

УДК 787.6/.7+78.071.2/5+781.6+78.087.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-18>**Ліляна Володимирівна Бабіч**

ORCID: 0000-0002-7972-7901

викладач, завідувач відділом народних інструментів

Великодолинської музичної школи,

аспірантка творчої аспірантури кафедри народних інструментів

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

lilyanafoks@gmail.com

## ТВОРИ ДЛЯ ДОМРИ СОЛО У СУЧАСНОМУ КОНЦЕРТНОМУ РЕПЕРТУАРІ

**Мета роботи.** У статті досліджуються особливості музики для домри соло, як специфічної сфери домрової гри, на прикладі «Пісні-думки» О. Олійника. **Методологія дослідження** представляє сукупність естетико-культурологічного, історичного, музикознавчого аналітичного методів, а також системного, міждисциплінарного та виконавського підходів, які утворюють єдину методологічну основу. **Наукова новизна** статті полягає у виявленні мовно-композиторських, жанрово-стильових та виконавських інтерпретативних властивостей творів для домри соло. **Висновки.** Поява чисельних творів для домри соло знаменувала новий етап у розвитку українського домрового виконавства, стала ключовим імпульсом у процесі формування оригінального домрового репертуару. Створені виконавцями-віртуозами нового покоління, ці твори значно розширили уявлення про технічні, інструментально-звукові й художні можливості домри, сміливо подолавши звичні стереотипи про неї. Твори для домри соло Олександра Олійника стали новаторськими у розкритті віртуозних, колористичних, сонористичних можливостей інструменту. У цьому «царстві» самоцінності звуку домра постала в академічній «родині» інструментів, з одного боку, «свіжим» тембром, збагаченим незвичними засобами і прийомами звуковидобування, з іншого — певним асоціативним тембральним началом актуалізованої у ХХ столітті звучності старовинних щипкових. Крім того, у музиці для домри виникає особлива художньо-поетична сфера, пов'язана з втіленням скоморощини — одного з джерел особливості семантики тембру домри, що наочно розкриває зв'язок сучасного інструменту з архаїкою і викликає стійкі асоціації з її історичним прототипом. В результаті сказаного домрова інструментальна культура опрацювала свої специфічні ознаки, стаючи виразником індивідуального авторського стилю. Елементи традиційного для домри неофолкклоризму тут багато в чому поступаються «інструментальній експресії»

домрової гри. Монтажно-калейдоскопічне нашарування, здається, нескінченної домрово-звукової гри, вводячи незвичну до цього домру у той глибинний – онтологічний – пласт музики, який зачіпає її першо-елемент – звук.

**Ключові слова:** домра, сучасне домрове виконавство, музика для домри соло, інструментально-виразові засоби, звук, фактура, багатоголосся, виконавський підхід.

*Babich Liliana Volodymyrivna, Teacher, Head of the Department of Folk Instruments of the Veliko Dolyzna School of Music, Postgraduate Student of the Creative Postgraduate Course at the Department of Folk Instruments of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Works for domra solo in the modern concert repertoire**

**The goal of the work.** The article examines the peculiarities of music for solo domra, as a specific area of domra playing, using the example of “Thought Songs” by O. Oliynyk. **The research methodology** is a combination of aesthetic-cultural, historical, musicological analytical methods, as well as systemic, interdisciplinary and performing approaches, which form a single methodological basis. **The scientific novelty** of the article appears in the identification of language-compositional, genre-stylistic and performing interpretative properties of works for domra solo. **Conclusions.** The appearance of numerous works for solo domra marked a new stage in the development of Ukrainian domra performance, and became a key impetus in the process of forming the original domra repertoire. Created by virtuoso performers of the new generation, these works significantly expanded the idea of the technical, instrumental-sound and artistic possibilities of domra, boldly overcoming the usual stereotypes about it. Works for domra solo by Oleksandr Oliynyk. became innovative in revealing the virtuosic, coloristic, sonoristic possibilities of the instrument. In this “kingdom” of sound self-worth, the domra appeared in the academic “family” of instruments, on the one hand, with a “fresh” timbre enriched with unusual means and techniques of sound production, and on the other hand, with a certain associative timbral principle of the sonority of ancient plucked instruments updated in the 20th century. In addition, a special artistic and poetic sphere arises in the music for domra, related to the embodiment of the skomoroshina – one of the sources of the special semantics of the domra timbre, which clearly reveals the connection of the modern instrument with the archaic and evokes persistent associations with its historical prototype. As a result of the said domra, instrumental culture developed its specific features, becoming an expression of an individual author’s style. The elements of traditional Domra neo-folklorism here are in many respects inferior to the “instrumental expression” of the Domra game. Montage-kaleidoscopic layering of what seems to be an endless domra-sound game, introducing an unusual domra into that deep – ontological – layer of music that affects its primary element – sound.

**Key words:** domra, modern domra performance, music for solo domra, instrumental and expressive means, sound, texture, polyphony, performance approach.

**Актуальність теми дослідження.** Чотириструнна домра, модернізована у відповідності до вимог хроматизації трохи більше століття тому, пройшла стрімкий шлях від аматорського до професійно-концертного академічного статусу, набувши усіх необхідних виконавських, композиторських, освітньо-педагогічних та наукових ознак. Поряд з традиційними українськими струнно-щипковими інструментами – кобзою і бандурою – саме чотириструнна домра, з наслідуванням нею академічно-скрипкового квінтового строю у первинному спрямуванні на музично-академічні виконавські та репертуарні засади, відчула зростаючий вплив української інтонаційної та народно-інструментальної специфіки. На відміну від триструнок, чотириструнні домри, які активно використовувались в українській музичній культурі від початку ХХ століття, були більш перспективними та доскональними, що дозволяло розвивати і відносити їх до інструментів концертного типу.

Відмінною особливістю останньої третини ХХ – початку ХХІ століття стало осмислення народно-інструментального мистецтва, зокрема домрового, як унікального цілісного явища у складі академічної мистецької культури.

Як і інші академізовані інструменти, домра не минула етапу «наслідування оркестру», різноманітних неостильових тенденцій, пошуків нових звукових форм-образів та специфічних інструментально-ігрових знахідок. Ці експериментальні кроки здійснюються, в основному, в останні три десятиріччя. Ставши на шлях академізації однією з перших серед удосконалених народних інструментів, в новому оркестрі (з 1896 року триструнка і з 1908 чотириструнка), домра відчутно «запізнавалася» відносно баяна, балалайки і навіть локально поширеної бандури в транспозиції новітніх мовно-композиторських засобів (до середини ХХ століття вона взагалі практично не використовувалася у сольній функції). Протягом останніх десятиліть істотно вирівнюються позиції інструмента в цьому плані.

Еволюція музики для домри від другої половини ХХ століття пов'язана з послідовним освоєнням різних жанрів та форм, що сформувалися в галузі академічної музично-інструментальної культури ХVІІІ–ХХ століть; з невпинним пошуком нових засобів і прийомів інструментальної гри, пов'язаних з актуальним «пошуком звуку». У цьому відношенні

особливого значення (у мовно-композиторському і виконавському аспектах) набувають твори для домри соло, написані, як правило, домристами-віртуозами.

Тому **метою дослідження** постає виявлення особливостей музики для домри соло, як специфічної сфери домрової гри, на прикладі «Пісні-думки» О. Олійника.

**Виклад основного матеріалу.** Активізація композиторської діяльності українських домристів, які є представниками сучасного віртуозного домрового виконавства, прийшла на 80–90-ті роки ХХ століття. Майстерно використовуючи різноманітні універсальні форми фактури [3], стверджені протягом століть формування й розвитку музичного інструменталізму, композитори-домристи доповнюють та ускладнюють їх сучасними прийомами розширеної тональності, мотивного розвитку, а головне – віртуозно адаптують багатоголосну фактуру до переважно сольного та фактично одноголосного інструменту. Та, мабуть, найціннішим у цих процесах стає пошук і винайдення специфічних, домрових інструментальних прийомів і звучань, які розсувають межі й традиції сприйняття академізованого «на очах одного покоління» [2] фольклорного інструмента – домри.

Значна частина оригінального репертуару для домри створена відомими домристами-віртуозами, серед яких виділяються постаті В. Івка, Б. Міхеєва, О. Олійника. Специфіка композиторської творчості домристів-віртуозів полягає у глибокому знанні художніх можливостей інструмента й досконалому володінні всіма виконавськими навиками. Домристи-віртуози пишуть твори для домри у різних жанрах – це мініатюри, п'єси концертно-віртуозного характеру, сонати, сюїти, сольні інструментальні концерти.

Сучасний музичний світ перенасичений різноманітними стилями, жанрами, але домрове мистецтво, як самостійне, як відокремлене від скрипкового, має водночас і великі прогавини, і водночас – величезний простір для формування нового та самобутнього. Уся домрова композиторська творчість Олександра Олійника – це пошук та формування нових звукообразів у домровому мистецтві, зокрема, й шляхом створення нових оригінальних, авторських прийомів гри та звуковидобування на домрі.

У даному контексті творчі пошуки О. Олійника дуже влучно підкреслюють та визначають домру як віртуозний,

багатотембральний, різнобарвний інструмент, здатний до звуковтілення найрізноманітнішої образної палітри, що у композиторській творчості обумовлює його цінність та зацікавленість у ньому авторів. Слід відзначити, що, окрім необхідної «свіжості» (у порівнянні з іншими академічними інструментами) тембру, щипкова природа домри уособлює найдавніший пласт музично-інструментального звучання – як фольклорного, так і автономізованого музично-інструментального у цілому (лютня, клавіри). Останнє перегукується з неодмінними нео-стильовими тенденціями ХХ–ХХІ століть (передусім, необароко).

П'єси О. Олійника для домри-соло, тривалістю у декілька хвилин, це завершені, насичені цікавими, оригінальними прийомами гри, способами звуковидобування, примхливою, неочікуваною динамікою та грою тембрів, маленькі «світи»-замальовки. Відзначимо, що *твори для домри соло* слід вважати специфічною сферою домрового репертуару (концепцію інструментального соло у грі на інструментах, традиційно використовуваних акомпанемент фортепіано/оркестру докладно опрацьовано у докторській дисертації В. Громченка [1]). Це винятково виразна і специфічна сфера художньої творчості, якій підвладне втілення лише власними засобами різнопланових, фокусує складність епохи індивідуальних художніх картин світу. Водночас – це мистецтво, детерміноване усвідомленою музикантами унікальністю свого інструменту. Музика для домри соло, виявляє такі якості музики як монологічність, філософічність, лірико-інтелектуальна спрямованість, неповторні нюанси суб'єктивних вражень та почуттів, а також ігрових інтенцій, що зумовлюється походженням та органологією інструменту і специфікою розкриття особистості в культурі ХХ – початку ХХІ ст., зокрема, усвідомленням непересічної цінності духовного світу людини в контексті потужних соціальних та екологічних потрясінь та смислового поля ігрового простору. Для домри – інструмента традиційно камерного плану, який звичайно користується фактурно-тембральною «допомогою» фортепіано або оркестру, цінним у грі соло являється демонстрація специфічних інструментальних можливостей в «чистому» вигляді, з відповідними образними тенденціями індивідуально-сольного мовлення, а також створення власними засобами якості оркестральності, повноти звучання в ускладненому сольному

багатоголосі гомофонного, поліфонічного (імітаційного і підголоскового) та гетерофонного типів. Прихований у домровій поезиці потенціал багатоголосся містить розшарування на соло і акомпанемент, поліфонічне поєднання голосів, ритмічне остинато, накладання різних прийомів та засобів звуковидобування, завдяки чому до виконавської пам'яті і слухачького сприйняття «закладається» цілісна модель фактури.

Один з таких домрових творів – «Пісня-думка» О. Олійника. В основі цього твору лежить мелодія української народної пісні «Ой, вербо, вербо». Мелодія оригіналу – проста та непримхлива. Однак у даній композиції вона майстерно змінюється, варіюється. Як будь-який твір для інструмента соло, «Пісня-думка» пронизаний поліфонічними елементами, а також відкриває цілу палітру різноманітних тембрових та штрихових фарб.

Початкова тема «Ой, вербо, вербо» у верхньому голосі на початку твору супроводжується лаконічним (інтервальним – терції, квінти, сексти), але схвильовано-тремолюючим фоном. Автор свідомо виписує цей акомпанемент мелодії двоголосно «розщепленим» способом (штилі вниз, а в темі – догори), а не акордами (хоча тривалості верхнього і нижнього голосів співпадають), що вказує на певний тип мислення, сприйняття домрової фактури і для виконавця: це двоголосся, причому з різними засобами звуковидобування й тембральності. Даний акомпанемент на практиці виявляється чимось спільним між тремоло і треллю, яка виконується не на сусідніх, секундового співвідношення, звуках, а на більш широких інтервалах. Даний прийом у «мерехтінні» домрового тремоло надає дуже хвилюючого відчуття, а гармонічне наповнення одразу налаштовує на сумний, навіть болісний характер цього твору. Таким чином, тут значно розсуваються рамки сприйняття домри як інструменту танцювально-дозвільної сфери.

Після вказаної, «замисленої», теми, наче вітер, здійснюється висхідний пасаж, побудований на збільшеному септакорді. Взагалі, більшість мелодійних та гармонічних зворотів п'єси побудовані саме на збільшених септакордах, що надає драматичного, болісного характеру, який іноді доходить навіть до емоційного зриву.

Пасаж призводить варіації до основної теми. Варіації викладені у різноманітних фактурних формах: то акордовою фактурою, то насиченими поліфонічними структурами, то

ніжною тремолоюючою мелодією, що перетворює інструмент, традиційно потребуєчий фортепіанного/ансамблево-оркестрового супроводу, на справжній маленький оркестр, одночасно викликаючи значні виконавські труднощі у домриста як «людини-оркестру». У цілому цей твір насичений різноманітними універсально-інструментальними, квазіоркестровими та специфічно домровими прийомами гри та способами звуковидобування. Наприклад, використовується такий, усім відомий спосіб звуковидобування, як піцикато – великим та середнім пальцями правої руки. Але тут ми зустрічаємо і таку інструментально-домрову «цікавинку», як піцикато лівою рукою. Тобто пальцем лівої руки зажимається потрібна нота на грифі, а іншим пальцем також лівої руки – смикається струна.

Ще одне домрове звукоінструментальне нововведення присутнє у цьому творі – піцикато правою рукою, яке виконується всіма пальцями – це дещо схоже на гітарне расгеадо або арпеджіато. Звучить та, навіть, виглядає даний прийом дуже ефектно і захоплює. Саме на такому акорді закінчується увесь твір.

Неможливо залишити поза увагою і різноманітні флажолети, використані у творі. У «Пісні-думці» вони використовуються декількох видів: одноголосні – натуральні та штучні флажолети, подвійні флажолети, та натуральні флажолети, які виконуються лівою рукою. Подвійні флажолети виконуються шляхом впливу на струну медіатором та двома пальцями правої руки (як в одноголосних) – одночасно. А от флажолет лівою рукою – виконується таким чином, щоб великий палець лівої руки перенісся з іншими спереду грифу та натискав потрібний лад, а 4-й палець виконував безпосередньо флажолет і натискався через октаву. У контексті даного твору флажолети – це не просто ефектний технічний прийом щипкової гри, вони виступають художнім знаком «променю» надії та світла, що проривається крізь усі перепони, негаразди й печалі. Тому звучать флажолети після найпотужніших та драматичних моментів, що додає ще більшого контрасту між образами печалі, навіть горя та вірою у краще майбутнє, у Світло. Таким чином, невелика п'єса, виконувана на маленькому щипковому інструменті без «підтримки» фортепіано (ансамблю) перетворюється на лаконічну, але повноцінну музичну драму, з картинно-зображальними, але й глибоко-драматичними роздумами-переживаннями.

Серед домрових прийомів гри у творі хочеться виділити також легато лівою рукою, для виконання якого треба після виконання одного тону – наступний лише натиснути пальцем лівої руки. їх також є два різновиди – коли палець просто натискає потрібну ноту, і коли палець ніби «під’їжджає» до наступної, утворюючи таким чином невелике глісандо.

Також відзначимо вже відоме ковзання по струнах, але також у авторській інтерпретації – медіатор «ковзає» не згори донизу, а навпаки, знизу догори, це створює також дуже цікаве звучання, нагадуючи «коливання» річки, перелив її хвиль.

Усі вказані технічні прийоми, зокрема й авторські, ні в якому разі не повинні заслоняти або підмінювати головного завдання виконавця – якість звуку та тембру звучання. «Пісня-думка» потребує наповненого, резонуючого тремоло, збагаченого обертонами. Також важливо пам’ятати і про мелодійну структуру фраз. Не дивлячись на фактуру, якою викладено мелодію – насамперед, це «Пісня», тому і «співати» потрібно, наче голосом, цілісно, без уривання, зберігаючи тяжіння та розвиток музичних структур усіх масштабів, їх співвідношення та загального драматургічного розвитку.

У поєднанні віртуозно-технічних, художньо-виконавських, музично-мисленневих складових при, звичайно, індивідуальному власному відчутті-відтворенні музичного переживання і створюється саме та образна картина цього твору за думкою композитора, а також інструменту, у його різноманітні звучання та технічних можливостях, його звукообразних перспективах.

**Висновки.** Поява чисельних творів для домри соло знаменувала новий етап у розвитку українського домрового виконавства, стала ключовим імпульсом у процесі формування оригінального домрового репертуару. Створені виконавцями-віртуозами нового покоління, ці твори значно розширили уявлення про технічні, інструментально-звукові й художні можливості домри, сміливо подолавши звичні стереотипи про неї як інструмент, здатний передавати тільки світлу, радісно-моторну або суто ліричну образні сфери.

Саме ці твори для чотириструнної домри концертуючих українських виконавців-домристів – Валерія Івка, Бориса Міхеєва, Олександра Олійника. стали новаторськими у розкритті віртуозних, колористичних, сонористичних можливостей інструменту. У цьому «царстві» самоцінності звуку домра

постала в академічній «родині» інструментів, з одного боку, «свіжим» тембром, збагаченим незвичними засобами і прийомами звуковидобування, з іншого – певним асоціативним тембральним началом актуалізованої у ХХ столітті звучності старовинних щипкових. Крім того, у музиці для домри виникає особлива художньо-поетична сфера, пов'язана з втіленням *скоморошини* – одного з джерел особливої семантики тембру домри, що наочно розкриває зв'язок сучасного інструменту з архаїкою і викликає стійкі асоціації з її історичним прототипом. В результаті сказаного домрова інструментальна культура опрацювала свої специфічні ознаки, стаючи виразником індивідуального авторського стилю.

Одеський домрист-композитор Олександр Олійник опрацьовує цілу низку нових (зокрема, авторських) домрово-інструментальних прийомів гри та сучасні техніки письма. У його п'єсах для домри соло ми зустрічаємо такі сонорні, специфічно домрові прийоми, як удар медіатором (по корпусу інструмента, підставці, струнах за підставкою) та ногою (по підлозі), удар пальцями лівої руки по струнах (відкритих, за 12 ладом), глісандо шляхом зміни ступені натягування струн (колком), сольно-домрове багатоголосся різних типів та ін. Елементи традиційного для домри неофольклоризму тут багато в чому поступаються «інструментальній експресії» домрової гри. Монтажно-калейдоскопічне нашарування, здається, нескінченної домрово-звукової гри, вводячи незвичну до цього домру у той глибинний – онтологічний – пласт музики, який зачіпає її першоелемент – звук, що і стає основною сферою пошуків і експериментів, носієм індивідуальних характеристик на правах теми та образної форми, здобуваючи небаченої раніше самоцінності.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика). Київ – Дніпро: ЛІРА, 2020. 304 с.
2. Черноіваненко А.Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології: монографія. Одеса: Гельветика, 2021. 704 с.
3. Черноіваненко А.Д. Фактура у визначенні виражальних властивостей баянної музики: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України імені П.І. Чайковського. Київ, 2002. 16 с.

**REFERENCES**

1. Gromchenko, V.V. (2020). Wind solo in European academic compositional and performing works of the 20th – early 21st centuries. (development trends, specificity, systematics). Kyiv – Dnipro: LIRA [in Ukrainian].
2. Chernoiivanenko, A.D. (2021). Academic musical and instrumental art as a subject of musicological systemology. Odesa: Helvetica [in Ukrainian]
3. Chernoiivanenko, A.D. (2002). Texture in determining the expressive properties of accordion music. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: National. music Acad. of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky [in Ukrainian].