



УДК 780.614.1 : 781.62] : 78.071.1 (477)

DOI 10.34064/khnum1-5604

**Сліпченко К. Д.**

ORCID 0000-0001-5226-5930

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

### **Сонорні можливості домри в п'єсах О. Олійника**

**АНОТАЦІЯ** ■ **Сліпченко К. Д. Сонорні можливості домри в п'єсах О. Олійника.** ■ Вперше досліджуються сонорні можливості домри на матеріалі домрових творів О. Олійника. Систематизуються колористичні прийоми в п'єсах «Мерехтливий звук» (1996) та «Передзвони» (1984) в залежності від способу (трелі, *glissando*, удари) та місця звуковидобування (за підставкою, по корпусу, не на інструменті), а також розглядається їх виражальний потенціал. Відповідно до обраного кола засобів визначається приналежність п'єс О. Олійника до певного типу сонорики. Так, у «Мерехтливому звуці» ідея мерехтіння реалізується О. Олійником саме за допомогою оригінальних прийомів звуковидобування, що дозволяє розглядати дану п'єсу в контексті сонористики. На відміну від «Мерехтливого звуку», у «Передзвонах» звукообраз «дзвоніння» втілюється, в першу чергу, за допомогою ритмічного комплексу, а нестандартні прийоми звуковидобування лише колористично відтінюють і доповнюють палітру звукозображальних засобів. ■ **Ключові слова:** *домрове мистецтво, колористика, сонорика, сонористика, композиторська творчість О. Олійника, п'єси для домри соло, специфічні прийоми звуковидобування.*

**АННОТАЦИЯ** ■ **Слипченко К. Д. Сонорные возможности домры в пьесах А. Олейника.** ■ Впервые исследуются сонорные возможности домры на материале сочинений А. Олейника. Систематизируются колористические приёмы в пьесах «Мерцающий звук» (1996) и «Перезвоны» (1984) в зависимости от способа (трели, *glissando*, удары) и места звукоизвлечения (за подставкой, по корпусу, не на инструменте), а также рассматривается их выразительный потенциал. В соответствии с выбранным кругом средств



определяется принадлежность пьес А. Олейника к определённому типу сонорики. Так, в «Мерцающем звуке» идея мерцания реализуется А. Олейником именно с помощью оригинальных приёмов звукоизвлечения, что позволяет рассматривать данную пьесу в контексте сонористики. В отличие от «Мерцающего звука», в «Перезвонах» звукообраз «колоколов» воплощается, в первую очередь, с помощью ритмического комплекса, а нестандартные приёмы звукоизвлечения только колористически оттеняют и дополняют палитру звукоизобразительных средств. ■ **Ключевые слова:** домровое искусство, колористика, сонорика, сонористика, композиторское творчество А. Олейника, пьесы для домры соло, специфические приёмы звукоизвлечения.

**ABSTRACT ■ Slipchenko K. D. Domra's sonorous possibilities in the pieces by O. Oliinyk.**

■ **Background.** Domra expressive means today are meager than many other instruments. This is due to the fact that domra is a relatively young instrument in the academic environment, which is why it is limited by the variety of performing techniques. However, modern domra composers and performers are constantly looking for new ways to expand the capabilities of the instrument. In domra music, sonorics is presented in the works of O. Oliinyk, L. Matviichuk, V. Matriashin, M. T. Lysenko. Special attention should be paid to the pieces for domra solo by O. Oliinyk, which trace the features of sonority, in particular “Shimmering sound” (1996) and “Chimes” (1984) for domra solo. Despite the fact that O. Oliinyk is a bright domra player, well-versed in the capabilities of the instrument, and actively fills the coffers of domra repertoire with own pieces and arrangements, researchers of domra modern art almost do not pay attention to him in their writings. The only exception is article of I. Formaniuk (2017), which researches the features of the domra sound image in “Chimes” by O. Oliinyk, while the author does not bring to light the effect of sonorics on the specifics of interpretation of the instrument.

**Objectives.** Determine the means of implementing the sonoristic capabilities of the instrument in the pieces of O. Oliinyk for domra solo “Shimmering sound” and “Chimes”.

**Methods.** The research methodology is based on the unity of genre-style, organological and historiographical analysis, which helps to identify the means of realizing the sonorous potential of domra.

**Results.** Coloristic techniques in the pieces “Shimmering sound” (1996) and “Chimes” (1984) are systematized depending on the method (trills, glissando, beats) and the place of sound extraction (behind the stand, on the bow, not on the instrument), and also considered their expressive potential. In addition to the various techniques of playing in the “Shimmering sound” by O. Oliinyk, attractive is the actual compositional side and internal image contrast, which demonstrates various sound ways of implementing the program idea of “shimmering”. The composer freely uses a twelve-tonality with a noticeable attraction *in G*. The composition of the work is a complex three-part form.

In the first part, the gradation of the figurative state ranges from light sound shimmering to expressive disconcertingly sonorous sounds in a dense texture. The effect of “shimmer” is created through the use of half-tone trills. The second part contrasts with the first transparent texture, large rhythmic and sustained pedals, which are aimed at embodying a meditative-contemplative image. The reprise (third part) consists of three phases. The first phase begins with the key intonation of the first part, and the “flashing” light effect reappears.

In accordance with the chosen range of means, the ownership of the pieces of O. Oliinyk to a specific sonorics type is defined. Thus, in “Shimmering sound” the idea of shimmering is realized by O. Oliinyk with the help of special techniques of sound extraction, beyond temperation (non-tremolo glissando by pulling and lowering the strings, glissando with pulling the strings with the finger of the left hand), sound effects (“slap”, beat the strings behind the stand, with the mediator on the bow, with the mediator on the stand and beat with foot or heel on the floor) that allows us to consider the play in the context of sonoristic.

In contrast to the “Shimmering sound”, in the “Chimes” the sound image of “ringing” is embodied, primarily, by rhythmic complex and non-standard sound production methods only give coloristic shading and complement sound representing palette. Specific author’s techniques that have enriched the genre palette of sound extraction tools are revealed. The main motif of the bells is the quarto-quint moves in the melody and the “ringning” rhythm formules against which the harmonious plan of the O. Oliinyk’s piece looks quite traditional and as simple as possible. Here dominate the tonic-dominant constructions. The main tonality of the work is *D Major* with a constant gravitation to the fifth degree. The stability of the harmonic plan is also facilitated by the form of strict variations, in which the piece is written.



Domra in the works by O. Oliinyk is presented as an instrument that is capable not only of displaying physical phenomena (sound and light), but also of imitating other instruments, in particular guitars and bells, and borrowing techniques from their armory (“slap”, beats on the instrument bow, imitation of bells with flageolets). After analyzing the “Chimes” for domra solo by O. Oliinyk, it should be noted that he manages not only to adapt the idea of ringing for a plucked instrument, but also to show the diversity of domra’s expressive potential. Non-standard methods of sound extraction are aimed at reflecting different types of bells.

**Conclusions.** In comparison with the “Shimmering sound”, “Chimes” are inferior in the variety of ways of playing the domra, but the work is interesting in the idea of representing “ringing” in the domra version, which brings the work closer to coloristics. Thus, in the works of O. Oliinyk, domra is presented as an instrument that is able to imitate other instruments, sound images of objects, natural phenomena and physical phenomena (sound and light). All these ideas are realized and revealed through a range of sonoristic means, which encourages composers to expand the performing armory of domra at the turn of the XX–XXI centuries and constantly enrich its visual palette, the diversity of which confirms the growing potential of domra in the field of modern academic performance. ■ **Key words:** *domra art, coloristics, sonorics, sonorism, the composer’s creativity by O. Oliinyk, pieces for domra solo, specific techniques of the sound extraction.*

**Постановка проблеми.** Арсенал домрових виражальних засобів на сьогоднішній день поступається такому в порівнянні з багатьма іншими інструментами. Це зумовлено тим, що домра є відносно молодим інструментом в академічному середовищі, у зв’язку з чим різноманіття її виконавських прийомів є досить обмеженим<sup>1</sup>. Втім, сучасні композитори-домристи та виконавці постійно шукають нові шляхи розширення можливостей інструменту. Так, колористичні засоби, які розроблялися ще в музиці XIX ст., у XX розвиваються в техніці сонорики<sup>2</sup>. До її визначення вдавалися багато музикознавців, зокрема,

---

<sup>1</sup> На відміну від великої кількості різноманітних прийомів гри на балалайці та цимбалах. Так, на останніх пальцячки використовують не тільки для видобування звуку, але й для створення шумових ефектів.

<sup>2</sup> О. Маклігін (2005: 389) визначає соноріку (от лат. *sonorous* – «звучний») як



Ц. Когоутек, Т. Кюрегян, О. Маклігін та Ю. Холопов. Проте, для поставленого завдання для нас є найбільше актуальним з практичної точки зору визначення сонорики за О. Маклігіним. Це зумовлено наявністю в аналізованих творах не тільки самої сонорики, але й її різновидів – колористики та сонористики<sup>3</sup>.

Узагальнюючи процес створення барвистих звучностей за допомогою інструментальних новацій, Є. Готсдінер (2014: 176) у своїй дисертації виділила дві групи явищ. До першої групи належить використання «старих» інструментів для отримання нового звуку, яке можливо двома способами: шляхом їх різних сполучень (без модифікації) та із залученням нетрадиційного звуковидобування, препарування та мікрофонного посилення. Друга група явищ, що призвела до сонорики, – створення нового звуку новими засобами (до них відносяться електронні інструменти, а також різні немюзичні пристосування).

Серед представників сонорики в західноєвропейській музиці – такі композитори, як О. Мессіан, Д. Лігеті, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис, В. Лютославський, К. Пендерецький, Е. Денісов, С. Губайдуліна та інші. У домровій музиці сонорика представлена в творах О. Олійника, Л. Матвійчук, В. Матряшина, М. Т. Лисенка.

Особливої уваги заслуговують п'єси для домри соло О. Олійника, в яких простежуються риси сонорності, зокрема, «Мерехтливий звук» та «Передзвони» для домри соло. Попри те, що О. Олійник – яскравий домрист, який добре знається на можливостях інструмента і активно поповнює скарбницю домрового репертуару власними п'єсами та обробками, дослідники сучасного домрового мистецтва майже не при-

---

«музику звучностей, у якій при яскравому відчутті фарби вирізняється лише менша частина утворюючих її тонів».

<sup>3</sup> У своїй дисертації Є. Готсдінер (2014: 56–57) зазначає, що «<...> однією з найбільш фундаментальних робіт про соноріку є кандидатська дисертація О. Маклігіна (“Сонорика в музиці радянських композиторів”) <...>, крім того, приділяє увагу розмежуванню таких термінів, як колористика, сонорика та сонористика. О. Маклігін розрізняє: 1) колористику – музику тоново-фарбових звучностей, у якій помітні всі тони; 2) соноріку – музику звучностей, у якій при яскравому відчутті фарби різняться лише менша частина утворюючих її тонів; 3) власне сонористику (відповідно до Юзефа Хомінського) – музику тембровзвучностей, без певної висоти <...>».



діляють йому уваги в своїх працях. Єдиним виключенням є стаття І. Форманюк (2017), де розглядаються особливості звукообразу домри в «Передзвонах» О. Олійника, однак автор не торкається питання впливу сонорики на специфіку трактовки інструмента.

Між тим, з огляду на типологію, визначену Є. Готсдінер, у «Мерехтливому звуці» та «Передзвонах» для домри соло О. Олійника віднаходимо цілий спектр сонорних прийомів, зокрема, нетрадиційні засоби звуковидобування, створення нового звуку новими засобами, більшість з яких в домровій літературі до О. Олійника не зустрічається. До нетрадиційних прийомів відноситься півтонова трель пальцями лівої руки, тремольоване *glissando* з другої долі, нетремольоване *glissando* з опусканням та підтягуванням струни, «слеп», нетремольоване *glissando*, два різновиди тембрового *glissando* – від грифу до підставки й навпаки, опускання та підтягування звука за допомогою пальців лівої руки.

Якщо розглядати засоби звуковидобування, що призвели до створення нового звуку, то слід виділити «ударний» блок прийомів – удар ногою (каблуком) по підлозі, медіатором по панциру та по підставці. З цієї точки зору твори О. Олійника виступають цікавим матеріалом для дослідження, що зумовлює **актуальність заявленої теми статті**.

**Мета статті** – визначити засоби реалізації сонорних можливостей інструменту в п'єсах О. Олійника для домри соло «Мерехтливий звук» та «Передзвони», які складають **матеріал дослідження**. **Методологія дослідження** базується на єдності жанрово-стильового, органологічного та історіографічного аналізу, що допомагає виявити засоби реалізації сонорного потенціалу домри.

**Виклад основного матеріалу.** Розглядаючи концепцію «Мерехтливого звуку» для домри соло, слід зазначити, що до образу світла (а епітет «мерехтливе» зазвичай вживається саме у стійкому сполученні зі словом «світло») активно звертались імпресіоністи, а також композитори ХХ ст. Найвідомішим твором зі спадщини імпресіоністів по праву можна вважати «Місячне сяйво» К. Дебюссі. Новатором в області «світлозвуку» є й О. Скрибін з його симфонічною поемою «Прометей» («Поема вогню», 1910). Прагнучі до максимальної виразності, він ввів до складу симфонічного оркестру хор без слів та

«партію світла». Зазначене відсилає нас до нейрологічного феномену, що отримав назву «синестезія». Так, «Советский энциклопедический словарь» (1985: 1205) визначає синестезію як «явище сприйняття, коли при подразненні даного органу чуття разом із специфічними для нього відчуттями виникають й відчуття, відповідні іншому органу чуття». У музиці цей феномен отримав назву музично-кольорової синестезії (або «кольорового слуху») – стану сприйняття, коли музичні звуки викликають у людини кольорові асоціації.

У застосуванні до категорії світлових явищ знаходимо такі два тлумачення, що відносяться до ключового образу твору: значення слова «*мерехтливе*» (про світло) розкривається за допомогою синонімів – нерівне, тремтливе, таке, що слабо поблискує; «*мерехтіння*» ж означає процес швидкого та в'юнкого руху в чийомусь полі зору (Словник української мови, 1973: 676). За аналогією, у свою чергу, можна вважати, що «мерехтіння» як звуковий образ (у тому числі й на домрі) досягається за допомогою різновидів трелей, *glissando*, тремола та їх контрастного чергування.

Саме такі сонористичні прийоми відіграють провідну виражальну роль в «**Мерехтливому звуці**» (1996) для домри соло О. Олійника. Вони втілюються через засоби звуковидобування, кожен з яких призводить до певного виражального ефекту. Підводячи підсумок авторським тлумаченням колористичних засобів, виділимо блоки прийомів за шістьма типами ударів та *glissando* й двома типами трелей (Табл. 1).

Спіраючись на свій виконавський досвід, О. Олійник у пошуках тембрового різноманіття приходять до використання прийомів з арсеналу інших інструментів (гітари, скрипки). Тим самим композитор долучається до однієї з важливих тенденцій в застосуванні нових засобів тембрової виразності в музиці ХХ ст., яка пов'язана з виходом за межі темперації та загальним розширенням технічного спектру інструментів через споріднені або далекі темброві асоціації.

Так, наприклад, тремольоване *glissando*, як правило, виконується з другої долі такту і підкреслює досягнену мелодичну вершину як інтонаційно, так і динамічно. Нетремольоване *glissando*, навпаки, пов'язане із затиханням звуку. Воно виконується опусканням струни



за допомогою колка із подальшим підтягуванням її пальцем лівої руки до встановленого тону, виводячи домровий стрій за межі традиційної темперації в сферу мікрохроматики. Попри те, що домра – інструмент, природа якого не пристосована до відтворення мікрохроматики (на відміну від скрипки або людського голосу), О. Олійник не боїться виходити за межі темперації, в чому виявляється його багатий виконавський досвід.

Таблиця 1.

Прийоми	Типи	Використання у п'єсі
<i>Glissando</i>	1) тремольоване з другої долі	тт. 26–27
	2) нетремольоване	тт. 30–31
	3) темброве	тт. 44, 47
	4) темброве від підставки до грифу	тт. 46, 49
	5) нетремольоване, що виконується опусканням та підтягуванням струни за допомогою колка	тт. 50–51
	6) підтягування струни пальцем лівої руки до встановленого звука відносно напрямку стрілок	тт. 45, 48
Трелі	1) півтонова трель пальцями лівої руки	тт. 1–3, 5–8, 13–14, 16–18, 72–76
	2) півтонова трель пальцями лівої руки, що відноситься лише до нижнього звуку	тт. 21–22, 24, 79–80, 82
Типи ударів по інструменту	1) «слеп»	тт. 28
	2) удар по струнах за підставкою	тт. 57, 59, 62, 65, 68–71
	3) удар медіатором по панциру	тт. 61, 64, 67, 69
	4) удар медіатором по підставці	тт. 61, 64, 67, 69
	5) удар пальцями лівої руки по струнах біля 12-го ладу	тт. 61, 64, 67, 69
Удари не по інструменту	1) удар ногою (каблуком) по підлозі	тт. 57, 59, 61–71



На відміну від нетремольованого, темброве *glissando* впливає не на стрій, а, перш за все, на тембр. Воно виконується двома способами – від грифу до підставки й від підставки до грифу. Обидва варіанти справляють колористичний ефект, адже гра «на грифі» надає звучанню матового, приглушеного тону. Звук, виконуваний ближче до підставки, стає гугнявим, дзвінким та яскравим. Реалізація такого різновиду *glissando* відбувається за допомогою підтягування струни пальцем лівої руки до встановленого звуку відповідно напрямку стрілок, що схоже на гітарний прийом «бенд» (підтяжка).

Окрім *glissando*, композитор використовує трелі. Зокрема, півтонова трель є одним із основних прийомів, який яскраво втілює програму «Мерехтливого звуку». Вона виконується лише за допомогою нижнього звуку, який «мерехтить», поблискує та згасає на фоні відкритої струни. Таке нашарування тонів в діапазоні малої секунди створює ефект «фальшивого звучання».

Серед ударів можна виділити запозичені з гітарної (бас-гітара) техніки, та специфічні, що можуть виконуватися лише на народних інструментах – балалайці, бандурі, домрі. Новим прийомом у домровому арсеналі стає виконання «слепоу»<sup>4</sup>, що є тембровим та артикуляційним забарвленням «тону». Чергування у середньому розділі таких типів ударів, як удар по струнах за підставкою, медіатором по панциру й по підставці та удар ногою (каблуком) по підлозі покликане урізноманітнити колористичний ефект «шуму».

Окрім розмаїтих прийомів гри, у «Мерехтливому звуці» привабливо власне композиційна сторона із внутрішнім образним контрастом, який демонструє різні звукові способи реалізації програмної ідеї «мерехтіння». В музичній мові часто зустрічаються гармонії нетерцієвої структури – квартакорди (тт. 1, 3, 72, 74), секундові співзвуччя (тт. 34–37), квінтакорди (т. 110), а також напружені інтервальні ходи на тритон, зменшену октаву, стрибки на нону. Композитор вільно ко-

---

<sup>4</sup> Як стверджує інтернет-джерело (Как играть слэп на бас-гитаре, н. д.), «слеп (slap) перекладається як ляпас. Ця техніка гри використовується на багатьох інструментах, не тільки на бас гітарі. Саме для бас гітари суть прийому полягає у тому, що звук витягується за допомогою фаланги великого пальця, яка б'є по струнах».



ристується дванадцятитоновістю з помітним тяжінням *in G*. За структурою твір являє складну тричастинну форму, яку можемо зобразити схематично (Табл. 2).

Таблиця 2.

I частина		II частина		III частина		
♩ = 108		<i>Andante. Rubato</i>		<i>Tempo I</i>		<i>Coda</i>
тт. 1–20	тт. 21–31	тт. 32–52	тт. 53–71	тт. 72–82	тт. 83–96	тт. 97–110

У першій частині градація образного стану сягає від легкого звукового мерехтіння до експресивних дисонуючих звучностей в щільній фактурі. Ефект «мерехтіння» створюється за допомогою використання півтонової трелі. Перші такти містять широкі мелодичні ходи, у результаті чого кожен тон сприймається ізольовано, що викликає асоціації з «мерехтливими» сонячними променями. З появою «слепоу» в другому реченні звук втрачає своє «мерехтіння» – перестає тремтіти й набуває агресії.

Друга частина контрастує першій прозорою фактурою, крупною ритмікою та витриманими педалями – засобами, які спрямовані на втілення медитативно-споглядального образу. Впродовж першої фази розвитку змінено запис партії соліста – партія домри написана на двох нотоносцях з метою візуально виділити триголосося, в якому фактура розшаровується на витримані педаль, *glissando*, кластерні співзвуччя та *pizzicato* лівої руки або змінливий гармонічний план. Оскільки не відзначено, що *glissando* з одного тону  $e^2$  на II та III струні повинно виконуватись однаковими низхідними інтервалами, то утворюється мікрохроматика. А *pizzicato* лівої руки своєю артикуляцією дещо порушує медитативний образ. Якщо перша частина форми відтворює скоріше образ «шумного» мерехтіння, то друга пов'язана з ідеєю тонкого примарного саява, й через нього апелює до феномену «музичної тиші». Поступово образ «тиші» руйнується через зміну колористичних прийомів. Друга фаза центрального розділу повертає до образів «шуму» та скерцозності й позначена превалюванням ударних коло-

ристичних прийомів, зокрема, зустрічається удар по струнах за підставкою та ногою (каблуком) по підлозі.

Реприза (третя частина) складається з трьох фаз. Перша фаза починається з ключової інтонації першої частини, знову з'являється ефект «миготливого» світла. Втім, на відміну від експозиції, у репризі матеріал другої частини поєднується із нанизуванням звукових «крапок», а у другій її фазі порушується метрична структура. У віртуозній кодї, що побудована на матеріалі першої та другої частин, ефект «мерехтіння» досягається за допомогою швидких та моторних шістнадцятих, які беруть своє мелодичне зерно з основної теми.

Таким чином, ідея мерехтіння звука реалізується О. Олійником саме за допомогою оригінальних прийомів звуковидобування, сонористичних за характером (шість типів ударів, два різновиди трелей та шість типів *glissando*), та їх контрастного чергування, а також гармонії, фактури та своєрідної ритміки. Виконавська віртуозність набуває специфічних рис. Це – передача образу «мерехтливого» звука згідно композиторським ремаркам і темброві перевтілення домри. Отже, «Мерехтливий звук» для домри соло О. Олійника є яскравим прикладом використання сонорики у домровому виконавстві.

Інша програмна п'єса композитора – **«Передзвони»** (1984) – також містить цілий ряд цікавих прийомів гри, втім, контрастує першій простотою музичної мови, яка апелює до широкої романтичної традиції втілення тембру дзвонів у музиці<sup>5</sup>. У статті Л. Чернової та М. Сорокіної (2012: 257) позначені основні підходи до реалізації «дзвонності» у музиці. По-перше, застосовуючи справжні дзвони; по-друге, – фактурно-гармонічними засобами; по-третє – за допомогою мідних духових інструментів або групи ударних інструментів; нарешті, ритмічними засобами, точніше, через використання тих чи інших ритмоформул, які відповідають звучанню великих або малих дзвонів.

---

<sup>5</sup> Як зазначає А. Крючков («Колокола в русской классической музыкальной культуре»), образи дзвонів у музичній традиції представлені багатьма творами, переважно російських композиторів. До них звертались М. Глінка, М. Мусоргський, П. Чайковський, М. Римський-Корсаков, С. Рахманінов. Також, згідно Д. Ушакову (2014, с. 800) – С. Прокоф'єв, А. Шнітке, Г. Свірідов, Р. Щедрін.



В масиві довідкових джерел знаходимо низку тлумачень слова «передзвін». У словнику Д. Ушакова (2014: 624) наявне тільки визначення цього поняття – «послідовний дзвін у всі дзвони». У Ф. Брокгауза та І. Ефрона (2012: 612) «передзвін» класифікований за місцем його використання, а саме – «для коронування, <...> перед хресним ходом, <...> при винесенні тіла померлого з дому, в деякі свята ...». У словнику церковних термінів Д. Покровського (2002: 8) не тільки найширше представлено тлумачення терміну, але й дається пояснення щодо його використання. Смыслових розбіжностей у тлумаченнях не спостерігаємо.

Більшість музичних зразків, в яких втілюється образ дзвонів, написані для оркестру або фортепіано, що обумовлено необхідністю відтворити досить щільну фактуру та ритміку. О. Олійник фактично першим в українській музиці прагне реалізувати ідею «дзвонності» у незвичному і, на перший погляд, незручному для цієї мети тембрі домри. Основними засобами імітації дзвонів в п'єсі О. Олійника виступають фактура, ритміка та прийоми звуковидобування. У творі присутні дві складові церковного дзвонного комплексу – «передзвін» (як ключовий) та «дзвоніння». «Передзвін» композитором втілено за допомогою висхідних фігурацій, «дзвоніння» – поліфонічного викладу та ритмічних формул.

Основний мотив дзвонів – кварто-квінтові ходи в мелодії, а також «дзвонні» ритмоформули. Подібні ритмоформули зустрічаємо в різних музичних творах, від «Дзвонів» (1913) С. Рахманінова до «Маленької сюїти на Різдво» (1979) для фортепіано Дж. Крама. На фоні яскраво-«дзвонних» ритмічних формул гармонічний план п'єси О. Олійника виглядає досить традиційним і максимально простим. Переважають тоніко-домінантові звороти і тризвучні акордові комплекси тоніки ( $T_3^5$ ), третьої ( $III_3^5$ ), домінантової ( $V_3^5$ ) ступенів. Широкі інтервали – чисті та зменшені квінти, септими, а також часто задіяні подвійні ноти, зокрема, в терцію, квінту, сексту та октаву – характерні риси фактури твору. Основна тональність – *D-dur* із постійним тяжінням до п'ятого ступеня. Стабільності гармонічного плану сприяє і форма строгих варіацій, в якій написана п'єса (див. Табл. 3).



Таблиця 3.

<i>Moderato</i>	<i>Tempo I</i>				
Вступ	<i>a</i>	<i>a'</i>	<i>a<sup>2</sup></i>	<i>a<sup>3</sup></i>	<i>a<sup>4</sup>, Coda</i>
	Тема	<i>Var. I</i>	<i>Var. II</i>	<i>Var. III</i>	<i>Var. IV</i>
<i>A-dur</i>	<i>D-dur</i>				
тт. 1–12	тт. 13–19	тт. 20–28	тт. 29–40	тт. 41–47	тт. 48–52

Вступ, який починається з гучного, урочистого звучання, за допомогою фактурних та динамічних засобів реалізує ідею затихання дзвонів із подальшим звуковим наростанням. Виклад більш дрібними тривалостями та двоголосна фактура відсилають нас до згаданого вище різновиду дзвонів – «дзвоніння». Основний мотив теми варіюється за допомогою висхідного пасажу по звуках тонічного тризвуку, уособлюючи дзвонний комплекс, що імітує інший різновид дзвонів – «передзвін». У всіх наступних варіаціях основна тема зберігається із подальшим ущільненням до чотириголосся; урізноманітнюються колористичні засоби за рахунок нетипових прийомів тембрового забарвлення; змінам підлягає й ритмоформула, що викладається у більш дрібних тривалостях.

Для першої варіації характерно урізноманітнення звучання теми нетремольованим низхідним *glissando* та використання принципу ритмічного дроблення. Починається вона з висхідної формули, якій притаманні риси «передзвонів» та «дзвоніння». З цього мелодичного зерна виростає нова формула, яка імітує «малі дзвони» – це низхідна трихордова поспівка з малої секунди та великої терції. Друга варіація викладається поліфонічно – нижній голос виступає контрапунктом до початкового мотиву теми, а у верхньому проходить висхідна фігурація на її ключовому мотиві – та містить два нових дзвонних прийомів. Це – імітація дзвіночків завдяки викладенню початкового мотиву теми флажолетами та новий авторський прийом – *pizzicato* пальцем правої руки по відміченій ноті та активний удар пальцем лівої руки по даному ладу, що надає нового тембрового забарвлення ключовій інтонації. У третій варіації основний мотив теми викладається підкреслено «строго», одноголосся чергується з октавним подвоєнням мелодії та акордовою фактурою. Яскрава динаміка доповнюється



ремаркою *poco accelerando*, завдяки чому варіація сприймається як динамізований виклад теми. Четверта варіація виступає у ролі коди. Продовжується викладення основного мотиву октавами з подальшим ущільненням фактури до тризвучних акордів у кадансі. В останніх тактах низхідний рух мелодії підкреслено темповим відхиленням (авторська ремарка *rallentando*, т. 50) у сторону розширення до викладення останніх акордів *tenuto*.

Проаналізувавши «Передзвони» для домри соло О. Олійника, зазначимо, що авторові вдається не тільки адаптувати ідею «дзвонності» до щипкового інструмента, але й показати різноманітність виражального потенціалу домри. В цілому мажорний лад та характерні ритмоформули-імітації відтворюють специфічну атмосферу урочистої «дзвонної» композиції. При цьому О. Олійник задіює не один дзвонний різновид, а розширює поле дзвонного комплексу, імітуючи як церковний «передзвін», так і «дзвоніння». Виконання нетремольованого низхідного *glissando* імітує «малі дзвони». Викладення теми флажолетами створює тембровий ефект «дзвіночків». Отже, застосування нестандартних прийомів звуковидобування обумовлене художньою задачею відображення різних типів дзвонів.

**Висновки.** У порівнянні з «Мерехтливим звуком» «Передзвони», поступаються у різноманітності способів гри на домрі, проте у п'єсі цікава сама ідея відтворити «дзвонність» в її домровому варіанті, лишаячись в сфері традиційних тонально-гармонічних і фактурних засобів, що дозволяє говорити про наявність у творі *колористики*. У «Мерехтливому звуці» присутні як *сонорика*, так і *сонористика* завдяки комплексу ударно-шумових прийомів (всього 14) та виходу за межі темперованого строю.

В результаті можемо виділити *традиційні* прийоми гри, які активно використовуються композиторами, та *авторські* прийоми, що їх впроваджено у домровий арсенал О. Олійником.

До традиційних (всього два типи) можна віднести удар по струнах за підставкою та удар пальцями лівої руки по струнах біля дванадцятого ладу, в той час як до *авторських*, що використовуються О. Олійником вперше і виключно у «Мерехтливому звуці», належить низка нетипових прийомів звуковидобування. До них відно-



сяться два різновиди півтонової трелі, нетремольованого та тембрового *glissando*; «ударний» блок з чотирьох нетипових ударів, тремольоване *glissando* та опускання й підтягування тону за допомогою лівої руки.

Таким чином, у творах О. Олійника домра представлена як інструмент, здатний до наслідування інших інструментів (гітара, дзвіночки та дзвони), відтворення явищ природи та фізичних явищ (звук та світло). Подібні ідеї реалізуються та розкриваються через спектр сонорних засобів, розширення якого стимулює композиторів постійно збагачувати виконавський арсенал домри та її виражальну палітру, різноманітність котрої підтверджує зростаючий потенціал цього інструмента у сфері сучасного академічного виконавства.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Білодід, І. К. (1973). *Словник української мови. (Тт. 1–11)*. Т. 4. Київ: Наукова думка, 840.
- Брокгауз, Ф. А. & Ефрон, И. А. (2012). *Энциклопедический словарь: Современная версия*. Москва: Экспо, 960.
- Готсдинер, Е. М. (2014). *Сонорика в современной органной композиции*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 176.
- Как играть слэп на бас-гитаре. Отримано 5.01.2020 з <https://learn4joy.ru/school/bass-guitar-hard/slap/>
- Крючков, А. Е. Колокола в русской классической музыкальной культуре. Отримано 5.01.2020 з <http://litbell.ru/articles/183/>
- Покровский, Д. (2002). *Словарь церковных терминов (с иллюстрациями)*. Sharon, Massachusetts: Izograph Studio, 15.
- Прохоров, А. М. (Ред.) (1985). *Советский энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия, 1600.
- Ушаков, Д. Н. (2014). *Толковый словарь современного русского языка*. Москва: Аделант, 800.
- Форманюк, І. В. (2017). Твори для домри соло у формуванні звукового образу інструмента. *Музичне мистецтво і культура*, 24, 403–415. Одеса.
- Ценова, А. В. (Ред.) (2005). *Теория современной композиции: Учебное пособие*. Москва: Музыка, 624.



Чернова, Л. В. & Сорокина, М. Е. (2012). Голос колокола в судьбе народа и в музыке отечественных композиторов. *Педагогическое образование в России*, 1, 256–260.

## REFERENCES

- Bilodid, I. K. (1973). *Slovnnyk ukraïnskoi movy [Dictionary of the Ukrainian language]*. (Vols. 1–11). Vol. 4. Kyiv: Naukova dumka, 840 [in Ukrainian].
- Brokgauz, F. A. & Yefron, I. A. (2012). *Entsiklopedicheskiy slovar: Sovremennaya versiya [Encyclopedic Dictionary: Modern Version]*. Moscow: Ekspo, 960 [in Russian].
- Chernova, L. V. & Sorokina, M. Ye. (2012). Golos kolokola v sudbe naroda i v muzyke otechestvennykh kompozitorov [The voice of the bell in the fate of the people and in the music of domestic composers]. *Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii – Pedagogical Education in Russia*, 1, 256–260 [in Russian].
- Formaniuk, I. V. (2017). *Tvory dlia domry solo u formuvanni zvukovoho obrazu instrumenta [Works for domra solo in forming the sound image of the instrument]*. *Muzychnye mystetstvo i kultura – Musical Art and Culture*, 24, 403–415. Odesa [in Ukrainian].
- Gotsdiner, Ye. M. (2014). *Sonorika v sovremennoy organnoy kompozitsii. [Sonorika in a modern organ composition]*. (Candidate's thesis). Moscow State Conservatoire named after P. I. Tchaikovsky. Moscow, 176 [in Russian].
- Kak igrat slap na bas-gitare [How to play slap on a bass guitar]. Retrieved January 5, 2020 from <https://learn4joy.ru/school/bass-guitar-hard/slap/> [in Russian].
- Kryuchkov, A. Ye. Kolokola v russkoy klassicheskoy muzykalnoy kulture [Bells in Russian classical musical culture]. Retrieved January 5, 2020 from <http://litbell.ru/articles/183/> [in Russian].
- Pokrovskiy, D. (2002). *Slovar tserkovnykh terminov (s illyustratsiyami) [Dictionary of Church Terms (with illustrations)]*. Sharon, Massachusetts: Izograph Studio, 15 [in Russian].
- Prokhorov, A. M. (Ed.). (1985). *Sovetskiy entsiklopedicheskiy slovar [Soviet encyclopedic dictionary]*. Moscow: Sovetskaya Encyclopedia, 1600 [in Russian].





- Tsenova, A. V. (Ed.). (2005). *Teoriya sovremennoy kompozitsii: Uchebnoe posobie [Theory of Contemporary Composition: Study Guide]*. Moscow: Muzyka, 624 [in Russian].
- Ushakov, D. N. (2014). *Tolkovyy slovar sovremennogo russkogo yazyka [Explanatory dictionary of modern Russian language]*. Moscow: Adelant, 800 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 11.01.2020 р.*