипковій «Чаконі» Й. С. Баха.

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

Розглянемо варіації типу чакони, адже саме вони зустрічаються в оригінальних домрових варіаціях. Чакона набула поширення в музиці XVII

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

Зокрема, варіації бувають строгі та вільні. У перших спостерігається збереження мелодичного малюнку теми, гармонічної послідовності, фактури, композиційної будови тощо. Найбільш розповсюдженим є класичний варіаційний цикл (або строгі варіації за М. Бонфельдом), який представлений темою та варіаціями на неї. М. Бонфельд визначає строгі варіації як «<...> багаторазовий перевиклад теми з декоративними змінами <...>» (переклад мій – В. М.) [7, с. 86]. На відміну від фактури, артикуляції, ритмічного малюнку, звуковисотного положення, розміру та динаміки мелодична і гармонічна послідовності є незмінними. Типовим для подібних варіацій є використання регістрового варіювання, при якому мелодія переноситься з однієї теситури до іншої. Темі строгих (класичних) варіацій написана у простій формі. Їй властива чітка жанрова природа, мелодичний малюнок, спокійна ритмічна пульсація. Тема у своєму первісному викладенні не часто використовується у фіналі циклу, а основним прийомом розвитку є зміни у структурі теми та останньої варіації, що відбилось і у метрі та тональному плані.

На початку XIX століття з приходом романтичного стилю все частіше виникають вільні варіації. Композитори вільно використовують тематичний матеріал, тональне співставлення, змінам піддаються всі компоненти музичної тканини. Так, вже у перших варіаціях може змінюватись мелодико-гармонічна основа теми, фактура, лад, тональність, прийоми гри тощо. Змінюється і жанрова основа варіацій, яка стає контрастною. Частіше основна тональність та інтонації теми повертаються у фінальній варіації, яка може бути написана у бідь-якій іншій формі (рондо, сонату, складна тричастинна тощо) [63, с. 275]. В. Цуккерман зазначає, що у музикознавстві розповсюдженим є відношенням до вільних, варіацій з різним образно-жанровим змістом, що не є помилковим [58, с. 69].

Дослідниками варіаційної форми виявлені і методи варіювання. Так, В. Холопова виокремлює дімінуцію (зменшення тривалостей) у варіаціях XVI–XVII століття [57, с. 123]. З прийомів розвитку використовуються мелізматичні звороти, прохідні звуки в широких інтервальних ходах, інтонаційні звороти в мелодії та акордові фігурації. Підсумовуючи слід зазначити, що у класичному варіаційному циклі використовують фактурні та мелодико-фігураційні засоби варіювання.

Серед прийомів варіювання В. Цуккерман виокремлює фігураційний, який може сягати від розлогих акордів до інтонаційних контурів у поєднанні з ритмічною безперервністю. Композиторами використовується у фігураціях і метричне суміщення звуків мелодії [58, с. 52–53]. На фігураційне (орнаментальне) варіювання теми, яке притаманне для виконавців-інструменталістів, вказує Т. Попова. При такому варіюванні мелодичний контур теми та її гармонічна основа залишаються незмінними, а варіюванню піддаються її окремі мелодичні звороти, ритм та фактура. В орнаментальному варіюванні як у народній, так і в класичній музиці художній образ не піддається значним змінам, а тема прикрашається віртуозними пасажами, мелізмами та іноді перетворюється ритмічно. Зокрема, поступове пришвидшення темпу пов'язано із зменшенням

тривалостей, що супроводжується і поступовим ускладненням фактури. Композитори, намагаючись показати віртуозне начало композиції, використовують саме орнаментальне варіювання, що притаманно композиціям Л. Бетховена, В. А. Моцарта, І. Хандошкіна, Т. Віталі тощо [49, с. 165–167].

Ототожнює фігураційні та орнаментальні варіації В. Холопова та зазначає, що для них було притаманно використовувати відому для слухачів мелодію та урізноманітнювати кожне її проведення. Композитори задіють фактурний прийом розвитку з орнаментування теми та дімінуцію. Майже у всіх варіаціях, окрім коди, форма теми та тональний план залишались незмінними, виключенням було використання однойменної тональності у середині варіацій, що вказує на приналежність цих варіацій до строгих [57, с. 138].

Подібний принцип розвитку відбувається в характерних варіаціях, для яких притаманне варіантне перевтілення теми, нерідко з поєднанням орнаментальності в мелодії. Передумовою для появи характерних варіацій стали жанрові трансформації у сфері танцю – змінювались розмір (2/4→3/4) та темп. Серед принципів розвитку зустрічається поступове збільшення гучності за рахунок підключенням інструментів оркестру. Кожна варіація набуває самостійності, а їх спільна тематична основа надає композиції наскрізного розвитку, що притаманно композиторам ХІХ століття та яскраво представлено на прикладі «Танцю смерті» для фортепіано з оркестром Ф. Ліста. Так, різні за характерним змістом картини об'єднуються спільним задумом та драматургічним розвитком [49, с. 169, 171]. На власні образи та різноманітні жанрові риси характерних варіацій звертав увагу і В. Цуккерман [58, с. 30].

Найбільш розповсюдженим у характерних варіаціях є жанрове співставлення, що зумовило появу жанрово-характерних (за В. Холоповою або жанрових за М. Бонфельдом) варіацій. Так, у межах одного варіаційного циклу можуть поєднуватись різні контрастні жанри, серед яких часто

зустрічається скерцо, романс, фуга, марш, менует, мазурка тощо [57, с. 146]. Тема при її варіюванні набуває індивідуалізованих рис. Жанрові варіації, на відміну від орнаментальних, більш самостійні по відношенню до теми та одна одної, що вказує на варіантність.

Одним з різновидів варіаційної форми є варіаційно-куплетна, в якій повторення заспіву та приспіву хоча і урізноманітнюються з кожним проведенням, але суттєво не змінюються. Звідси і наявність варіантно-куплетної форми, яка також виросла з пісенних жанрів. При повторенні куплету змінам піддається ритмічний та висотний малюнок, композиційна структура. Внаслідок цього виникають окремі варіанти куплетів, що зумовлено імпровізаційним потенціалом пісні, варіанти якої «<...>» закріплюються в колективній пам'яті «<...>». Важливим фактором в існуванні варіантно-куплетної форми є те, що народна пісня не існує тільки в одному варіанті, а представлена багатьма [63, с. 260].

Розповсюджений і варіантний розвиток, при якому утворюються нові різновиди теми, які з одного боку споріднені з нею по образно-жанровому змісту, а з іншого вільно її змінюють. Так, В. Цуккерман під «варіантом» розуміє кожен окремий різновид теми, який відповідає перерахованим ознакам варіантного розвитку [58, с. 7]. В. Холопова вказує на варіантність, як метод тематичного розвитку, при якому створюються різновиди теми через оновлення мелодичних зворотів або змін у її структурі. Дослідниця стверджує, що варіантна форма притаманна вокальній музиці з вільною метричною структурою, а залучення варіантної форми в інструментальну музику зумовлено її основою на вокально-пісенній мелодиці [57, с. 151].

На тематичному рівні окрім однотемних варіацій існують двотемні або подвійні. Так, після першої теми викладаються варіації на неї і тільки після цього вводиться нова контрастна тема, прикладом чого є симфонічна фантазія М. Глінки «Камаринська». Теми у подвійних варіаціях також можуть викладатись спільно або по чергові. Зустрічаються і багатотемні варіації, в яких використовуються ті ж самі принципи розвитку, що і в

однотемних. Проте, теми часто нерівноцінні та різні за своїми функціями – одна може бути викладена у басовому голосі, а інша – у мелодичному, але в композиціях на основі народних пісень вони часто рівноправні. Теми в багатотемних варіаціях можуть викладатись одна за одною або взагалі у вигляді груп з варіацій на кожную тему [57, с. 154].

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

Висновки до РОЗДІЛУ 1.

Форма жодної композиції не обходиться без варіацій (за С. Шипом) і найбільш притаманна вона саме для народних пісень та інструментальних награвів (за Т. Поповою). Думка дослідників щодо різновидів варіаційної форми різниться. Одні вважаються, що існує тільки три види – поліфонічні, строгі (класичні) та вільні варіації, у той час як інші входять до певного різновиду (за М. Бонфельдом). Проте, в більшості випадків думки дослідників (В. Холопова, В. Цуккерман, С. Шип) сходяться та варіації розрізняються за тематизмом (однотемні, подвійні, багатотемні), методом варіювання (поліфонічні, гармонічні, фактурні, фігураційні/орнаментальні, жанрово-характерні/жанрові) та виокремлюється варіантна форма.

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

Ще одним різновидом варіацій є строгі та вільні, де першим притаманне збереження тонального плану, гармонічної основи, композиційної будови, мелодичного і ритмічного малюнку теми та використання регістрового варіювання. У вільних варіаціях всі перераховані компоненти піддаються змінам, трансформуватись може і жанрова основа теми, а фінальна варіація може бути написана в іншій формі (за С. Шипом). При орнаментальному (фігураційному) варіюванні тема постає у вигляді розлогих акордів, прикрашатись віртуозними пасажами та мелізмами, що супроводжується і поступовим пришвидшенням темпу, а звуки мелодії можуть суміщатись (за Т. Поповою). Варіантне перевтілення теми та орнаментальність в мелодії притаманні характерним варіаціям, а зміна в них жанрової основи знаменувало появу жанрово-характерних (або жанрових за М. Бонфельдом), які є більш самостійними з явними рисами варіантності.

Опора на пісенну основу зумовило виникнення варіаційно-куплетної форми, в якій повторення заспіву та приспіву піддаються змінам при кожному проведенні. До різновидів пісенної форми належить варіантно-пісенна, в якій тема представлена великою кількістю варіантів (за С. Шипом). Ще одною формою вокальної музики є варіанта, яка частіше зустрічається в інструментальних композиціях на основі народно-пісенної традиції (за В. Холоповою).

Звідси і звернення композиторів до жанру обробки, який бере своє начало у хоровій музиці. Композитори гармонізували мелодію теми та писали твори у строфічно-варіаційній формі, звертались до поліфонічної фактури, імітаційної поліфонії, діалогу груп, варіантності, суміші ладів народної музики, використовували різноманітні ритмічні малюнки та прохідні альтеровані тони (за Г. Карась та О. Яковчуком). Обробка народної пісні вплинула і на формування національних шкіл, перші композиції яких були у вигляді теми та варіацій на неї. Дослідниками виокремлюються і типи обробок, до яких належить простий акомпанемент, наслідування інструментам народної середи та «концертні» обробки (за Л. Кияновською).

В інструментальному варіанті мелодію пісні дублювали, регістрово урізноманітнювали та представляли в акордовому викладенні. В музиці для народних інструментів найбільш розповсюдженою обробка є в бандурному репертуарі, а одна пісня може існувати у декількох версіях-гармонізаціях. Схожу тенденцію ми спостерігаємо і у баянній музиці. Обробки народних пісень були одними з перших композицій, в яких через використання специфічних баянних прийомів виконавці наслідували награвкам.

Подібний напрям відбувається і при формуванні домрового репертуару. Обробка для композиторів стала «творчою лабораторією», в якій невеликі композиції розростались до більш масштабних форм. Упродовж збагачення домрового репертуару обробка розвивається на рівні із створення оригінальних творів, розширюється жанрова палітра (варіації, фантазії, парафрази та концерти), кількість цитованих тем, спектр виконавських та поліфонічних прийомів (за А. Желтіровою). Варіаційна форма відходить на другий план та поступається варіантній. В обробках другої половини ХХ століття спостерігається нове відношення до фольклору. Композитори використовують суміш ладів народної музики, дисонансні співзвуччя, мелізматичну, стрибки на широкі інтервали в мелодії та її двоголосне викладення (за О. Скрябіною).

При аналізі обробок для ансамблів народних інструментів дослідниками вже розроблені методи тематичного варіювання, серед яких слід назвати інтонаційний, акордовий, орнаментальний, оспівування мелодії, гамоподібне та ритмічне варіювання, гармонічну фігурацію, переінтонування, зміну тонального плану, використання басового голосу та органних пунктів (за І. Веретенніковим).

Водночас з обробкою у домровому репертуарі розвивався і жанр транскрипції, яким займалися самі виконавці. Звернення до творів попередніх епох (бароко, класицизм, романтизм) спонукало домристів і до постійного вдосконалення технічної майстерності, що відкрило шлях до створення композицій на основі народних пісень, але вже у формі сонатного

allegro або куплетно-варіаційної чи тричастинної, прикладом чого є твори Д. Клебанова, В. Подгорного, В. Івка, Є. Мілки, О. Некрасова та Є. Петриченка. Композитори цитують народні пісні, стилізують мелодію під гуцульські інтонації, використовують ударно-шумові прийоми, *quasi*-імпровізаційність, регістрове співставлення, квадратні та непарні побудови, хроматичні ходи, синкопи та дисонуючі співзвуччя (за Н. Костенко та С. Білоусовою).

Окрім фольклорних витоків в домрових композиціях простежується і джазовий напрям, що зумовлено зверненням до стилю бібоп, свінгу, блок-акордів, септакордів та комплексу нетипових ударно-шумових прийомів та притаманно творчості В. Власова (за В. Кириченко). В джазових ансамблевих композиціях В. Соломіна також спостерігається звернення до свінгу та джазово-імпровізаційного начала (за О. Лермонтовою). Композиції, засновані на оригінальному тематизмі, часто написані у змішаній формі (сонатність, рондальність, поемність) з використанням варіаційності та хроматичних тональностей, з'являються і неоромантичні композиції з рисами симфонічного мислення (за Н. Костенко та С. Білоусовою). Дослідники звертаються і до жанру домрової мініатюри, в якому виокремлюють програмну зображальність, наслідування малим та великим церковним дзвонам через задіяння тембрових та ударних можливостей інструменту (за І. Форманюк).

Всі ці спостереження і стануть нам в нагоді при дослідженні варіацій для домри у доробку українських композиторів.

РОЗДІЛ 2

ВАРІАЦІЙНІ ОПУСИ ДЛЯ ДОМРИ У ДОРОБКУ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

2.1 Строгі орнаментальні варіації

Варіації на тему російської народної пісні «Вийду я на річеньку» для домри та фортепіано створені Г. Михайличенком у 1933 році. Проте, ця пісня не є народною. Її авторство належить Ю. Нелединському-Мелецькому¹, згодом вона набула такої популярності, що її стали відносити до народної [48, с. 217; 50, с. 73]. Автор для матеріалу композиції обрав не все першоджерело, а тільки його перший куплет (Приклад 1). На відміну від оригіналу пісня у домровій версії проводиться подвійними нотами з використанням форшлагів, що притаманне саме інструментальному фольклору.

Варіації «Вийду я на річеньку» Г. Михайличенка за композицією є строгими та представлені фортепіанним вступом, темою та чотирьома варіаціями на неї (Приклад 2). Композиція починається фортепіанним вступом (*Allegro, forte*, тт. 1–4) на матеріалі інтонацій з теми. Йому протиставляється сама тема пісні (*a*, Ц. 1, *Moderato maestoso, forte*, тт. 5–12), яка звучить подвійними нотами на фоні акордової фактури фортепіано. У першій варіації (*a*¹, Ц. 2, *mezzo forte*, тт. 13–20) ритмічний малюнок зменшується до восьмих з рясним використанням форшлагів. Фортепіанна фактура полегшується до звичної функції бас-акорд.

Друга варіація (*a*², Ц. 3, *Allegretto, piano*, тт. 21–28) викладається вже шістнадцятими, а використання форшлагів стає лише епізодичним, що пов'язано з важкістю їх виконання при рухливому темпі. Саме ця варіація є показовою з точки зору прийомів, що зумовлено використанням

¹ Ю. А. Нелединський-Мелецький (1771–1828) – російський поет, радник, сенатор, військовослужбовець. Після військової служби повернувся до Санкт-Петербурга та став писати вірші, пісні та романи, які здобули широку популярність. Став першим директором Головного Народного училища у Москві (1786 рік) [48, с. 216].

традиційного домрового «ковзання» (тт. 21, 23) та низхідного *legato* (т. 22) поєднання яких вносить темброві барви.

Третя варіація (a^3 , Ц. 4–5, *Allegro, mezzo forte*, тт. 29–44) складається з двох невеликих фаз (Ц. 4 та Ц. 5) та в партії домри представлена фігураціями на фоні теми у фортепіано. В першій фазі (Ц. 4, тт. 29–36) Г. Михайличенко використовує принцип *ostinato* в партії домри – основний тон, який приходить на першу шістнадцяту, звучить на фоні остинатних тонів. У своїй «Школі гри на чотириструнній домрі» (1967) М. Т. Лисенко називає подібний виклад матеріалу змінними ударами у ритмізованому двоголоссі [Лисенко. Школа, с. 35]. У другій частині варіації (Ц. 5, тт. 37–44) в партії домри переважає прийом дубль-штрих, а у фортепіано простежуються інтонаційні елементи мелодії в басу та у верхньому регістрі. Четверта варіація (a^4 , Ц. 6, *Vivo, forte*, тт. 45–52) виконує функцію коди та складається з каскадних фігурацій в партії домри на фоні теми у фортепіано в басовому голосі.

В першій обробці народної пісні для чотириструнної домри використано тільки перший куплет пісні «Вийду я на річеньку», яка представлена двоголоссям (a) та піддається варіювання у вигляді різних ритмічних формул (a^1 , a^2 – a^4). На момент створення (1933 рік) композиція була технічно складною, використовувався широкий домровий діапазон (g – g^3) та прийоми гри, серед яких слід назвати тремоло, різновиди ударів, дубль-штрих, а також «ковзання» та низхідне *legato*.

Зараз, коли виконавство на чотириструнній домрі піднялось на високий рівень, ця композиція виконується у середніх класах музичних шкіл. Проте, саме варіації «Вийду я на річеньку» для домри та фортепіано Г. Михайличенка засновали фольклористичний вектор у подальших варіаціях для чотириструнної домри, але дивлячись на те, що тема народна форма композиції академічна.

Обробку іншого фольклору демонструє Л. Матвійчук та створює **Варіації для домри та фортепіано на тему української народної пісні**

«Дівчино моя, переяславко», яка відноситься до жартівливих та сатиричних пісень (Приклад 3). Твір за композицією належить до строгих варіацій, які представлені у вигляді вступу, теми та п'яти варіацій на неї. Слід відзначити наявність куплетно-варіаційної форми, що зумовлено збереженням всієї структури оригіналу (шість куплетів) (Приклад 4).

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

Тема (*a*, *forte*, тт. 7–14) в партії домри представлена у вигляді одноголосся з використання двох прийомів гри – тремоло та удар вниз. Композитор-домрист на місці приспіву у пісні (тт. 11–14) використовує динамічний контраст (*mezzo piano*), який заснований на поступовому *crescendo* (т. 11). В першій варіації (*a*¹, *forte/mezzo forte*, тт. 15–22) додаються дрібні тривалості (16-ті), які потрібно виконувати вже змінними ударами. Відбувається поступове ускладнення музичної тканини, яка заповнюється фігураціями. В темі та першій варіації слід відзначити роль фортепіано, логіка побудови партії якого слідує функції бас-акорд. Л. Матвійчук не підіймає акомпанемент вище партії соліста, що закріплює не тільки солюючу функцію домри, але й відкриває шлях для демонстрації технічних можливостей виконавця.

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

Четверта варіація (a^4 , *forte*, тт. 39–46) має багато схожих рис з першим проведенням теми. Виключення складають тільки додані фігурації шістнадцятими (Приклад 6) та різка зміна динаміки (*subito piano*, т. 43), що контрастує з попереднім проведенням. В ролі коди виступає п'ята варіація (a^5 , *forte*, тт. 47–54), яка, традиційно для коди, відрізняється темповим зсувом (*Дуже швидко*), що відповідає кодам швидких композицій. Вперше Л. Матвійчук використовує нестабільну ритміку у фортепіано, що нагадує притопи танцюючих (акценти на першу та четверту долі). Тема у варіації, як і в своєму першому проведенні та у коді, викладається висхідним рухом мелодії та зупиняється на тоніці основної тональності (*a-moll*).

З виконавської точки зору «Дівчина моя, переяславко» поступається композиції Г. Михайличенка, в ній ми не зустрінемо такі прийоми як дубль-штрих, низхідне *legato*, значну кількість подвійних нот та дрібної техніки. Задіяння більш скромніших домрових прийомів (тремоло, удар вниз та змінні удари) зумовлено метою створення твору для середніх класів музичних шкіл, що сковується технічними межами.

Єдиним прикладом варіацій на оригінальну (авторську) тему є **Варіації в старовинному стилі для домри соло** Л. Матвійчук, які за композицією відносяться до однотемних строгих (Приклад 7). Тема (*Moderato, piano*, тт. 1–16) викладається упродовж шістнадцяти тактів в басовому голосі на фоні

остинатних гармонічних тонів та представлена низхідною секвенцією. У подальшому композитор-домрист використовує дімінуцію (a^1 , *mezzo piano*, тт. 17–24), викладає тему у середньому голосі гармонічних фігурацій з тріолей (a^2 , тт. 25–32) та квартолей (a^3 , *forte*, тт. 33–40). У центрі Варіацій знаходиться *quasi*-каденція (a^4 , *fortissimo*, тт. 41–48). Вона заснована на чергуванні акордової техніки з віртуозними пасажами та виконує роль кульмінації, яка на завершенні набуває ліричних рис через введення прийому тремоло у кадансі (*fortissimo*, тт. 47–48). П'ята варіація (a^5 , *piano*, тт. 49–56) є віддзеркаленням другої, у якій зберігається мелодія у середньому голосі, а крайні тони змінені місцями (Приклад 8). У коді (a^6 , *forte*, тт. 57–66) теми звучить у верхньому голосі та переходить у завершальний каданс ($I \rightarrow \#VII \rightarrow I$, тт. 63–66).

Всі три зразки строгих орнаментальних варіацій наближуються до мініатюр, в яких сконцентровані різні підходи до варіювання теми. Так, історично перші Варіації Г. Михайличенка є найбільш віртуозними з використанням акордової техніки, подвійних нот та різних домрових прийомів. На цьому фоні більш просто та лаконічно виглядає «Дівчино моя, переяславко» Л. Матвійчук, хоча у композиції також представлені різні види техніки. В повній мірі принципи строгих варіацій втілились у «Старовинних» Л. Матвійчук, які майже повністю (окрім *quasi*-каденції) зосереджені на прийомі «ковзання». В них спостерігається і тяжіння крайніх фаз до *basso* та *soprano ostinato*, що дозволяє охарактеризувати даний зразок як неокласичний. Спільним у композиції Г. Михайличенка та Варіацій у старовинному стилі є остинатність, яка досягається за рахунок прийому ковзання.

2.2 Варіації з опорою на принципи строгих орнаментальних

У доробку Л. Матвійчук є значна кількість композицій для дітей, у яких домра представлена у різних варіантах – сольному [41], у супроводі фортепіано та ансамблевому музикуванні [42; 43]. Одним з прикладів її

композиторської творчості є **Варіації на тему української народної пісні «Ой, за гаєм, гаєм» для домри та фортепіано**. В оригіналі пісня складається з п'яти куплетів (Приклад 9). Л. Матвійчук зберігає п'ять проведень теми (a , a^1 , a^3 , a^4 та a^5) та дописує ще одну варіацію (a^2), яка виступає у ролі кульмінації (Приклад 10). Композитору-домристу вдалось не тільки максимально точно зберегти першоджерело, але й надати композицій драматичних рис (a^2).

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

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

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

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

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

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

Куплетно-варіаційна форма простежується і у **Варіаціях на тему російської народної пісні «Суботєя» для домри та фортепіано**, в яких тональний план постійно коливається між основною тональністю (a -moll) та F -dur з C -dur. На відміну від «Ой, за гаєм, гаєм» в композиції не присутня фаза, яка вносить тональний та драматичний контраст. Подібне тяжіння між тональними центрами пояснюється першоджерелом, в якому приспів відтінено від заспіву (Приклад 11). Окрім цього, з першоджерелом спільна і загальна структура композиції – сім куплетів оригіналу віддзеркалились у темі та шістьох варіацій на неї (Приклад 12).

Починаються Варіації «оркестровим *tutti*», яке відображує авторська динамічна ремарка (*fortissimo*). Темі (a , *Повільно та величаво*, тт. 1–9) в партії домри викладено подвійними нотами у терцію на фоні щільних акордів фортепіано. Приспів (b , тт. 10–17) представлений одноголосною мелодією, яка відзначена поступовим прискоренням темпу (*accelerando*, т. 11). Фоном для приспіву слугує прозора фортепіанна фактура, яка виконує функцію «бас–акорд».

В першій варіації (a^1b^1 , *Швидко та весело, forte*, тт. 18–33) мелодія теми (a^1 , тт. 18–25) дублюється в партії обох інструментів. Ритмічний малюнок приспіву (b^1 , тт. 19–33) зазнає змін в партії фортепіано на фоні акордового акомпанементу домри. Поступово ритмоформула розчиняється залишивши лише мелодичні вершини теми. Друга варіація (a^2b^2 , *Легко та*

грайливо, тт. 34–57) представлена двома однаковими фрагментами (тт. 34–43 = тт. 46–55) з домрових фігурацій, в мелодії яких ми можемо простежити інтонації тем куплету. Рясно композитор тут використовує динамічні нюанси. Так, починаючи від *mezzo piano* (т. 34) виконавець демонструє володіння шістнадцятих при гнучкій агогіці в межах двох тактів від *crescendo* до *sforzando* та *diminuendo* (тт. 38–39, 40–41). Остання фаза варіації (тт. 46–57) відтінена більш гучним звучанням (*mezzo forte*), що логічно вводить виконавця у наступну фазу композиції.

Третя варіація (a^3b^3 , *forte*, тт. 58–72) контрастує з попередньою акордовим викладенням в партії домри на фоні солюючого фортепіано. Тема викладається акордами у діапазоні малої та першої октави, що теситурно не переплітається з партією домри та виокремлює її на фоні щільної фактури. Варіація завершується темповим зсувом (*ritenuto*, т. 71) та переходом в партії домри до одноголосного викладу, що знаходить відображення у наступній фазі розвитку.

Четверта варіація (a^4b^4 , Повільно, *forte piano*, тт. 73–88) починається у діапазоні третьої октави в партії домри. Поступово ритмічний малюнок мелодії дробиться від восьмих до шістнадцятих, що подібно до однойменної варіації у «Дівчині моїй, переяславці» Л. Матвійчук. Судячи з цього, ми можемо виокремити логіку її композиторського письма при обробці фольклорного матеріалу – заповнення простору дрібними тривалостями у межах діапазону основних тонів теми (Приклад 13).

Віртуозне начало твору продовжено і у наступній варіації (a^5b^5 , *forte*, тт. 89–104), в якій віртуозні фігурації та роль акомпанементу поступово переходить між учасниками домрово-фортепіанного дуету. У фінальній фазі (a^6b^6 , тт. 105–116) відображено ритмічні збивання з першої варіації (тт. 30–32 = тт. 105–107). Композитором додано і активний хід у басовому голосі в партії фортепіано, вставлені фігурації з закінчення другої варіації (тт. 54–57 = тт. 109–112) та каданс, який подібний до завершального кадансу з Варіацій

«Дівчино моя, переяславко» (Приклад 14). Таким чином, кода представлена поєднанням елементів попередніх варіацій та композицій.

Проаналізувавши Варіації на тему російської народної пісні «Суботея» для домри та фортепіано Л. Матвійчук слід відзначити високу віртуозність твору та рясне використання агогічних відхилень. Техніка подвійних нот поєднується з акордовою та дрібною при виконанні шістнадцятих, що висуває високі технічні вимоги до виконавця та робить композицію найбільш складною серед всіх варіаційних циклів Л. Матвійчук.

Не дивлячись на деяку тональну нестійкість упродовж всієї композиції розглянуті Варіації більше відносяться до строгих. В них постійно спостерігається тяжіння до основної тональності. У «Ой, за гаєм, гаєм» тональна нестійкість спостерігається тільки у кульмінації (a^2), а у «Суботеї» коливання між тональними центрами (F/a , C/a) зумовлено як першоджерелом, так і прагненням Л. Матвійчук урізноманітнити тематичний матеріал, але все одно з тяжінням до основної тональності ($a-moll$).

2.3 Характерні варіації з *quasi*-каденціями

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

Одним з таких прикладів є **Варіації на тему української народної пісні «Ой, на горі два дубки» для домри та фортепіано (1982)**, які написані В. Івановим у співавторстві з В. Маруничем. Постать останнього є особливо цікавою, адже Володимир Марунич не тільки добре знається на інструментах народної середи, але є і чудовим оркеструвальником [30] та, відповідно,

чудово знає природу та специфіку кожного інструмента оркестру. Створивши для ансамблів та оркестрів народних інструментів низку обробок на основі зразків народно-пісенної традиції він майстерно обробляв фольклор. Результатом співпраці з В. Іванов, як чудовим виконавцем на домрі, стали віртуозні варіації з включенням двох *quasi*-каденцій.

Композиція В. Іванова–В. Марунича продовжує лінію строгих варіацій з куплетно-варіаційною формою, але, на відміну від збереження куплетів (варіацій – *ab*) у попередніх зразках цього жанру, композитори комбінують складники куплету (*a* та *b*) з окремими його темами, що можна спостерігати на прикладі схеми композиції (Приклад 15).

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

Контрастом виступає експонування першої теми (*a*, Ц. 2, *mezzo forte*, тт. 17–24), яка відповідає заспіву оригіналу (Приклад 17) та представлена одноголосною мелодією у низькому регістрі малої октави, що імітує чоловічий голос. Друга тема (*b*, Ц. 2–3, тт. 25–40) є приспівом у якому продовжується виконання мелодії на басовій струні (*G*) з використанням акцентів та *glissando* (т. 28). З її подальшим варіюванням використовуються двоголосся та акордова фактура, що підтримується і акордовим супроводом в партії фортепіано. Композитори зберігають акценти, додають динамічні ремарки та використовують форшлаги. Таким чином, спостерігається різка

зміна фактури з одноголосної на акордову, що контрастує на фоні попередніх варіацій для домри (Г. Михайличенко, Л. Матвійчук), в яких технічне ускладнення відбувалось поступово. Перша варіація (b^1 , Ц. 5–6, *piano*, тт. 41–56) складається з двох схожих фаз на основі другої теми. Композитори використовують два домрових прийоми – «ковзання» та змінні удари, що ускладнено і дрібними тривалостями (шістнадцятими). Основним прийомом розвитку виступає секвенційне варіювання теми з використанням відкритої струни та поступових рухів мелодії.

Розвиток другої теми відбувається і у другій варіації (b^2 , Ц. 7–8, *forte*, тт. 57–72), в якій композитори використовують остинатний супровід мелодії, що серед інструментів народної середи більше характерно для балалайкових кантилен (взяти хоча б «Дивлюся в озера сині» Є. Тростянського чи «Концертні варіації» П. Кулікова). Подібний прийом було використано Г. Михайличенком і названо М. Т. Лисенком як «змінні удари у ритмізованому двоголоссі», які, втім, не зазнали широкого попиту в оригінальних домрових композиціях. Мелодія теми у першій фазі варіації (т. 57) знаходиться у нижньому голосі подвійних нот, у той час як у другій фазі (т. 65) вона розташована у верхньому. Слід відзначити і зміни у фортепіанній партії. Якщо до другої варіації вона не виокремлювалась та була заснована по принципу «бас–акорд», то тепер басова лінія складається з поступових рухів мелодії, а партія правої руки містить не тільки її відголоски та складається з підголосків (тт. 65–66), але і представлена сольними епізодами (тт. 67–72).

Варіювання тем куплету повертається у третій варіації (Ц. 9–10, тт. 73–90). Мелодія першої теми (a^1 , Ц. 9, тт. 73–80) прихована у фігураціях з секвенції на фоні змінного ритму фортепіано (Приклад 18). Друга тема (b^3 , Ц. 10, *forte piano*, тт. 81–90) представлена одноголоссям, а її мелодія звучить на фоні відкритої другої струни (a^2), що схоже на її варіювання з попередньої варіації. Тематичний матеріал фортепіанної quasi-каденції (*sforzando*, тт. 91–96) взято з домрової, але на відміну від неї змінам піддається прийом гри

(домровий дубль-штрих у фортепіано замінюється на виклад шістнадцятими) та закінчення у вигляді репетицій на домінантовому тоні ($a^2 \rightarrow a^1 \rightarrow a$).

Ліричним центром виступає четверта варіація (Ц. 11–13, тт. 97–120), в якій завдяки додаванню авторських ліг та укрупненню тривалостей в партіях обох інструментів мелодія тем виконується на тремоло та стає кантиленною. Так, танцювальна жанрова основа наближується до ліричної пісенної. Першу тему (a^2 , Ц. 11, *piano*, тт. 97–104) в партії домри урізноманітнено проведенням у високій теситурі третьої октави та появою нових ритмічних формул. При варіюванні другої теми (b^4 , Ц. 12–13, *piano*, тт. 105–120) продовжується використання ритмоформул з попередньої з ущільненням мелодії до двоголосної. Партія фортепіано представлена акордами, які викладаються на дві октави нижче від домрової партії, що сприяє більш ефектному проведенню домрового соло. Поступове додавання менших тривалостей надає темам фігураційного розвитку та повертає їм танцювальну основу.

Тональний план піддається змінам ($d\text{-}moll \rightarrow e\text{-}moll$) у п'ятій варіації (Ц. 14–15, тт. 121–140), в якій перша тема (a^3 , Ц. 14, тт. 121–128) представлена поєднанням акордового викладення з фігураціями, які не супроводжуються фортепіанним акомпанементом. Подібна логіка побудови спостерігається і при варіюванні другої теми (b^5 , Ц. 15, тт. 129–140), в якій мелодичний голос звучить у верхньому та середньому пластах акордів. У першій темі (a^4 , тт. 141–167) шостої варіації переважає прийом дубль-штрих, який чергується з гамоподібними пасажами. Друга тема (b^6 , тт. 150–167) представлена як попереднім прийомом, так і технікою подвійних нот, яку полегшено використання відкритої першої струни (e^2), а логіка побудови завершального кадансу корелює з попередніми варіаціями для домри – поступові висхідні ходи до тонічного звуку через використання гармонічного мінору (Приклад 14, 19).

У порівнянні з варіаціями на народні теми Г. Михайличенка та Л. Матвійчук композиція В. Іванова–В. Маруніча більш віртуозна, що

втілювалось у перевазі дрібної та акордової техніки, чергуванні прийомів («ковзанні» та зміні удари) при швидкому темпі, каденційних фрагментах та значно більшому масштабі композиції. Зокрема, на відміну від попередніх варіацій, «Ой, на горі два дубки» відповідають рівню музичного училища, що висуває і більші технічні вимоги до виконавця, а зміна тонального плану (*d-moll*→*e-moll*) обумовлена задіянням більшого домрового діапазону.

З усіх існуючих варіацій для домри композиція В. Івка є найбільш складною та показовою. **Варіації на лемківську тему для домри та фортепіано** (1968) вже розглядались С. Білоусовою, яка акцентує увагу на задіянні різновидів фактури, змінах у ладогармонічному устої, використанні принципу зменшення тривалостей та імітації гри на трембіті у каденції при діалогічності домрово-фортепіанного дуету [4, с. 173–174]. Проте, багато аспектів залишаються мало досліджуваними, що спонукало нас до більш ґрунтовного аналізу композиції. Увагу привертає і ладова сторона першоджерела, яка була збережена В. Івком, – поєднання лідійського ($\sharp\text{IV}$) та дорійського ($\sharp\text{VI}$) ладів. Зокрема, оригінал пісні має назву «Ой маю я черешеньку», що вказано у збірці лемківських народних пісень [32, с. 46–47]. Саме компаративний аналіз першоджерела та домрової версії і допоможе виокремити принципи та методи обробки найбільш виконуваних варіацій у домровому репертуарі.

За композицією Варіації на лемківську народну тему поєднують риси куплетно-варіаційної форми та строгих варіацій з використанням ладів народної музики (Приклад 20). В першій темі (*a*, заспів, *piano*, тт. 1–6) повністю збережено виклад першоджерела – діалогічність домрово-фортепіанного дуету, партія голосу доручена домрі, а фортепіано точно повторює акомпанемент (Приклад 21). Простота висловлювання присутня і у другій темі (*b*, приспів, тт. 7–18), в якій композитором-домристом збережений канон між домрою та фортепіано і прозора фортепіанна фактура на основі канону-підголоску та гармонічних акордів (Приклад 22).

В першій варіації (a^1b^1 , тт. 19–30) музичний простір в партіях обох інструментів поступово заповнюється дрібними тривалостями. Так, починаючи від восьмих з першого експонування тем в партії домри чверті заміщаються восьмими, а восьмі – шістнадцятими. Мелодична вершина зсувається на слабкі долі та пружні і танцювальні теми набувають примхливого та скерцозного характеру. Подібні зміни у музичній мові ми можемо спостерігати і у фортепіанній партії, в якій половинні тривалості замінюються чвертями, мелодія яких заснована на низхідному хроматичному русі. Теми у домрово-фортепіанному дуеті звучать каноном, теситура кожного голосу не перехрещується та таким чином ми отримуємо три самостійні пласти – мала (канон у лівій руці фортепіано), перша (партія домри) та друга (гармонічна основа у правій руці фортепіано) октави.

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

Нашаруванням тем починається четверта варіація (a^4b^4 , *piano legato*, тт. 58–75), в якій В. Івко викладає першу тему в партії фортепіано у різницю в дві октави, що додає мелодію східного колориту. На цьому фоні мелодія другої теми варіюється у домри з переважанням фігурації та тонів на слабкій долі. У подальшому, у варіації перевага віддається другій темі із збереженням попереднього принципу варіювання (фігурації домри та фоні октавного дублювання у фортепіано). Партія фортепіано у п'ятій варіації (a^5b^5 , *forte*, тт. 76–93) заснована на матеріалі домрової з попереднього

викладу, але у вигляді більш крупних тривалостей – шістнадцяті замінюються на акорди восьмих. Партія соліста представлена ланкою віртуозних фігураций, що робить даний етап розвитку композиції один з найвіртуозніших та технічно складних.

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

Сьома варіація (*L'istesso tempo, poco rubato, piano*, тт. 121–158) виконує функцію *quasi*-каденції, в якій партії обох інструментів наслідують трембіті. В. Івко у лівій руці фортепіано використовує гармонічні фігурації на основі квінтових ходів, які і заповнюються звуковий простір. В партії домри звучать відголоски тем у новій ритмоформулі з використанням тріолей. Новим на момент написання композиції є використання ритмічної імпровізації на одному звуці (Приклад 23), що наслідує традиції інструментальних імпровізацій, притаманних гуцульському музикуванню та широко використовуване у композиціях на основі гуцульських мелодій (особливо у композиціях для цимбал). Мелодія, як і ритмічні імпровізації, у вигляді тріолей переходить між учасниками дуету, завдяки чому і відтворюється музикування та діалог двох «трембіт». Темпове відхилення спонукає домриста задіяти прийом тремоло, що робить сьому варіацію ще і ліричним центром композиції. Так, танцювальна жанрова основа, завдяки імпровізаційності, набуває пісенних рис, які перериваються наступною фазою розвитку.

Контрастом звучить восьма варіація (a^7b^7 , *Tempo I, piano*, тт. 159–168), в якій мелодія тем представлена зменшеними тривалостями. Знову чітко постають риси куплетно-варіаційної форми та віртуозне начало композиції. Теми у дев'ятій варіації (a^8b^8 , *fortissimo*, тт. 169–205) доручаються

фортепіано та звучать октавним дублюванням у низькому регістрі на фоні підголосків в правій руці піаніста. В партії домри фігурації постають у новому ритмічному втіленні – тріолі шістнадцятих націлені на мелодичну вершину восьмої, що у високому регістрі третьої октави схоже на звучання сопілки.

Ліричний характер притаманний для десятої варіації (a^9b^9 , *subito piano*, тт. 206–223), в якій тема звучить в партії фортепіано у первісному викладенні в тональності *Es-dur* на фоні домрових трелей. Поступово, через введення альтерованих тонів повертається основна тональність (*h-moll*), в якій і починається фінальна одинадцята варіація (a^{10} , тт. 224–238). В ній продовжується логіка викладення тематизму з попередньої фази розвитку, а після генеральної паузи (т. 233) висхідні фігурації на основі першої теми поступово переходять від домри до фортепіано.

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

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

Висновки до РОЗДІЛУ 2.

Не зважаючи на те, що жанр варіацій, на відміну від концерту та мініатюри, не став широко розповсюдженим у домровій музиці, існуючі композиції все одно є цікавими та самобутніми. З семи проаналізованих Варіацій нами були розглянуті специфіка форми, співвідношення домрової

версії з вокальним першоджерелом, розвиток тематизму та принципи варіювання, що дозволило нам виокремити три різновиди домрових варіацій.

До *строгих орнаментальних варіацій* увійшли три композиції, серед яких важливу роль зіграли історично перші Варіації на тему пісні «Вийду я на річеньку» для домри та фортепіано Г. Михайличенка. Композитор-домрист задіяє заспів першоджерела та урізноманітнює його у вигляді двоголосся (a) та ритмічних фігур (a^1 , a^2-a^4). Остинатність в мелодії досягається через використання відкритих струн, що у подальшому було охарактеризовано М. Т. Лисенком як «зміні удари у ритмізованому двоголоссі». Звернення Г. Михайличенком до народної пісні започаткувало фольклористичний напрям у домрових варіаціях, а його принципи варіювання та розвитку тематизму віддзеркалились у наступних композиціях для домри у цьому жанрі.

Варіації на тему української народної пісні «Дівчино моя, переяславко» для домри та фортепіано Л. Матвійчук демонструють більш повне використання першоджерела, що, на відміну від композиції Г. Михайличенка, відобразилось у куплетно-варіаційній формі в якій зберіглась вся структура пісні. Не дивлячись на тональне співставлення тем (a як заспів та b як приспів) Варіації все одно відносяться до строгих, що пояснюється збереженням гармонічного плану тем упродовж всієї композиції. Якщо у «Вийду я на річеньку» Г. Михайличенка невеликий вступ на основі теми доручався тільки фортепіано, то у Л. Матвійчук він вже представлений діалогом домрово-фортепіанного дуету. Окрім цього, тема (a , a^5) постає у вигляді одноголосся з поступовим додаванням фігурацій (a^1 , a^4), які розростаються до розміру повноцінних пасажів (a^2).

На фоні фольклористичних зразків виокремлюються неокласичні Варіації у старовинному стилі для домри соло Л. Матвійчук, які побудовані по принципу остинатності, що досягається прийомом «ковзання». Тема, проходячи у басовому голосі переходить до середнього шару *quasi*-акордової фактури (a^2 , a^3 , a^5 , a^6) та стає невеликою каденцією (a^4). Всі три зразки

строгих варіацій по масштабу відносяться до мініатюри, а орнаментальність, дімінуція та остиглість стали основними принципами розвитку.

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

У доробку Л. Матвійчук найбільшого розповсюдження набули Варіації на тему російської народної пісні «Суботея» для домри та фортепіано, в яких першоджерело диктує декілька тональних устоїв – основна тональність (a - $moll$) та тяжіння приспіву до F - dur та C - dur . Не дивлячись на таку тональну палітру кожна варіація все одно тяжіє до a - $moll$, що надає композиції рис строгих варіацій. «Суботею» на фоні попередніх творів виокремлює індивідуальний розвиток тем, що відбилось у відмінних принципах їх варіювання. Зокрема, простежується і однаковий принцип завершення композицій («Суботея» та «Дівчино моя, переяславко»), який втілюється у висхідному русі від доміантового ступеня до першого у гармонічному мінорі.

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

басу, ущільнення фактури від одноголосся до акордової, дімінуції, орнаментального заповнення мелодичного контуру теми та жанрову взаємодію.

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

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

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

що демонструє загальну тенденцію у розвитку жанру варіацій у домровій музиці.

ВИСНОВКИ

Для визначення різновидів домрових варіацій у роботі розглянуто варіації як жанр. Оскільки варіаційна форма притаманна саме стихії народно-інструментального музикування, дослідники вже давно визначили різновиди варіацій та методи варіювання. Так, за тематичним наповненням варіації можуть бути однотемними, подвійними та багатотемними. Найбільш розповсюдженим методом стала дімінуція для якої притаманна і орнаментальність в мелодії. До поліфонічних варіацій належать варіації на *basso ostinato*, яким властиві нові елементи в мелодії, а також зміни у фактурі та ритмічному малюнку. Подібні зміни відбуваються і у варіаціях на *soprano ostinato* яким притаманна куплетно-варіаційна форма. Одним з параметрів є поділення варіацій на строгі та вільні, де останні відрізняють вільне відношення до тонального плану, композиційної будови, мелодичного та ритмічного малюнку теми. Зокрема, змін може зазнавати і жанрова основа, що дозволяє віднести подібні варіації до жанрових (М. Бонфельд). При орнаментальному варіюванні мелодія представлена у вигляді пасажів, акордів або може прикрашатись мелізмами. Окрім варіацій на *soprano ostinato* опора на пісенну основу зумовило і наявність варіаційної-куплетної форми, у якій піддається змінам кожне повторення куплету. Тема може бути представлена і великою кількістю варіантів, що вказує на наявність варіантної форми, яка часто зустрічається в інструментальних композиціях на основі народно-пісенної традиції (за С. Шипом та В. Холоповою)

Першими оригінальними композиціями для більшості музичних інструментів були саме обробки народних пісень, які переважно були написані у варіаційній формі. Проте, найбільш яскраво цей жанр втілювався у хоровій музиці, а композитори при гармонізації мелодії використовували варіантність, діалог груп, лади народної музики, різноманітні ритмічні малюнки та прохідні тони (за Г. Карась та О. Яковчуком). Зокрема, інструментальні обробки поділені за різними критеріями, серед яких

виокремлюється простий акомпанемент, концертна спрямованість обробок та наслідування у них інструментам народної середи (за Л. Кияновською). Перераховані методи опрацювання народної пісні задіяні і в обробках для бандури та баяну, що втілюється у різних версіях-гармонізаціях однієї пісні, використання широкого спектру прийомів для наслідування інструментальним награвом. Дослідниками колективного музикування на народних інструментах розроблені і методи опрацювання пісні, які активно використовуються диригентами оркестрів (за І. Веретенніковим).

Перші домрові варіації започаткували цілу ланку зразків у цьому жанрі. У подальшому композитори не тільки розвивали методи варіювання закладені Г. Михайличенком, але і залучались до загальної тенденції розвитку обробки народних пісень та розкрили домру як віртуозний, універсальний та багатотембровий інструмент. Подібні способи обробки спостерігаються і у домрових композиціях на основі народних мелодій, які розростались від мініатюри до варіацій, фантазій, парафразів та концертів. Все частіше проступають риси варіантної форми, у якій використовуються лади народної музики та дисонансні співзвуччя (за О. Скрябіною). Нами виокремлено три різновиди варіацій у доробку українських композиторів. *Строгі орнаментальні варіації* представлені варіаційною формою на основі однієї теми («Вийду я на річеньку», Варіації у старовинному стилі) та куплетно-варіаційною («Дівчино моя, переяславко»). Композитори-домристи (Г. Михайличенко, Л. Матвійчук) використовують дімінуцію, різноманітні ритмічні фігури, секвенційність та поступове ущільнення фактури. Проте, з точки зору масштабу Варіацій вони тяжіють до мініатюри ніж до крупної форми. Композитори у *творах на основі народно-пісенної традиції* не тільки використовують пряму цитату першоджерела, але і залучають ударно-шумові можливості домри, парні та непарні побудови та quasi-імпровізаційність. Саме композиції на основі народних пісень і стали основою та фундаментом домрового репертуару, а задіяння вище вказаних прийомів продовжується у джазових творах для домри. Варіаційний принцип розвитку втілюється на всіх

рівнях форми, а наслідування інструментам, започатковане саме у обробках народних пісень, у подальшому віддзеркалилось в жанрі мініатюри. *Варіації з опорою на принципи строгих орнаментальних* написані у куплетно-варіаційній формі, в якій зберігається наповнення першоджерела – тема та варіації повторюють кількість куплетів. Єдиний тональний центр порушується у кульмінації («Ой, за гаєм, гаєм») або при збереженні тональних устоїв першоджерела («Суботєя») при яких все одно присутнє тяжіння до тоніки основної тональності. У варіаціях цього типу більш ширші принципи варіювання, які віддзеркалились у повноцінних гамоподібних пасажах, більшої діалогічності домрово-фортепіанного дуету та автономності тем, які розвиваються не тільки у парі, але варіюються Л. Матвійчук окремо, як повноцінні фази розвитку.

Здійснивши аналіз обраних для розгляду в роботі творів ми можемо дійти висновку, що композитори-домристи використовують принципи опрацювання фольклору з досвіду хорової музики, які втілились у використанні ладів народної музики, парних та непарних побудовах, тональній функціональності, наслідування звучанню інших інструментів, хроматичних ходів в басовому голосі, різноманітних ритмічних малюнках, наскрізному розвитку теми через задіяння дімінуції та рясного використання секвенційного розвитку. Зокрема, серед домрових варіацій є строгі, вільні, однотемні, подвійні та характерні. Орнаментальне варіювання стало панівним у всіх зразках варіацій та відобразилось у заповненні мелодичного контуру теми, акордових фігураціях та метричному суміщенні звуків мелодії. Композитори-домристи звертаються до загальної тенденції у подібних варіаціях – використання відомої та розповсюдженої мелодії, яка урізноманітнюється з кожним проведенням теми. Найбільш віртуозними є зразки останнього типу – характерні варіації з *quasi*-каденціями в яких, окрім принципів варіювання попередніх різновидів варіаційної форми, використовуються хроматичні ходи в басовому голосі, жанрове співвідношення тем, суміщення ладів народної музики (лідійський,

дорійський), наслідування іншим інструментам (трембіта, сопілка), канонічність та підголосочність. Жанровий контраст тем стає можливим через протиставлення двох сфер – пісні та танцю, що досягається за рахунок збільшення тривалостей в мелодії, внаслідок чого енергійне начало відходить на другий план (В. Іванов–В. Маруніч). Іншим прикладом жанрових трансформацій є одночасне звучання танцювальної теми на фоні домрових трелей у збільшених тривалостях, результатом чого є протиставлення танцювального та пісенного начал (В. Івко).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1978. 332 с.
2. Башмакова Н. Євстратенко Б. Елегія С. В. Рахманінова в українському домровому виконавстві: специфіка перекладення та інтерпретації. *Наукова думка Дніпропетровщини*. №14. 2019. С. 37–47.
3. Білоусова С. Академічні жанри в домровій творчості В. Івка і Є. Мілки. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: збірник статей / відп. секретар – доктор мистецтвознавства, проф. Л. В. Шаповалова. 2017. Вип. 46. С. 322–332.
4. Білоусова С. Донецька школа домрового виконавства: етапи розвитку, методологічні засади, регіональна складова репертуару : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2021. 283 с.
5. Білоусова С. Фольклорна лінія у творах для домри В. Івка, Є. Мілки, О. Некрасова. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2015. Вип. 14. С. 55–62.
6. Боднар Л. Георгій Казаков – маестро української школи гри на народних інструментах. *Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії*. Львів, 2004. С. 435–443.
7. Бонфельд М. Анализ музыкальных произведений: Структуры тональной музыки: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 ч. М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС 2003. Ч. 2. 208 с.: ноты.
8. Буданова Т. Стилиевые тенденции в музыке для баяна композиторов Сибири и Дальнего Востока на рубеже XX–XXI вв. *Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова*. 2009. №2. С. 190–193.
9. Варнавська В. Філатова Т.. Геній української домри: портрет в ескізах. *Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра* : зб. ст. / ред., упоряд. Т. В. Тукова. Київ–Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2001. С. 4–29.
10. Веретенников И. Методика обработки песенного фольклора в инструментальных ансамблях. Белгород : БГЦНТ, 2012. 179 с.

11. Виноградов В. Оркина И. . Баянные обработки А. А. Тимошенко: к проблеме художественного переинтонирования народных мелодий. *Вестник культуры и искусств*. 2019. № 2 (58). С. 100–106.
12. Герасименко В. Эволюция средств выразительности в современном домровом репертуаре (на примере произведения В. Матряшина «Дождик»). *Еволюція музичної мови у світлі сучасного гуманітарного знання: Зб. статей за результат. VIII Міжвуз. наук.-практ. студ. конф., 20-21 листопада 2014 р. / М-во культури України, Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки. Дніпропетровськ : ЛПРА, 2015. С. 123–128.*
13. Гончарова О. . «Сонечко» Л. Ревуцького в транскрипції М. Т. Лисенка як унікальний досвід домрового мистецтва України. *Актуальні питання сучасного виконавського мистецтва на народних інструментах (кобза, домра, мандоліна, балалайка)*. Харків : ОНМЦПК, 2017. С. 45–52.
14. Данилюк Я. Розвиток домрового виконавства в Україні в контексті відродження народної музично-інструментальної культури на порубіжжі ХХ–ХХІ століть. *Аспекти історичного музикознавства / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, ред. Ю. П. Величко, Я. О. Сердюк. Харків, 2019. Вип. XVIII. С. 120–140.*
15. Дуда Л. Специфіка жанру обробки народної пісні в сучасному бандурному репертуарі (на прикладі пісні «Така її доля»). *Збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / ред.-упор. А. Душний. Дрогобич,. 2011. №2. С. 25–29.*
16. Желтирова А. . Музыка для русской домры: стадии эволюции и стилевые тенденции : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2009. 28 с.
17. Зінків І. Жанр обробки народної пісні у творчості Миколи Колесси. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка / за ред. О. С. Смоляка. Тернопіль, 2014. №3. С. 54–61.*

18. Калабська В. Концерт для домри з оркестром В. Подгорного: виконавський аспект. *Проблеми підготовки сучасного вчителя* : зб. наук. пр. / Уманський держ-й педагогічного ун-т імені Павла Тичини. Умань, 2017. Випуск 15. С. 370–378.
19. Карась Г. Хорова обробка народної пісні у творчості Михайла Гайворонського. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 2018. №1. С. 45–56.
20. Кириченко В. Джазові твори В. Власова для домри. *Музичне мистецтво і культура*. 2017. Вип. 24. С. 373–382.
21. Кияновська Л. Антон Коціпінський: репрезентант польської культури в українській музиці. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2013. Вип. 27. С. 26–37.
22. Козлов И. Синтез народных и академических традиций в творчестве В. Н. Ивко. *Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре*, 2019. Том III. С. 50–59.
23. Кольц І. Київська домрова школа: історичні аспекти формування. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство / за заг. ред. В. Г. Виткалова*. Рівне, 2018. Вип. 26. С. 180–184.
24. Кольц І. Миколаївська домрова школа в контексті становлення професійного народно-інструментального мистецтва Півдня України ХХ–ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : Спеціальність 025 – Музичне мистецтво. Київ, 2021. 227 с.
25. Костенко Н Борис Александрович Михеев : монографія. Харків : С.А.М., 2012. 180 с. (Биография и библиография выдающихся музыкантов).
26. Костенко Н. Поэтика домрового искусства. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв / за ред. Даниленка В. Я.* 2014. Вып. 4–5. С. 60–63.
27. Костенко Н. Харьковская домровая школа в контексте музыкально-исполнительской культуры Украины : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Харьков, 2009. 270 с.

28. Костенко Н. Композиторська творчість як дзеркало виконавського мислення (на прикладі музики Б. Міхеєва для домри). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* / ред. В. Даниленко. 2009. № 11. С. 58–65.
29. Круліковська Т. Жанр обробки української пісні у творчості українсько-польських композиторів Поділля XIX століття (на прикладі творчості Антона Коціпінського, Віктора Зентарського і Владислава Заремби). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка* / за ред. О. С. Смоляка. Тернопіль, 2019. Вип. 2 (41). С. 33–42.
30. Кузик В. Маруніч Володимир Іванович. *Українська музична енциклопедія* / гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : ІНФЕ НАНУ, 2011. Том 3. С. 322–323.
31. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. Москва : Композитор, 2003. 312 с.
32. Лемківські народні пісні / упор. І. Майчик. Київ : Музична Україна, 1970. 93 с.
33. Лермонтова Е. Темброво-артикуляционные особенности в домровом исполнительстве (на материале редакций-переложений скрипичной музыки). *Аспекти історичного музикознавства: збірник статей*. Харків, 2018. Вип. XI. С. 114–132.
34. Лермонтова О. Редакції скрипкових творів для чотириструнної домри як художня інтерпретація авторського тексту. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2019. Вип. 52. С. 145–159.
35. Лермонтова О. Творчість музиканта-домриста: виконавсько-психологічний аспект (на матеріалі діяльності харківської школи) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2021. 217 с.
36. Литвинец Т. Концерт № 1 для скрипки с оркестром Н. Паганини в репертуаре домриста. *Музичне мистецтво*, 2012. Вип. 12. С. 259–268.

37. Литвінець Т. Неокласицистська тенденція в оригінальному домровому репертуарі: к проблемі исполнительської трактовки. *Музыкальное искусство*. 2017. №17. С. 62–67.
38. Литвінець Т. Сучасне домрове виконавство: аспекти вдосконалення професійної майстерності : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2013. 20 с.
39. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. Москва : Муз.гос. изд-во, 1960. 245 с.
40. Максименко І. Основні тенденції розвитку українського домрового концерту. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2008. Вип. 1. С. 129–134.
41. Матвійчук Л. Д. Оригінальні твори для домри з фортепіано та домри-соло. Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2018. 63 с.
42. Матвійчук Л. Твори для ансамблю домристів у супроводі фортепіано: перекладення та аранжування. Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2013. 31 с.
43. Матвійчук Л. Унісон домристів «Фрески Софії». Репертуарні збірка творів у перекладенні та аранжуванні. Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2013. 61 с.
44. Назайкинский Е. Стил ь и жанр в музыке. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
45. Обработка. *Музыкальная энциклопедия* / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1976. Изд. 3. С. 1070.
46. Олійник О. Риторичні засади композиторської та виконавської творчості для домри : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2016. 21 с.
47. Пісенний вінок: Українські народні пісні / упор. А. Михалко. Київ : Криниця, 2007. 400 с.

48. Половцев А. Русский биографический словарь. / Русский биографический словарь. Нааке-Накенский – Николай Николаевич Старший. СПб. : Типография И. Н. Скороходова, 1914 г. Том 11. 390 с.
49. Попова Т. Музыкальные жанры и формы. М. : Гос-е муз-е изд-во, 1954. 2 изд. 380 с.
50. Пташенко С. Жанри танцю та пісні у баянній творчості українських композиторів : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 255 с.
51. Русские песни / сост. проф. Ив. Н. Розанов. Москва : Гослитиздат, 1952. 403 с.
52. Скрыбина Е. Домровое исполнительское искусство: истоки, становление, тенденции развития : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2009. 25 с.
53. Слипченко К. «Верую!» Credo для домры с оркестром А. Нижника как новая жанрово-стилевая модель в домровом концерте. *The European Journal of Art*. Premier Publishing s.r.o. Vienna. 2020. №3. P. 155–160.
54. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва : Музыка, 1968. 103 с.
55. Фільц Б. Обробка (опрацювання) народної пісні. *Українська музична енциклопедія* / гол. ред. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ, 2016. Т. 4. С. 336–352.
56. Форманюк І. П'єси для домри-соло: філософсько-естетичні та музично-технологічні підстави мініатюризації. *Музичне мистецтво і культура*. 2015. Вип. 21. С. 265–275.
57. Форманюк І. Твори для домри соло у формуванні звукового образу інструмента. *Музичне мистецтво і культура*, 2017. Вип. 24. С. 403–415.
58. Холопова В. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. СПб. : Лань, 2001. 2-е изд., испр. 496 с.
59. Цуккерман В. Анализ музыкальных форм. Вариационная форма. М. : Музыка, 1974. 242 с.
60. Чжан Лин. Жанр обработки народной песни как объект исследования: проблематика и перспективы. *European Journal of Arts*. 2020. №3. С. 188–192.

61. Чжан Лин. Жанр обробки народної пісні на сучасному етапі: культурно-історичний аспект. *Аспекти історичного музикознавства* / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-поряд. Л. В. Русакова, ред. Ю. П. Величко. Харків, 2020. Вип. XIX–XX. С. 298–312.
62. Чжан Лін. Жанр обробки народної пісні: шляхи взаємодії традиційного та професійного музичного мистецтва. *Аспекти історичного музикознавства* / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, о. Харків, 2020. Вип. XXI. С. 113–123.
63. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 16. С. 154–177.
64. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
65. Юцевич Ю. Словарь музыкальных терминов. Киев : Музична Україна, 1988. Вид. 3, доп. 263 с.
66. Яковчук О. Хорові обробки українських народних пісень Олександра Яковчука: рівень генетичної ментальності нації. *Мистецтвознавчі записки*, 2018. Том 33. С. 288–295.

ДОДАТОК

Варіації на тему російської народної пісні «Чи вийду я на річеньку»
для домри та фортепіано Г. Михайличенка

Приклад 1:

"Чи вийду я на річеньку"
російська народна пісня

Обробка В. Городовської

Т. 4

Вступ фортепіано (тт. 1-5)

Тема

Вий - ду ль я на
Вий - ду ль я на

ре - чень - ку, по - смот - рю на бы - стру - ю, не у - ви - жу ль
ре - чень - ку, по - смот - рю на бы - стру - ю, не у - ви - жу ль
я ми - ло - ва, сер - деш - но - ва, до - ро - го - ва. Не у - ви - жу ль
я ми - ло - ва, сер - деш - но - ва, до - ро - го - ва. Не

"Чи вийду я на річеньку"
Російська народна пісня
Обробка Г. Михайличенка

Тема

1 Moderato maestoso

2 Moderato maestoso

Var. I

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

Приклад 2:

Вступ	а	а ¹	а ²	а ³	а ⁴ /Кода
	Тема 1	Var. I	Var. II	Var. III	Var. IV
Allegro	Moderato maestoso	Allegretto	Allegro	Vivo	
g-moll					
тт. 1-4	тт. 5-12	тт. 13-20	тт. 21-28	тт. 29-44	тт. 45-52

Варіації на тему української народної пісні «Дівчино моя, переяславко»
для домри та фортепіано Л. Матвійчук

Приклад 3:

1	Дівчино Моя Переяславко Дай мені вечеряти Моя Ластівко. (2)	2	Я ж не топила, я ж не варила, Пішла по воду, відра побила. (2)
3	Я ж не побила, постановила, З гори покотились да й самі побились. (2)	4	Дівчино моя, переяславко, Поцілуй же мене, моя ластівко! (2)
5	Дак що ж, дак ну ж, дак поцілую, Да у тую губоньку да золотую; (2)	6	Да в той усочок, як колосочок, Да у тії брівоньки, чорні, як шнурочок, Да у той видочок, повен, як гурочок.

Приклад 4:

Вступ на м-лі теми	Тема ab	Var. I a ¹ b ¹	Var. II a ² b ²	Var. III a ³ b ³	Var. IV a ⁴ b ⁴	Var. V/Кода a ⁵ b ⁵
Повільно Широко	Помірно швидко		Повільно, поступово прискорюючи	Швидко, весело		Дуже швидко
C-dur / a-moll						
тт. 1-6	тт. 7-14	тт. 15-22	тт. 23-30	тт. 31-38	тт. 39-46	тт. 47-54

Приклад 5:

ДІВЧИНО МОЯ, ПЕРЕЯСЛАВКО
українська народна пісня

Тема (а) Швидко

„Дів-чи-но мо-я, пе-ре-я-слав-ко, дів-чи-но мо-я,
пе-ре-я-слав-ко, дай ме-ні ве-че-ря-ти, мо-я ла-стів-ко,
дай ме-ні ве-че-ря-ти, мо-я ла-стів-ко“

**Варіації на тему української народної пісні
"ДІВЧИНО, МОЯ ПЕРЕЯСЛАВКО"**

Тема (а) Швидко, помірно Л. Матвійчук

т. 7

Var. I

Приклад 6:

Тема Швидко, помірно

т. 7

Var. IV (тт. 39-46)

т. 40

Варіації в старовинному стилі для домри соло Л. Матвійчук

Приклад 7:

Тема а	Var. I а ¹	Var. II а ²	Var. III а ³	Var. IV а ⁴	Var. V а ⁵	Var. VI а ⁶ /Кода
Moderato						
g-moll						
тт. 1-16	тт. 17-24	тт. 25-32	тт. 33-40	тт. 41-48	тт. 49-56	тт. 57-66

Приклад 8:

т. 25, а²

т. 49, а⁵

poco a poco cresc.

Варіації на тему української народної пісні «Ой, за гаєм, гаєм»
для домри та фортепіано Л. Матвійчук

Приклад 9:

ОЙ ЗА ГАЄМ, ГАЄМ
українська народна пісня

Скоро

Ой за га - єм, га - єм, га - єм зе - ле - нь - ким,
там о - ра - ла дів - чи - нонь - ка во - ли - ком чор - нь - ким.

1	Ой за гаєм, гаєм, Гаєм зелененьким, Там орала дівчинонька Воликом чорненьким.	2	Орала, орала, Не вміла гукати, Та й найняла козаченька На скрипочку грати.
3	Козаченько грає, Бровами моргає... Вража ж його матір знає, На що він моргає.	4	Чи на мої воли, А чи на корови, Чи на моє біле личко, Чи на чорні брови?
5	Воли та корови Усі поздиhaють, Біле личко, чорні брови Повік не злиняють!		

Приклад 10:

Вступ на м-лі теми	a Тема 1	a ¹ Var. I	a ² Var. II	a ³ Var. III	a ⁴ Var. IV	a ⁵ Var. V	a ⁶ /Кода Var. VI
Largo	Allegro non troppo						
	G-dur		~t →moll	G-dur			
тт. 1-8	тт. 9-20	тт. 21-32	тт. 33-56	тт. 57-68	тт. 69-80	тт. 81-92	тт. 93-104

**Варіації на тему російської народної пісні «Субботея»
для домри та фортепіано Л. Матвійчук**

Приклад 11:

У НАС НОНЧЕ СУББОТЕЯ

Тема (a) Умеренно

У НАС НОНЧЕ СУББОТЕЯ
а на за - втра вост - кре - сень - е.
три кар - ма - на друг Ва - ню - ша при - но - сил.

b Притів

Ба - ры - ня ты мо - я, су - дв - ры - ня ты мо - я!
Ба - ры - ня ты мо - я, су - дв - ры - ня ты мо - я!
о, о, вост - кре - сень - е.
друг Ва - ню - ша при - но - сил.

Тема (a) Повільно, величаво

Домра

Повільно, величаво

Ф-но

b

accelerando

accelerando

Л. МАТВІЙЧУК

Приклад 12:

Тема ab	Var. I a ¹ b ¹	Var. II a ² b ²	Var. III a ³ b ³	Var. IV a ⁴ b ⁴	Var. V a ⁵ b ⁵	Var. VI/Кода a ⁶ b ⁶
Повільно, величаво	Швидко, весело	Легко, грайливо		Повільно, швидко	Швидко	
F/a		C/a	F/a			a-moll
тт. 1-17	тт. 18-33	тт. 34-57	тт. 58-72	тт. 73-88	тт. 89-104	тт. 105-116

Приклад 13:

b Притів



Приклад 14:

Варіації на тему російської народної пісні
"Суботея"

г. 113 для домри та фортепіано



Варіації на тему української народної пісні
"Дівчино моя, переяславко"

г. 52 для домри та фортепіано



Варіації на тему української народної пісні «Ой, на грі два дубки»

для домри та фортепіано (1983) В. Іванова–В. Марунича

Приклад 15:

Вступ на м-лі Теми 1	Quasi- каденція (домра)	Тема 1	Тема 2	Var. I	Var. II	Var. III		Quasi- каденція (ф-но)	Var. IV		Var. V		Var. VI	
		а	б	б ¹	б ²	а ¹	б ³		а ²	б ⁴	а ³	б ⁵	а ⁴	б ⁶
		(заспів)	(приспів)											
Allegro														
d-moll											e-moll			
гг. 1-5	гг. 6-16	гг. 17-24	гг. 25-40	гг. 41-56	гг. 57-72	гг. 73-80	гг. 81-90	гг. 91-96	гг. 97-104	гг. 105-120	гг. 121-128	гг. 129-140	гг. 141-149	гг. 150-167

Приклад 16:



Приклад 17:

Тема 1 (а - заспів)

Тема 2 (b - приспів)

а (заспів)
Помірно

ОЙ НА ГОРІ ДВА ДУБКИ

Ой на го-рі два дуб-ки, ой на го-рі

два дуб-ки, два дуб-ки, та й ски-лялись до куп-ки.

Var. I (b¹)

Приклад 18:

9 a¹

Приклад 19:

162

Варіації на лемківську народну тему
для домри та фортепіано (1968) В. Івка

Приклад 20:

Тема 1	Тема 2	Var. I	Var. II	Var. III	Var. IV	Var. V	Var. VI	Var. VII	Var. VIII	Var. IX	Var. X	Var. XI
а (заспів)	б (приспів)	a ¹ b ¹	a ² b ²	a ³ b ³	a ⁴ b ⁴	a ⁵ b ⁵	a ⁶ b ⁶	quasi-каденція	a ⁷ b ⁷	a ⁸ b ⁸	a ⁹ b ⁹	a ¹⁰
Presto								L'istesso tempo	Tempo I			
h-moll											Es-moll	h-moll
тт. 1-6	тт. 7-18	тт. 19-30	тт. 31-48	тт. 49-57	тт. 58-75	тт. 76-93	тт. 94-120	тт. 121-158	тт. 159-168	тт. 169-205	тт. 206-223	тт. 224-238

Приклад 21:

Ой маю я черешеньку

Moderato

Заспів

Варианти на лемковську народну тему

В. Івко

Тема 1 (а, заспів)

Presto

Приклад 22:

Приспів

Т. 7

Тема 2 (в, приспів)

Приклад 23:

т. 127

повторення гармонічної фігурації

cresc.

* Ритмическая импровизация на одном звуке