

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

ПРОКОПЕНКО АЛІНА ІВАНІВНА

УДК 780.8:780.614.11:785.1:78.071:781.68(477)(043.3)

**МУЗИКА ДЛЯ ДОМРИ З ОРКЕСТРОМ: КОМПОЗИТОРСЬКА
ТВОРЧИСТЬ ТА ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ**

025 – «Музичне мистецтво»

02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ А. І. Прокопенко

Науковий керівник:

Антонова Олена Григорівна

кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ 2026

АНОТАЦІЯ

Прокопенко А. І. Музика для домри з оркестром: композиторська творчість та виконавська інтерпретація. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 — «Музичне мистецтво» (02 — «Культура і мистецтво»). Національна музична академія України, Міністерство культури України, Київ, 2026.

Домрове мистецтво на сьогодні є однією з інноваційних сфер інструментального виконавства, широко представленою на престижних світових і вітчизняних фестивалях класичної та сучасної музики. Однак ще 80 років тому ситуація була абсолютно інакшою: свій шлях від побутового музикування до філармонічної сцени домра пройшла надзвичайно швидко, чому сприяло свідоме прагнення її шанувальників до академізації інструмента. Важливим чинником цього процесу стало опанування «класичних» жанрів, серед яких передусім слід назвати інструментальний концерт. Власне, поява перших концертів для домри з оркестром засвідчила невідворотний рух домрового мистецтва до академічних вершин, виявивши унікальні виразові можливості інструмента в його взаємодії з оркестром.

З часу появи перших зразків українського домрового концерту наприкінці 1940-х років жанр пройшов тривалий і дуже продуктивний шлях, позначений народженням 34-х різноманітних за структурою, образним змістом та стилістикою творів. Більшість з них дотепер живе повнокровним репертуарним життям, а отже, потребує наявності наукового фундаменту для адекватного відтворення композиторського задуму.

Об'єкт дослідження — українська музика для домри з оркестром.

Предмет дослідження — аспекти взаємодії композиторської творчості та виконавської інтерпретації в українських концертних творах для домри.

Мета дослідження — простежити історію розвитку української музики для домри з оркестром і виявити її жанрові, змістові та інструментально-віртуозні властивості.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що в українському музикознавстві *вперше*: розглянуто українську музику для домри з оркестром як цілісну систему із властивими їй етапами еволюційного розвитку та ієрархічним взаємозв'язком жанрових, змістових та інструментально-віртуозних параметрів; введено до наукового обігу аналітику Концерту № 3 для домри з оркестром В. Івка, «Юнацького» концерту для домри та фортепіано «На вулиці скрипка грає» М. Балеми, Концерту для домри з оркестром *ре мінор* С. Грицаєнко, Концерту для домри та камерного оркестру Л. Колодуба, раніше не представлену в українському музикознавстві; обґрунтовано авторську періодизацію українського домрового концерту, що відрізняється від вже існуючих, та виявлено характерні для кожного періоду тенденції; досліджено окрему групу «юнацьких» концертів для домри та визначено їх диференціальні ознаки. У роботі *дістали подальшого розвитку*: аналітичні дослідження низки концертно-домрових творів, зокрема Концертино для домри з симфонічним оркестром В. Іванова та Концертино *Quasi buffo* для домри (кобзи) з фортепіано А. Гайденка; ідеї щодо програмності як способу організації образного простору музики в проєкції на домрові концерти; вивчення діалогічних процесів та проявів ігрового начала у концертному жанрі на прикладі творів для домри з оркестром; спостереження стосовно виконавсько-інтерпретаційних аспектів українських домрових концертів, що спираються на власний виконавський досвід автора роботи. Також в дисертації *уточнено* біографічні відомості про авторів домрових концертів (Л. Шишеніна, М. Балеми, О. Семенова, О. Ботвінова, В. Сапелкіна, К. Мяскова, Л. Колодуба) та їх взаємозв'язок з домровим мистецтвом.

Результати дослідження. У першому розділі дисертації розглянуто історіографічне поле домрового мистецтва України та теоретичні підвалини концертного жанру. Встановлено, що домрове мистецтво — порівняно молода, але структурована галузь музикознавства з чіткими напрямками дослідження:

генеза інструмента, історія та розвиток домрового виконавства, регіональні школи, репертуар, методичні питання. Огляд фундаментальних праць, присвячених різним аспектам інструментального концерту, висвітлив соціально-історичний контекст жанру та його проблемні зони, як-от: діалогічний принцип, ігрова природа, проблеми віртуозності та баланс технічного й емоційного начал. Узагальнення теоретичних підходів дозволило сформулювати ключовий аналітичний інструментарій дослідження.

У другому розділі дисертації простежено еволюцію українського концерту для домри, що дозволило обґрунтувати авторську періодизацію жанру: перший період (1940–1960-ті роки) — зародження та становлення домрового концерту; другий період (1970-ті — середина 1990-х років) — формування внутрішньо-жанрового різноманіття; третій період (кінець 1990-х — перша половина 2020-х років) — презентація сучасних векторів оновлення домрового концерту.

Упродовж трьох зазначених періодів спостерігаються суттєві зміни у підході до втілення концертного жанру, що охоплюють широкий спектр параметрів. Насамперед простежується динаміка у фаховій діяльності авторів домрових концертів: переважання професійних композиторів на ранньому етапі, залучення виконавців-домристів у 1970–1980-х роках, звернення до концертного жанру музикантів, які поєднують виконавську освіту з композиторською, на сучасному етапі. Впродовж усіх трьох періодів актуальною є тенденція до взаємодії авторів домрових концертів, які самі не володіли інструментом, зі своїми колегами-виконавцями: саме домристи часто ініціювали створення нових концертних опусів та брали участь у редагуванні сольної партії.

У процесі розвитку українського домрового концерту виокремилося дві провідні композиційні моделі, співвідношення яких частково змінювалося залежно від етапу еволюції: 1) тричастинна з характерною для класичних зразків жанру послідовністю та функціями частин та 2) одночастинна, сформована в романтичну добу, з тяжінням до наскрізної драматургії. Поступово оновлювалася стильова палітра домрових концертних творів. Характерна для ранніх зразків жанру безпосередня опора на фольклор, включно з цитуванням,

поступається місцем індивідуалізованому, переважно нецитатному використанню пісенно-танцювальних інтонацій у творах другого періоду та епізодичній, але виразній присутності фольклорного начала в опусах третього періоду, зокрема в Концерті у стилі Етно С. Грицаєнко. Поступово збільшується у творах другого та третього періодів і питома вага сучасних композиторських технік, а також включення естрадно-джазових елементів, що розширює виражальні можливості жанру.

Еволюційні процеси помітні також у типі взаємодії соліста та оркестру: від «віртуозної» моделі раннього періоду до більш рівноправного діалогу учасників у другому та третьому періодах. Безумовно, одне з надважливих завдань композиторів, які писали музику для домри з оркестром, полягало в ретельному опрацюванні партії соліста. Прагнення подолати одноголосну природу інструмента ініціювало застосування відповідних прийомів, насамперед поліфонічних, а інколи з елементами розширеної техніки, що мало наслідком посилення не тільки об'ємності звучання, але й віртуозності, розуміння якої з плином часу також змінювалося. Загалом, за рівнем складності українські домрові концерти варіюються в діапазоні від відносно простих (умовно «юнацьких»), представлених, зокрема, у творчості С. Грицаєнко, до надскладних, серед яких особливо вирізняються концерти В. Івка, Б. Міхеєва, А. Нижника.

Нерівномірною на сьогодні є й виконуваність концертів різних періодів. Так, найменш затребуваними серед сучасних домристів є твори першого періоду, хоча свого часу більшість з них займали гідне місце в концертному та навчальному репертуарі. Зовсім інакша ситуація склалася щодо концертів другого та третього періодів: твори В. Івка та Б. Міхеєва й нині грають з великим інтересом та захопленням, серед юного покоління популярними є концерти С. Грицаєнко. Окремо слід відзначити потенціал малодосліджених або нещодавно «відкритих» творів, зокрема Л. Шишеніна, О. Семенова, В. Сапелкіна, С. Ратнера, які заслуговують на подальше введення у виконавську практику.

У третьому розділі дисертації увагу зосереджено на жанрових, змістових та виконавських особливостях домрового концерту. На основі праць західних музикознавців окреслено базову модель інструментального концерту — тричастинний цикл («швидко—повільно—швидко») з типовими формами частин, каденцією та діалогом соліста й оркестру, що реалізує принцип змагальності, віртуозності й ігрового начала. Як зразок базової моделі проаналізовано Концерт № 3 для домри з оркестром В. Івка — найбільш «традиційний» за структурою твір композитора з розвиненою інтонаційно-тематичною роботою та надвіртуозною партією соліста.

Відхилення від базової моделі представлено двома групами творів. Першу групу утворюють похідні, зазвичай одночастинні різновиди жанру — концертино та концертштюк, які, зберігаючи основні риси концерту, водночас надають композиторам більшу свободу композиційних і стилістичних рішень. Як приклад похідного жанру розглянуто Концертино В. Іванова — компактну модель концерту з конструктивно-мотивним тематизмом, що розгортається з єдиного інтонаційного «зерна» та варіюється через зміни образності, фактури й темпоритму. Друга група включає твори з подвійним жанровим позначенням, де ознаки концерту поєднуються з рисами інших жанрів — рапсодії, сюїти, билини, токати, поеми.

Змістову складову концертів розглянуто на прикладі програмних концертів, а також в опорі на концепцію музичного наративу (Б. Алмен, Е. Тарасті). Дослідження продемонструвало, що в жанрі концерту ідея програмності постає як спосіб організації образного простору музики, незалежно від наявності конкретної «програми». Взаємодія соліста та оркестру формує очікування діалогу, змагання та співдії, вибудовуючи самостійний музичний «сюжет» і підкреслюючи наративну природу концертного жанру. Висвітлено реалізацію позамузичної програми на різних рівнях організації музичного твору та її прояви через тематичне цитування, звуконаслідування, опору на народно-пісенну образність, залучення додаткових жанрових моделей та інших музичних маркерів, які активізують культурно-асоціативні смисли. Аналіз Концертино

Quasi buffo А. Гайденка дозволив розкрити специфіку програмності, яка представлена тут багатоконпонентним заголовковим комплексом (епіграф, зображення, назва). Замаскована комічність розкривається через переосмислення «серйозного» музичного матеріалу та висування на перший план ігрового модусу драматургії.

Огляд проблематики «дитячої музики» у працях музикознавців сформував методологічний фундамент для дослідження групи домрових концертів, орієнтованих на молодих виконавців. Виокремлено ряд ознак, за якими домрові концерти можна віднести до категорії «юнацьких»: відповідне авторське позначення; створення для конкурсного виконання учасниками певної вікової групи; видання під грифом «Педагогічний репертуар»; відповідність диференціальним ознакам дитячої музики. Проаналізовані концерти М. Балєми, С. Грицаєнко, Л. Колодуба продемонстрували, з одного боку, спільний для них акцент на ігровому принципі, який резонує з юнацьким сприйняттям та мисленням, з іншого — індивідуальний підхід до трактування концертного жанру, а також до втілення ознак юнацького концерту на стильовому й технічно-виконавському рівні.

Отже, багатовекторне дослідження музики для домри з оркестром дозволило виявити її жанрову специфіку та різноманіття індивідуальних композиторських рішень і тим самим засвідчити утвердження самостійної домрової гілки українського інструментального концерту. Саме в цьому жанрі домра розкривається як повноцінний сольний інструмент, водночас здатний до різнобічної взаємодії з оркестром. Це відкриває широкий потенціал для подальших тембрових і фактурних пошуків, зокрема мультиінструментальних поєднань у сучасних формах.

Ключові слова: домра, виконавське мистецтво, українська музика ХХ–ХХІ століть, інструментальний концерт, жанр у музиці, стиль у музиці, композитор і фольклор, програмна музика, виконавська інтерпретація.

ABSTRACT

Prokopenko A. Music for Domra and Orchestra: Compositional Creativity and Performance Interpretation. — Qualification scientific work as a manuscript.

Thesis for the scientific degree of Doctor of Philosophy in the speciality 025 – «Musical Art» (field of knowledge 02 – «Culture and Art»). National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2026.

Domra art is currently one of the most innovative fields of instrumental performance, widely represented at prestigious international and domestic festivals of classical and contemporary music. However, just 80 years ago, the situation was completely different: the domra made an incredibly rapid transition from casual playing to the philharmonic stage, a process facilitated by the conscious desire of its admirers to bring the instrument into the academic sphere. A key factor in this process was the mastery of «classical» genres, foremost among which is the instrumental concerto. Indeed, the emergence of the first domra concertos with orchestra signaled the inevitable ascent of domra art to academic heights, revealing the instrument's unique expressive potential in its interaction with the orchestra.

Since the emergence of the first examples of the Ukrainian domra concerto in the late 1940s, the genre has undergone a long and highly productive evolution, marked by the creation of 34 works diverse in structure, imagery, and style. Most of these works continue to enjoy a vibrant repertoire life to this day and therefore require a scholarly foundation for the adequate reproduction of the composer's intent.

The object of the study is Ukrainian music for the domra with orchestra.

The subject of the study is the aspects of interaction between compositional creativity and performance interpretation in Ukrainian concertos for domra.

The aim of the study is to trace the history of the development of Ukrainian music for the domra with orchestra and to identify its genre, content, and instrumental-virtuosic characteristics.

The scientific novelty of the dissertation lies in the fact that, for the first time in Ukrainian musicology: Ukrainian music for domra and orchestra is examined as a coherent system with its own distinct stages of evolutionary development and a

hierarchical interconnection of genre, semantic, and instrumental-virtuosic parameters; analytical studies Concerto № 3 for Domra and Orchestra by V. Ivko, Youth Concerto by M. Balema, Concerto in d–moll for Domra and Piano by S. Hrytsayenko, Concerto Domra and Chamber Orchestra by L. Kolodub,—previously unaddressed in Ukrainian musicological scholarship — are introduced into scholarly circulation; the author’s periodization of the Ukrainian domra concerto, differing from existing models, is substantiated, and tendencies characteristic of each period are identified; a separate group of «youth» concertos for domra is investigated, and their distinctive features are determined. The dissertation further develops analytical studies of a number of concert works for domra, in particular Concertino for Domra and Symphony Orchestra by V. Ivanov and Concertino Quasi buffo for Domra (Kobza) and Piano by A. Haidenko; the concept of programme music as a means of organizing the figurative space of music in relation to domra concertos; the study of dialogic processes and manifestations of the playful principle in the concerto genre, based on works for domra and orchestra; and observations on the performance-interpretative aspects of Ukrainian domra concertos grounded in the author’s own performing experience. The dissertation also clarifies biographical information concerning the composers of domra concertos (L. Shyshenina, M. Balema, O. Semenov, O. Botvinov, V. Sapielkin, K. Miaskov, L. Kolodub) and their connection with the domra performance tradition.

The first chapter of the dissertation examines the historiography of domra art in Ukraine and the theoretical foundations of the concert genre. It has been established that domra art is a relatively young but well-structured branch of musicology with distinct areas of research: the genesis of the instrument, the history and development of domra performance, regional schools, repertoire, and methodological issues. A review of fundamental works devoted to various aspects of the instrumental concerto highlighted the socio-historical context of the genre and its problem areas, such as: the dialogical principle, the playful nature, issues of virtuosity, and the balance between technical and emotional elements. A synthesis of theoretical approaches enabled the formulation of the key analytical framework for the study.

The second chapter of the dissertation traces the evolution of the Ukrainian domra concerto, which allowed the author to justify a periodization of the genre: the first period (1940s–1960s) — the emergence and formation of the domra concerto; the second period (1970s–mid-1990s) — the formation of intra-genre diversity; the third period (late 1990s–first half of the 2020s) — the presentation of contemporary trends in the renewal of the domra concerto.

Throughout these three periods, significant changes in the approach to the realization of the concerto genre are observed, covering a wide range of parameters. First and foremost, a dynamic can be traced in the professional activities of domra concertos composers: the predominance of professional composers in the early stage, the involvement of domra performers in the 1970s–1980s, and the turn to the concerto genre by musicians who combine performance training with compositional training in the contemporary stage. Throughout all three periods, a notable trend has been the collaboration between composers of domra concertos — who did not themselves play the instrument — and their fellow performers: it was often the domra players who initiated the creation of new concertos and participated in editing the solo part. In the development of the Ukrainian domra concerto, two leading compositional models emerged, the balance between which shifted somewhat depending on the stage of evolution: 1) the three-movement form, with the sequence and functions of the movements characteristic of classical examples of the genre, and 2) the one-movement form, which emerged during the Romantic era, with a tendency toward through-composed dramaturgy. The stylistic palette of domra concertos gradually evolved. The direct reliance on folklore, including quotations, characteristic of early examples of the genre, gave way to an individualized, predominantly non-quotational use of song-and-dance intonations in works of the second period and to an episodic, yet expressive presence of the folkloric element in the works of the third period, particularly in S. Hrytsayenko's *Concerto in the Ethno Style*. The proportion of modern compositional techniques in the works of the second and third periods is gradually increasing, as is the inclusion of jazz elements, which expands the genre's expressive possibilities.

Evolutionary processes are also evident in the nature of the interaction between soloist and orchestra: from the «virtuoso» model of the early period to a more equal dialogue between the participants in the second and third periods. Undoubtedly, one of the most crucial tasks for composers writing music for the domra with orchestra was the meticulous development of the soloist's part. The desire to overcome the monophonic nature of the instrument led to the use of appropriate techniques, primarily polyphonic ones, and sometimes with elements of extended technique, which resulted in an enhancement not only of the richness of the sound but also of virtuosity, the understanding of which also changed over time. In general, in terms of difficulty, Ukrainian domra concertos range from relatively simple (conventionally «youthful»), as exemplified in the works of S. Hrytsaienko, to extremely complex, among which the concertos by V. Ivko, B. Mikheiev, and A. Nyzhnyk stand out in particular.

The performance frequency of concertos from different periods is also uneven today. Thus, the works of the first period are the least in demand among contemporary domra players, although at one time most of them held a worthy place in the concert and educational repertoire. The situation is quite different regarding concertos from the second and third periods: works by V. Ivko and B. Mikheiev are still performed with great interest and enthusiasm, and concertos by S. Hrytsayenko are popular among the younger generation. Special mention should be made of the potential of under-researched or recently discovered works, particularly those by L. Shyshenin, O. Semenov, V. Sapelkin, and S. Ratner, which deserve to be further introduced into performance practice.

The third chapter of the dissertation focuses on the genre-specific, content-related, and performance characteristics of the domra concerto. Based on the works of Western musicologists, a basic model of the instrumental concerto is outlined—a three-movement cycle («fast–slow–fast») with typical movement forms, a cadenza, and a dialogue between the soloist and the orchestra, embodying the principles of competition, virtuosity, and concept of play. As an example of the basic model analyzed Concerto № 3 for Domra and Orchestra by V. Ivko — the composer's most

«traditional» work in terms of structure, featuring developed intonational and thematic work and a highly virtuosic solo part.

Deviations from the basic model are represented by two groups of works. The first group consists of derivative, usually one-movement variants of the genre—the concertino and the concert piece (concertstück) — which, while retaining the main features of the concerto, simultaneously grant composers greater freedom in compositional and stylistic choices. As an example of a derivative genre, V. Ivanov’s Concertino is examined — a compact model of a concerto with a structurally-motivic thematicism that unfolds from a single intonational «kernel» and varies through changes in imagery, texture, and tempo-rhythm. The second group includes works with dual genre designations, where the characteristics of the concerto are combined with features of other genres—rhapsodies, suites, epic songs, toccatas, and poems.

The content component of concertos is examined using the example of program concertos, as well as through the concept of musical narrative (B. Almen, E. Tarasti). The study demonstrated that, within the concerto genre, the idea of programmatic music emerges as a means of organizing the musical imagery, regardless of the presence of a specific «program». The interaction between the soloist and the orchestra creates expectations of dialogue, competition, and collaboration, constructing an independent musical «plot» and emphasizing the narrative nature of the concerto genre. The dissertation examines the realization of the extra-musical program at various levels of the musical work’s organization and its manifestations through thematic quotation, imitation of sounds, reliance on folk-song imagery, the incorporation of additional genre models, and other musical markers that activate culturally associative meanings. An analysis of A. Haidenko’s Concertino Quasi buffo revealed the specifics of programmatic structure, which is represented here by a multi-component title complex (epigraph, illustration, title). The masked humor is revealed through the reinterpretation of “serious” musical material and the foregrounding of the play mode of dramaturgy.

A review of the issues surrounding «children’s music» in the works of musicologists formed the methodological foundation for the study of a group of domra

concertos aimed at young performers. A number of characteristics have been identified by which domra concertos can be classified as «youth»: the corresponding author's designation; creation for competitive performance by participants of a specific age group; publication under the heading *Pedagogical Repertoire*; and conformity to the distinguishing features of children's music. The analyzed concertos by M. Balema, S. Hrytsayenko, and L. Kolodub demonstrated, on the one hand, a common emphasis on the principle of play, which resonates with the perception and thinking of youth, and on the other hand, an individual approach to the interpretation of the concerto genre, as well as to the embodiment of the characteristics of a youth concerto at the stylistic and technical-performance levels.

Thus, a multifaceted study of music for the domra with orchestra has revealed its genre-specific characteristics and the diversity of individual compositional solutions, thereby confirming the establishment of an independent domra branch of the Ukrainian instrumental concerto genre. It is in this genre that the domra reveals itself as a full-fledged solo instrument, capable at the same time of multifaceted interaction with the orchestra. This opens up further search into timbre and texture, particularly in multi-instrumental combinations in contemporary forms.

Keywords: *domra, performing arts, Ukrainian music of the 20th–21st centuries, instrumental concerto, musical genre, musical style, composer and folklore, program music, performance interpretation.*

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації у фахових наукових виданнях України:

1. Прокопенко А. «Юнацькі» концерти в українській домровій музиці: типологічні риси та індивідуальні особливості. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. Вип. №46. Рівне : РДГУ 2023. С. 62–71.
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.675>
Ключові слова: домрове виконавство, жанр інструментального концерту, музика для дітей, «юнацький» концерт, твори М. Балеми, Л. Колодуба, С. Грицаєнко.
2. Прокопенко А. Концерт для домри з оркестром № 3 Валерія Івка: вектори інтонаційного розвитку та жанрові риси. *Науковий Вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2024. № 141. С. 71–85.
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.141.319205>
Ключові слова: домрова музика, жанр сольного концерту, композиторська творчість Валерія Івка, Концерт № 3 для домри з оркестром В. Івка, інтонаційно-тематична драматургія, принцип інтонованої віртуозності.
3. Прокопенко А. Становлення домрового концерту в Україні: передумови, тенденції, перспективи. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 87. Т. 2. С. 191–199.
DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/87-2-27>
Ключові слова: українська домрова музика, жанр концерту, виконавські домрові школи, віртуозні можливості домри.

ЗМІСТ

ВСТУП	16
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ ДЛЯ ДОМРИ З ОРКЕСТРОМ	25
1.1. Домрове мистецтво у фокусі українського музикознавства.....	25
1.2. Жанр інструментального концерту: теоретичні проблеми та темброва специфіка.....	43
Висновки до розділу 1.....	70
РОЗДІЛ 2. КОНЦЕРТ ДЛЯ ДОМРИ: ХРОНОЛОГІЯ РОЗВИТКУ	73
2.1. Становлення домрового концерту в Україні: передумови, тенденції, перспективи (1940–1960-ті рр.).....	73
2.2. Період зрілості жанру: виконавський досвід і стильова еволюція (1970-ті — середина 1990-х рр.).....	86
2.3. Сучасні вектори оновлення домрового концерту (кінець 1990-х — перша половина 2020-х рр.).....	107
Висновки до Розділу 2.....	120
РОЗДІЛ 3. МУЗИКА ДЛЯ ДОМРИ З ОРКЕСТРОМ: ЖАНРОВІ, ЗМІСТОВІ ТА ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВІРТУОЗНІ ВИМІРИ	123
3.1. Жанрові різновиди української домрово-оркестрової музики.....	123
3.1.1. Базова модель концертного жанру: стабільні та мобільні складові...123	
3.1.2. Похідні та гібридні форми домрового концерту в творчості українських композиторів.....	148
3.2. Програмні концерти для домри: механізми втілення позамузичних елементів в музичній організації.....	167
3.3. «Юнацькі» концерти для домри: типологічні риси та індивідуальні особливості.....	192
Висновки до розділу 3.....	217
ВИСНОВКИ	220
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	229
ДОДАТКИ	251
ДОДАТОК А.....	251
ДОДАТОК Б.....	257
ДОДАТОК В.....	259

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Домрове мистецтво на сьогодні є однією з інноваційних сфер інструментального виконавства, широко представленою на престижних світових і вітчизняних фестивалях класичної та сучасної музики. Українські домристи стають лавреатами міжнародних конкурсів і розкривають багаті можливості свого інструмента на різноманітних концертних майданчиках, виступаючи як соло, так і в колективах. Унікальним художнім маркером домрового мистецтва є камерний оркестр «Лик домер», який демонструє найвищий рівень виконавської майстерності. Для домри пишуть як професійні композитори, так і самі виконавці, створюючи оригінальний репертуар, відзначений жанровою та стильовою різноманітністю. Унаслідок цього домрове мистецтво не лише розширює власні художньо-виражальні ресурси, а й упевнено закріплює свої позиції як невід’ємна складова української культури.

Однак ще 80 років тому ситуація була абсолютно інакшою: свій шлях від побутового музикування до філармонічної сцени домра пройшла надзвичайно швидко, чому сприяло свідоме прагнення її шанувальників до академізації інструмента. Важливим чинником цього процесу стало опанування «класичних» жанрів, серед яких передусім слід назвати інструментальний концерт. Власне, поява перших концертів для домри з оркестром (або з фортепіано, яке виконувало функцію оркестру) засвідчила невідворотний рух домрового мистецтва до академічних вершин. Домра не тільки зрівнялася в правах з іншими «народними» інструментами, але й стала конкурувати з титанами академічної музики, що мають багатовікову історію — скрипкою, флейтою, фортепіано, органом.

Стрімке зростання виконавського рівня домристів, яке можна було спостерігати на конкурсах виконавців на народних інструментах у 1940–1950-х

роках, остаточно підтвердило потребу в масштабних концертних творах і сприяло формуванню академічного репертуару. Жанр домрового концерту не лише привернув увагу до інструмента, а й виявив його унікальні виразові можливості, які тепер могли протиставлятися багатому в тембровому відношенні оркестру. Саме тому актуалізація домрового концерту як традиційної форми сольної-оркестрової музики стала визначальною в переході цього інструмента від статусу народного до академічного.

З часу появи перших зразків українського домрового концерту наприкінці 1940-х років жанр пройшов тривалий і дуже продуктивний шлях. До нього чимраз частіше зверталися професійні композитори, створюючи нові опуси, які ставали дедалі більш різноманітними за структурою, образним змістом і стилістикою, розширюючи водночас віртуозно-технічний аспект жанру. Поступово музика, призначена для цього інструмента, відірвалася від народного коріння, а сама домра стала сприйматися як сучасний прогресивний інструмент, який відображає надскладні досягнення композиторського письма. Тож за досить стислий час сформувалася самобутня гілка української музики, представлена творами для чотириструнної домри з оркестром.

У процесі розвитку жанрове поле творів для домри з оркестром значно розширилося. Поряд з традиційними концертами нині воно включає різноманітні похідні та гібридні жанрові форми, в яких слово «концерт», з одного боку, може фігурувати як провідна або додаткова складова авторського позначення, а з іншого — взагалі не акцентуватися, проявляючись лише через поєднання в інструментальному складі домри соло та оркестру. Тому видається доцільним не обмежувати вивчення українського домрового концерту творами, які мають однозначне позначення «концерт», а й у майбутньому долучити до матеріалу дослідження також твори, які формально не належать до концертного жанру, але несуть у собі його типові ознаки, насамперед відповідний виконавський склад і концертно-віртуозний характер сольної партії. У цьому сенсі можна згадати «Чотири фантазії на теми Астора П'яццолли» та «Фантазію на тему Ісаака

Альбеніса» В. Соломіна, Прелюд для домри, баяна та оркестру О. Польового, Сонату для домри з оркестром Ю. Бабенка та ін.

Більшість концертних творів для домри з оркестром сьогодні живуть повнокровним репертуарним життям, тож їх виконання потребує наукового фундаменту для адекватного відтворення композиторського задуму. Вивчення виконавських аспектів, пов'язаних із суто технічною специфікою сольної партії, а також виявлення семантичних ознак концерту, які комплексно розкривають музичну драматургію твору, закладають умови для формування переконливої художньої інтерпретації.

Таким чином, актуальність теми дослідження зумовлена низкою взаємопов'язаних чинників: по-перше, сучасним становищем домри як провідного модернового інструмента; по-друге, значущою роллю концертного жанру в домровому репертуарі; по-третє, необхідністю висвітлення українських домрових концертів в єдності композиторських і виконавських аспектів. Слід зазначити, що, незважаючи на чималу увагу науковців до домрового концерту, досі не існує спеціального дослідження, яке б охоплювало всю історію цього жанру в українській домровій музиці.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Робота виконана на кафедрі теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України і відповідає змісту Перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи НМАУ на 2026–2030 роки, зокрема темі № 17 «Інноваційні процеси в сучасній музиці: історія, теорія, практика». Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України 27 жовтня 2025 року (протокол № 6, наказ 234-А).

Об'єкт дослідження — українська музика для домри з оркестром.

Предмет дослідження — аспекти взаємодії композиторської творчості та виконавської інтерпретації в українських концертних творах для домри.

Мета дослідження — простежити історію розвитку української музики для домри з оркестром та виявити її жанрові, змістові та інструментально-віртуозні властивості.

Досягнення зазначеної мети передбачає вирішення наступних **завдань**:

- виокремити провідні вектори вивчення української домрової музики у вітчизняних наукових працях;
- висвітлити теоретичні проблеми жанру інструментального концерту, які стають об'єктом дослідження у світовій музикології та вітчизняному музикознавстві;
- простежити етапи становлення домрового концерту в Україні від його зародження в кінці 1940-х років до сучасного стану;
- розглянути жанрові різновиди українського домрового концерту;
- охарактеризувати форми та джерела літературної програми в українських домрових концертних творах та способи її втілення;
- дати характеристику специфічній категорії концертів, призначених для молодих виконавців.

Для досягнення мети та розв'язання поставлених завдань використано комплекс взаємоузгоджених **методів**:

- *історико-генетичний* — для вивчення розвитку домрового мистецтва та процесу становлення концертного жанру;
- *соціокультурологічний* — для висвітлення особливостей формування жанру домрового концерту в українській музичній культурі;
- *історіографічний* — для аналізу наукових джерел, присвячених домровому мистецтву та концертному жанру;
- *архівний* — для опрацювання рукописних і малодоступних матеріалів;
- *біографічний* — для вивчення творчості українських композиторів — авторів музики для домри з оркестром;
- *стильовий* — для виявлення стильових тенденцій у домрових концертах різних періодів;
- *компаративний* — для зіставлення етапів розвитку жанру, композиторських підходів, регіональних виконавських шкіл та моделей взаємодії соліста й оркестру в українському домровому концерті;

- *жанрово-типологічний* — для визначення специфіки домрового концерту та його різновидів;

- *методи семантичного та композиційно-драматургічного аналізу* — для розгляду конкретних концертних творів, їх інтонаційно-тематичного змісту та процесів розгортання музичної форми;

- *метод виконавського аналізу* — для дослідження технічних та інтерпретаційних особливостей партії домри;

- *системний метод* — для розгляду домрового концерту як цілісного явища у взаємозв'язку історичних, жанрових, стильових і виконавських компонентів.

Теоретичну базу дослідження складають наукові джерела, присвячені:

- історії домрового мистецтва: Л. Бабіч [5], В. Білоус [17], С. Білоусова [22, 23, 24], Є. Бортник [31, 32], Л. Горіна [45], Я. Данилюк [52, 53], В. Івко [67], І. Кольц [78, 79], Н. Костенко [89, 90, 92], Ю. Лошков [105], А. Подлипенська [147], М. Полтаракова [149], В. Петрик [142];

- історії та розвитку виконавства на народних інструментах: Т. Браніцька [34], М. Давидов [47, 48, 49], І. Кольц [77], О. Буга [35], М. Данилюк, Я. Данилюк [51], А. Єрмоменко [60, 61], В. Івко [64], Г. Казаков, М. Оберюхтін [69], Т. Сідлецька [158], А. Стрілець [167];

- жанрово-стильовим особливостям домрового репертуару: С. Білоусова [19, 26], А. Галла [42], З. Дзяман [55], А. Дякова [58], А. Єрмоменко [59], І. Левицька [95], В. Калабська [70], В. Кириченко [74], О. Лермонтова [96, 97], Т. Литвинець [103], Т. Лукіна [108], І. Максименко [110], С. Мурза [125], В. Петрик [140, 141, 143], М. Плющенко [146], К. Сліпченко [163–166], І. Форманюк [179, 180];

- творчих постатей домристів: С. Білоусова [20], Л. Боднар [27, 28, 29], В. Варнавська, Т. Філатова [40], А. Виноградова [41], Н. Костенко [85, 87, 82], І. Лісняк [104], Ю. Лошков [106], М. Непомняща [127], Б. Пиц, Н. Мікуліч [145], В. Сидоренко [157], Н. Тугайло [175];

- теорії і методиці гри на домрі: С. Білоусова [25], М. Гелис [43], В. Гризодуб, В. Міхеліс [46], В. Комаренко [80], М. Лисенко [99, 100], М. Лисенко, Б. Міхеєв [101], І. Максименко [111], Л. Матвійчук [113, 114], Б. Міхеєв [117, 119–122], В. Міхеліс, А. Калинін [116], А. Омельченко [132], Д. Орлова [133, 134, 135], Т. Петрова [144];

- питанням виконавства та інтерпретації: В. Білоус [18], С. Білоусова [21, 187], О. Бурко [37, 38], В. Івко [63, 65, 66], Н. Костенко [86], О. Лєрмонтова [98], Т. Литвинець [102], Б. Міхеєв [118], В. Москаленко [123], Ю. Ніколаєвська [129], О. Олійник [130, 131], В. Петрик [138, 139], Л. Шаповалова [181, 182, 183];

- проблемам жанру інструментального концерту загалом та його окремим тембровим різновидам: О. Антонова [1–4], Н. Башмакова [7–12], К. Біла [16], М. Бондаренко [30], Н. Вакула [39], М. Гончаров [44], В. Заранський [62], Д. Кашуба [72], Ф. Крижанівський [94], Д. Максименко [109], Б. Мочурад [124], А. Нижник [128], І. Палійчук [137], О. Пономаренко [150], Б. Решетілов [155], А. Семікозов [156], Л. Скрипник [159], Б. Сюта [169], Ся Мін [170], В. Тимофєєв [172], М. Erickson [189], A. J. V. Hutchings [190], W. S. Newman [194], S. P. Keefe [191], H. C. Koch [192], S. D Lindeman [193], R. Taruskin [197], D. F. Tovey [198], A. Veinus [199];

- проблемам домрового концерту та його жанрово-стильовим особливостям: А. Башмакова [6], Я. Данилюк [54], А. Ізотова [68], В. Калабська [71], Н. Костенко [83, 84, 88, 91], Н. Лукашенко [107], І. Максименко [112], К. Сліпченко [160, 161, 162], М. Телєпньова [171];

- проблемам програмності та наративності в музиці: І. Борух [33], С. Давидов [50], Л. Кияновська [75], А. Муха [126], В. Тищик [174], А. Вурон [188], Е. Tarasti [196]; а також дитячій тематиці в музичному мистецтві Е. Бистріцька [13], А. Булкін [36], Р. Сулім [168], О. Полетаєва [148], Б. Фільц [178], Л. Шегда [184];

- теорії жанру та жанрово-стильового аналізу в музикознавстві: К. Біла [14, 15], О. Коменда [81], І. Коханик [93], С. Шип [185, 186].

Аналітична база дослідження включає: нотний матеріал домрових концертів українських композиторів, а також аудіо- та відеозаписи, представлені у відкритому доступі на різноманітних Інтернет-платформах.

Наукова новизна дослідження.

Вперше:

- розглянуто українську музику для домри з оркестром як цілісну систему із властивими їй етапами еволюційного розвитку та ієрархічним взаємозв'язком жанрових, змістових та інструментально-віртуозних параметрів;

- введено до наукового обігу аналітику Концерту № 3 для домри з оркестром В. Івка, «Юнацького» концерту для домри та фортепіано «На вулиці скрипка грає» М. Балеми, Концерту для домри з оркестром *ре мінор* С. Грицаєнко, Концерту для домри та камерного оркестру Л. Колодуба, раніше не представлену в українському музикознавстві;

- обґрунтовано авторську періодизацію українського домрового концерту, що відрізняється від вже існуючих, та виявлено характерні для кожного періоду тенденції;

- досліджено окрему групу «юнацьких» концертів для домри та визначено їх диференціальні ознаки.

Дістали подальшого розвитку:

- аналітичні дослідження низки концертно-домрових творів, зокрема Концертино для домри з симфонічним оркестром В. Іванова та Концертино *Quasi buffo* для домри (кобзи) з фортепіано А. Гайденка;

- ідеї щодо програмності як способу організації образного простору музики в проєкції на домрові концерти;

- вивчення діалогічних процесів та проявів ігрового начала у концертному жанрі на прикладі творів для домри з оркестром;

- спостереження стосовно виконавсько-інтерпретаційних аспектів українських домрових концертів, що спираються на власний виконавський досвід автора роботи.

Уточнено:

- біографічні відомості про авторів домрових концертів (Л. Шишеніна, М. Балєми, О. Семенова, О. Ботвінова, В. Сапєлкіна, К. Мяскова, Л. Колодуба) та їх взаємозв'язок з домровим мистецтвом.

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання його матеріалів у курсах історії української музики, історії домрового виконавства, аналізу музичних творів, у подальшій науковій розробці проблем домрової музики ХХ–ХХІ століть, а також у практичній діяльності виконавців-домристів як фундамент для адекватного інтерпретування домрових концертних творів.

Апробація результатів дослідження. Результати дослідження висвітлені у трьох наукових публікаціях у фахових наукових виданнях, затверджених ДАК МОН України. Окремі теоретичні та методичні положення дисертації пройшли апробацію на засіданнях кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України, а також на 12 міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях та круглих столах: XVIII Міжнародна науково-практична конференція «Світовий культурний простір крізь призму сучасних глобалізаційних і пандемічних викликів», Рівне, 17–18 листопада 2022 року; Всеукраїнський круглий стіл «Український фестивальний рух в умовах війни як один з найвагоміших важелів музично-історичного процесу», Київ, 3 жовтня 2023 року; Всеукраїнський круглий стіл «Про стан сучасного виконавського мистецтва», Київ, 27 жовтня 2023 року; VII Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях», Київ, 2–4 листопада 2023 року; XXX Міжнародна науково-практична конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року», Київ 20–21 листопада 2023 року; Міжнародна науково-практична конференція «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку», Київ, 7 грудня 2023 року; Міжнародна науково-практична конференція «Національна музична інтонація: від історичних витоків до сучасності», Київ, 19–20 квітня 2024 року; Міжнародна науково-практична конференція «Україна – ЮНЕСКО: 70 років разом», Київ, 25 квітня 2024 року; Всеукраїнський круглий стіл

«Креативний діалог: голоси молодих учених в мистецькій освіті України», Київ, 8 листопада 2024 року; Міжнародна наукова конференція «Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект» у межах Третього міжнародного культурно-мистецького фестивалю пам'яті Мирослава Скорика, Київ, 5–7 травня 2025 року; XV Міжнародна наукова конференція «Ювілейні і пам'ятні дати 2025 року», Київ, 20–21 листопада 2025 року; II Всеукраїнський круглий стіл «Креативний діалог: голоси молодих учених в мистецькій освіті України», Київ, 26 листопада 2025 року.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, восьми підрозділів, висновків, списку використаних джерел, який налічує 200 позицій, та додатків. Загальний обсяг — 261 сторінок, з них основного тексту — 213 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИОГРАФІЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ ДЛЯ ДОМРИ З ОРКЕСТРОМ

1.1. Домрове мистецтво у фокусі українського музикознавства

Дослідження домрового мистецтва як галузь українського музикознавства є порівняно молодим, проте надзвичайно перспективним напрямом. Чимало вітчизняних науковців висвітлюють різні аспекти, пов'язані з його історією, специфікою та функціонуванням. Включенню до музикознавчого наукового дискурсу сприяла як понад 100-річна історія професійного виконавства на чотириструнній домрі в Україні¹, так і всебічне представлення цього інструмента в сучасному концертно-фестивальному просторі, яке ми спостерігаємо сьогодні.

Спостерігаємо також, що попри інтерес окремих музикознавців-теоретиків, більшість наукових робіт виконана власне домристами. Саме виконавці найчастіше постають ініціаторами у розв'язанні важливих наукових питань, зокрема тих, що стосуються різних аспектів формування виконавських навичок домриста загалом [18, 102, 114, 113, 114, 133, 134, 135, 138], а також вивчають специфіку гри на домрі: техніки звуковидобування [117, 120, 139, 166, 165, 180], проблеми інтонування та слухового контролю [21, 63, 65, 66], окремі виконавські прийоми [118, 119, 122, 131, 187], розвиток технічних рухових навичок [121, 135, 144], камерно-ансамблеву комунікацію [37, 38], оригінальний репертуар [19, 26, 42, 54, 58, 68, 70, 71, 74, 83, 84, 91, 96, 107, 110, 112, 125, 127, 163, 166, 165, 179], перекладення й транскрипції [55, 59, 97, 118, 140, 141, 146].

Водночас в українському музикознавстві широко представлені роботи, що висвітлюють *історію домри та домрового виконавства*. До цієї категорії

¹¹ Завдяки плідній діяльності видатного педагога Володимира Комаренка 1924 року відбулося відкриття класу народних інструментів у Харківському музично-драматичному інституті на базі капельмейстерсько-хорового факультету [45]. «До 1935 року класи домри відкрили в консерваторіях Києва та Одеси, 13-ти музичних технікумах, дитячих і вечірніх музичних школах всіх обласних центрів України, що дало початок професійній підготовці виконавців-домристів, педагогів, керівників самодіяльних народно-інструментальних колективів» [45, с. 18].

належать такі: дисертація Євгена Бортника «Формування та розвиток домрового мистецтва в Україні» [31], статті Юрія Лошкова «Домрове виконавство в Україні (початок ХХ ст.)» [105], Яни Данилюк «Розвиток домрового виконавства в Україні в контексті відродження народної музично-інструментальної культури на порубіжжі ХХ–ХХІ століть» [53], Владислави Білоус «Історичний розвиток домри та кобзи від стародавніх часів до нашого часу в світовій музичній культурі» [17], Тетяни Браніцької «Історія розвитку виконавських традицій ХІІІ–ХХ ст. у процесі гри на народних інструментах» [34]. У цьому контексті важливо згадати також посібник Лариси Горіної «Історія виконавства на домрі» (2009) [45]. Авторка підходить до проблеми максимально широко, послідовно розглядаючи етапи побутування домри — від перших згадок в архівних джерелах до сьогодення, від музикування у складі оркестру народних інструментів до сольного виконавства, від освітніх процесів до композиторської творчості. Вперше вивчає «спадкоємність грецько-візантійських джерел у формуванні звукового ідеалу домри» та розглядає закономірності історичного розвитку домри та мандоліни Олександр Олійник у першому розділі своєї дисертації [130, с. 8]. Досліджуючи походження інструмента та властиву йому виконавську традицію, науковець підсумовує, що «українська домра — важливий елемент національного мистецтва, органічно закорінений в практиці академічного, фольклорного і популярного виконавства» [там само].

Знаковою є праця професора Валерія Івка «Українська домра: біля витоків родоводу» [67], опублікована в матеріалах Всеукраїнської науково-практичної конференції до 100-річчя Київської консерваторії (НМАУ) ім. П. І. Чайковського за 2012 рік. В. Івко пропонує розглянути увесь шлях побутування інструмента — від часів зародження у Київській Русі (ХІ ст.), через знищення (ХІV–ХІVІ ст.), відновлення (ХХ ст.) та новий розвиток у сьогоденні — з огляду на певні історичні та політичні ракурси¹.

¹ Слід зазначити, що в ході нових історико-культурних досліджень деякі аргументи, використовувані автором для підтвердження побутування домри на території сучасної України в часи Київської Русі, нині викликають дискусію. Це стосується зображення музикантів на фресках південної башти

Проблеми сьогодення віддзеркалюються й у нещодавніх наукових роботах, що дають змогу висвітлити нагальні питання, зокрема самобутності української домри. Саме такою є стаття Я. Данилюк «Домра та українська музична ідентичність: культурний вимір», яка вийшла друком 2025 року. Авторка характеризує професійний шлях розвитку інструмента від академізації (початок ХХ ст. — 1930-ті) до його сучасного представлення у цифрову добу, враховуючи вплив соціокультурних змін. Цікаво, що у такий спосіб Я. Данилюк порушує питання належності домри до української музичної культури, визначаючи при цьому «символічний код домри — стійкий набір тембрових, жанрових, інтонаційних і образних маркерів, через які інструмент упізнається як ”український” (на рівні слухового досвіду, дискурсу та візуальної репрезентації)» [52, с. 153]. Таким чином, стаття відкриває нові аспекти вивчення домрового мистецтва, які ще не були у фокусі наукового дискурсу, а саме питання фіксації «чотириструнної домри як маркера української музичної ідентичності» [52, с. 152].

Окремий пласт наукових праць присвячено *характеристиці регіональних шкіл домрового виконавства*. Найґрунтовніше висвітлено харківську школу у статтях і дисертації Наталії Костенко [83, 84, 86, 89, 90, 92] та донецьку школу — в наукових працях Світлани Білоусової [20–25]. Діяльність представників харківської школи характеризує у своїй дисертації також Олена Лермонтова: у другому розділі дослідниця вивчає творчий підхід Бориса Міхеєва до перекладень скрипкових творів для домри [98]. Так само другий розділ дисертації Таміли Литвінець присвячений авторській методиці засновника донецької домрової школи — Валерія Івка [102]. Витоки та становлення миколаївської домрової школи простежено у дисертації Ілги Кольц [79], а також окреслено самобутні риси одеської та київської виконавських шкіл. У ширшому

Софійського Собору в Києві. Тривалий час дослідники вважали, що на фресці зображено скоморохів з музичними інструментами, серед яких струнно-щипковий інструмент, який має близькі ознаки до домри. Однак після реставрації вдалося розгледіти нові деталі, які переконують, що на фресці зображений візантійський професійний музичний ансамбль, зокрема музикант, що грає на лютні.
Тоцька І. Музика. Театральні видовища. // Історія української культури. *Ізборник*. URL: <http://litopys.org.ua/istkult/ikult11.htm> (дата звернення 02.02.2026).

контексті питання київської домрової школи розглядаються у праці Миколи Давидова «Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва» [49]. Характеристиці одеської домрової школи присвячено дослідження доктора мистецтва Ліляни Бабіч [5]. Виконавські традиції певного регіону, які поки не можна точно класифікувати саме як «школу», вивчають молоді дослідники-домристи у кваліфікаційних дипломних роботах: формування львівської домрової виконавської традиції репрезентовано в магістерській роботі Аліни Прокопенко [147], домрове мистецтво Криворіжжя — Марини Полторакової [149].

Будучи представниками певної домрової школи виконавства, дослідники-домристи крізь призму власного досвіду розкривають особливості цього багатовимірного явища та в різний спосіб трактують саме поняття «школа». Так, В. Костенко, користуючись дефініцією Ж. Дедусенко, розуміє школу як культурно-естетичну традицію, тобто не лише як педагогічну систему передачі знань, а передусім як спільний художній досвід кількох поколінь виконавців, що формується у характерному способі музичного мислення й закріплюється в певній інтерпретаційній манері та практиках виконання [90]. Водночас І. Кольц визначає школу як систему взаємозв'язків між учителем та учнем, акцентуючи увагу на педагогічному аспекті. На думку дослідниці, саме в межах такої послідовної системи формуються й передаються спільні технічні, інтерпретаційні та художньо-естетичні принципи, що набувають виразної регіональної специфіки [79]. Вирізняється серед інших підхід С. Білоусової, яка розглядає донецьку домрову школу не лише як регіональне виконавське явище, а як цілісну теоретико-методологічну систему, сформовану Валерієм Івком і поглиблену його учнями. Дослідниця підкреслює провідну роль фундатора та подальше поширення його принципів через учнівську спадкоємність, що забезпечує інституціоналізацію, стійкість і тривалу життєздатність традиції [23]. Зі свого боку Л. Бабіч також вказує на необхідність наявності в школі яскравих особистостей, які є «не лише основними генераторами творчих процесів, а й комунікативними центрами» [5, с. 60]. Авторка пропонує розгорнуте й

комплексне трактування виконавської школи, охоплюючи широкий спектр параметрів — від художніх настанов і технологічних прийомів до жанрово-стильових уподобань, національних констант і спадковості від майстра. Такий підхід, хоча й багатий за охопленням, водночас узагальнений та менш структурований, що відрізняє його від чіткіше окреслених концепцій інших авторів.

Попри різні акценти, усі дослідники сходяться в думці, що виконавська школа характеризується усталеною системою художньо-образних та техніко-виражальних принципів, які формуються в певному культурному середовищі й передаються від покоління до покоління, забезпечуючи збереження та розвиток виконавської традиції.

Варто додати, що у вищезгаданих роботах окрему увагу приділено творчості композиторів, які писали для домри в тому чи іншому регіоні. Саме у доробку місцевих композиторів, які часто безпосередньо контактували з домристами, якнайкраще відображаються особливості виконавської традиції певної школи. Наприклад, у Харкові до створення оригінального домрового репертуару долучалися такі професійні композитори, як Д. Клебанов, В. Подгорний, А. Гайденко, І. Ковач; у Києві — К. Домінчен, І. Хуторянський, К. Мясков, О. Костін, в Одесі — І. Ботвінов, Ю. Гомельська, А. Томльонова, О. Польовий, Б. Маслов; у Львові — І. Вимер, Д. Задор; в Донецьку — Є. Мілка, О. Некрасов, С. Ратнер, М. Шух, О. Рудянський, С. Мамонов, О. Скрипник, Є. Петриченко, В. Стеценко, В. Дікусаров. Як влучно зазначає Л. Бабіч, «не менш важливим фактором розвитку виконавсько-педагогічної школи є наявність виконавців-композиторів відповідної інструментальної культури» [5, с. 146]. Тож назвемо домристів-композиторів, які представляють певну школу: Б. Алексєєв, В. Іванов, Б. Міхєєв, В. Соломін, С. Грицаєнко — харківську, О. Олійник — одеську, В. Івко, А. Хоменко, А. Чеботарьов — донецьку, Л. Матвійчук — київську.

Повертаючись до попереднього питання, зазначимо, що українські домрові школи (київська, харківська, донецька, одеська) ґрунтуються на спільних

принципах музичної педагогіки, але кожна розвиває власний стиль гри, технічні та звукові особливості. Основні засади, зокрема увага до звуковидобування, пошук виразних прийомів гри й наслідування інших інструментів, адаптуються залежно від традицій конкретної школи [90, с. 186].

Розкриваючи відмінності виконавських шкіл, автори наведених вище праць торкаються специфічних питань домрового мистецтва. Так, у своїй дисертації І. Кольц визначає три основні типи виконавства, які можуть переважати у тій чи іншій школі: народний, бароковий, авангардний. Їх відрізняють репертуарний вибір, відповідний спосіб і характер звуковидобування, форма музикування (сольна, ансамблева, оркестрова). Народний тип домрового виконавства спрямований на виконання творів з фольклорним забарвленням і використання характерного звукового образу. Бароковий тип «орієнтований на звернення до творів, що демонструють ренесансно-мадригальну естетику та відтворенні її семантики» [79, с. 110] — як до автентичної барокової музики, так і до сучасних творів ХХІ століття, написаних у бароковій манері. Авангардному типу виконавства притаманний розширений погляд на можливості інструмента, застосування нових прийомів гри та виконання сучасних творів, нерідко призначених для інструмента соло або камерного складу інструментального ансамблю.

Таким чином, згідно зі спостереженнями І. Кольц, харківська школа еволюціонувала від народного до чітко вираженого авангардного типу, що проявляється у сучасному репертуарі та новаторських композиторських техніках; київська школа поєднує народний та авангардний типи, одночасно тяжіючи як до традиції, так і до експерименту; одеська школа вирізняється синтезом барокового та авангардного підходів, що виявляється у необароковій стилістиці творів регіональних композиторів та їхньому постійному прагненні до оновлених камерних звучань, а донецька школа зосереджена передусім на авангардному типі, роблячи акцент на проблемах інтонування та розширенні технічних можливостей домри. Натомість у миколаївському регіоні домінує бароковий тип як вияв трактування домри в контексті європейської ренесансно-

барокової традиції, тоді як авангардний тип перебуває у стадії становлення, зумовлений появою нового музичного тезауруса та сучасних композиційних технік [79].

Вперше описує параметри одеської домрової школи домристка Л. Бабіч у науковому обґрунтуванні власного мистецького проєкту. Авторка характеризує педагогічно-виконавську діяльність представників школи, зокрема фундаторів В. Касьянова та Д. Орлової, а також «нових» викладачів, які продовжили та розвинули традицію — О. Олійника, В. Кириченко, С. Мурзи. Ліяна Бабіч справедливо зауважує, що основу традиції заклав домрист Володимир Касьянов. Його методика була зосереджена на цілісному осмисленні музичної форми як процесу розгортання змісту твору. Важливу роль у цьому відіграла архітектоніка форми, вибудована «з ієрархічною системою кульмінацій різних масштабів, з найтоншими агогічними стремліннями та затриманнями» [5, с. 73]. Такий підхід забезпечував чітке структурування музичного матеріалу, виходячи з цілісного задуму, що підпорядковується емоційній логіці.

Як випускниця О. Олійника домристка наголошує, що у класі викладач найбільшу увагу приділяє роботі над якістю звука, визначаючи принципову різницю звуковидобування на домрі саме «щипком», а не «ударом», а також контролю «руху медіатора по струні» [5, с. 79]. Л. Бабіч зазначає, що одеську домрову школу вирізняє спрямування виконавця-домриста до композиторської діяльності — не лише до написання нових творів, а й до створення власних перекладень та аранжувань. Таким чином, у роботі Л. Бабіч підкреслюється самобутність одеської домрової школи та виокремлюються характерні для неї риси: універсальна роль музиканта як виконавця та композитора; акцент на сучасному та оригінальному репертуарі, включно з естрадно-джазовими стилями; увага до тонкощів звуковидобування; формування комплексного артистичного образу виконавця.

У дисертації Наталії Костенко представлена трирівнева структура домрового виконавства (психологія особистості виконавця, виконавська семантика, поетика виконавського мистецтва), що демонструє тісний

взаємозв'язок психологічних, технічних і художніх аспектів діяльності домриста. Привертає увагу запропоноване Н. Костенко поняття «виконавська поетика» як сукупність інтонаційно-штрихових принципів і виконавських прийомів, спрямованих на виявлення художньої думки виконавця. Це свого роду система художнього мислення, визначена природними властивостями інструмента, яка водночас відображає й характерну для певної школи манеру виконання, й індивідуальне проявлення у конкретного музиканта. Як зауважує Н. Костенко, «Харківську школу виконавства на домрі вирізняє естетика звука — ставлення до звуковидобування; а також до “виконавської режисури” — способу будови цілого за рахунок виконавської поетики» [90, с. 8]. Якщо далі говорити про школу, то значну увагу приділено «виконавському мисленню», що на думку Б. Міхеєва, полягає у глибокому знанні інструмента та вмінні використовувати його можливості для підкреслення сильних сторін [90].

Дисертація Світлани Білоусової спрямована на висвітлення особливостей вчення Валерія Івка, на поглиблення розуміння його ідей як цілісної теоретико-методологічної системи. В основу донецької домрової школи покладено концепцію інструментального інтонування, яка вирізняється серед інших теоретичних підходів чітким механізмом реалізації інтонування у виконавській діяльності [23, с. 120]. С. Білоусова підкреслює, що «інтонування» слід вивчати як окремий вид техніки, а саме поняття «інтонації» розуміти як «співвідносність двох звуків, які знаходяться у певних інтервальних, ладових, ритмічних, артикуляційних взаємовідносинах і набувають виразного значення за умови використання виконавських засобів художньої виразності та змістовної насиченості (інтонуються різноманітними “рівнями змісту”) з урахуванням музичного часу» [23, с. 126].

С. Білоусова наголошує, що на відміну від виконавських шкіл, які більше зосереджені на технічних рухах музиканта, школа В. Івка вирізняється особливим ставленням до слухового контролю. Цитуючи слова свого вчителя, науковиця стверджує, що «“специфічно організований слух”, завдяки якому музикант завчасно й свідомо уявляє та тонко реагує на процес заповнення

структурних побудов змістовними енергіями», спрямовує виконавський апарат до реалізації бажаного звуку з «певним енергетично-змістовним забарвленням» [23, с. 128]. Також С. Білоусова акцентує увагу на формуванні артикуляційної дисципліни домриста як невіддільної компоненти інтонування.

Важливо зазначити, що у своїй дисертації С. Білоусова розширює теорію В. Івка про три «рівні інтонаційного мислення» музиканта-виконавця, доповнюючи її власними визначеннями та конкретизацією механізмів виконання. Таким чином, найперший «наївний» рівень, який передбачає природне виділення виразних інтонаційних зворотів у мелодії, С. Білоусова пропонує називати «мотивно акцентним»; другий рівень В. Івко позначає як «метричний» завдяки підпорядковуванню мислення виконавця саме метричній пульсації; а третій — «поліфонічний», який, відповідно до вчення професора, виявляється у вмінні охопити «протиріччя метру і мелодико-ритмічних тяжінь як потужну рушійну силу в побудові форми твору» [23, с. 150], — С. Білоусова називає «синтетичним», тобто таким, що об'єднує принципи двох попередніх.

Привертає увагу зосередженість С. Білоусової на тремоло як самобутньому засобі художньої виразності домриста. За її словами, тремоло на домрі застосовується «для проявів найтонших нюансів емоційних переживань» [23, с. 137], а вправність його виконання залежить від розвитку саме слухових здібностей. Розвиваючи вчення В. Івка, авторка наголошує на тому, що для природного сприйняття тремоло слід уникати безперервного рівномірного тремолювання — важливим є не так його швидкість, як зміна інтенсивності. Саме вміння контролювати інтенсивність тремолювання, одного «з найскладніших елементів техніки правої руки домриста» [23, с. 138], дозволить втілити ті артикуляційні завдання, які покликані розкрити художній зміст. Світлана Білоусова докладно розкриває усі аспекти, на які повинні звертати увагу домристи для вірного опанування техніки тремоло: від атаки звуку (м'яка, тверда, акцентована), його тривалості та закінчення до інтенсивності («чути організацію складових тремоло — швидких і ритмічно дуже складних послідовностей» [23, с. 138]).

Вивченню виразних властивостей домрового тремоло присвячена стаття домриста Олександра Олійника. Він окреслює цей колористичний прийом як важливий інтерпретаційний знак, що визначає своєрідність домри [131]. Привертає увагу те, що науковець у своїй статті також наголошує на необхідності коригувати частоту тремоло, що додає особливого забарвлення. Подібно до того, як В. Івко концентрує увагу на ключовому слуховому контролі, О. Олійник зі свого боку виявляє, що саме при розвиненому інтонаційному, гармонічному, поліфонічному, тембровому слуху та навичці передбачення звуку стає можливим якісне оволодіння цим прийомом [131]. Таким чином, як зазначає автор, контроль усіх складових тремоло — від частоти, враховуючи звучання обертонів, до сили ударів — забезпечує риторичність звучання.

Грунтовніше науковець розкриває суть риторичних прийомів, які застосовує виконавець чи композитор у музиці, у власному дисертаційному дослідженні, захист якого відбувся в Одесі 2016 року [130]. Цікаво зауважити, що творчість О. Олійника представлена у двох іпостасях — як домриста та як композитора, що дозволяє йому найповніше розкрити ці питання в науковому полі. Автор ретельно розглядає та класифікує різновиди техніки звуковидобування на домрі, які формують широкий ряд музично-виразних засобів, та підкреслює, що технічний арсенал домриста збагачується переважно завдяки перенесенню й осмисленню прийомів гри, властивих іншим інструментам, а також адаптації вокальних засобів. У ході дослідження науковець уважно ставиться до питання розкнутості рухового апарату, наголошуючи на тому, що «ступінь володіння ігровою пластикою прямо пропорційно відбивається на майстерності володіння художніми виконавськими засобами в процесі гри» [130, с. 10]. Саме виконавська риторика, яка передбачає осмислення кожного звуку, дозволяє вірно розкрити та виразно передати інтонаційний зміст музики. Окрім того, Олександр Олійник порушує важливе та актуальне для домриста питання, а саме проблему репертуару та його оновлення в сучасних умовах. Автор наголошує на обов'язковому розвитку не лише

виконавських вмінь домриста, а й композиторських, зокрема створення аранжувань і перекладень для домри.

Таким чином, якщо брати до уваги саме дисертаційні праці, присвячені домровому мистецтву, то їх налічуємо лише дванадцять, що свідчить про недостатню висвітленість цієї галузі музикознавства. Як стверджує Н. Костенко, серед домристів перше наукове дослідження у вітчизняному музикознавстві здійснив Микола Тимофійович Лисенко 1955 року [92, с. 33]. Минуло чимало часу, перш ніж з'явилася наступна дисертація — домриста Євгена Бортника. У Києві 1982 року відбувся захист його роботи, присвяченої формуванню та розвитку домрового мистецтва в Україні, яке здійснювалося в контексті російсько-українського музичного взаємозв'язку [31]. У цій праці йдеться про історичні передумови формування сучасної домри, висвітлюється питання виникнення регіональних шкіл, характеризуються науково-методичні праці, що сприяють академізації інструмента. Також Є. Бортник наголошує на здобутках відомих виконавців-домристів та важливості створення сучасного оригінального репертуару.

Цікаво спостерігати, що на початку XXI століття дослідження домрового мистецтва стрімко актуалізувалося. Через понад 20 років після дисертації Є. Бортника, в Києві була захищена робота домристки Владислави Білоус (2005), присвячена проблематиці музичної майстерності домриста, а саме — виявленню психологічних аспектів її формування [18]. У роботі висвітлено роль внутрішніх психологічних механізмів, що впливають на музиканта під час професійного становлення. Як виконавиця В. Білоус з особливою цікавістю підходить до теоретичного обґрунтування факторів, що забезпечують створення якісного музичного продукту, починаючи від технічних моментів, як-от чистота звуковидобування, і далі — до створення художнього образу й до сценічної витримки.

Вивчаючи поняття музичної майстерності, дослідниця приходить до визначення, що «майстер-домрист — це музикант, який досконало знає свою справу — досконало володіє теорією і практикою гри на домрі», а під музичною

майстерністю авторка розуміє високий рівень професійних умінь і навичок, що дозволяє вільно володіти інструментом і собою, точно передавати інтонаційно-сміслову наповненість твору та створювати емоційно яскраву, артистичну, творчу інтерпретацію музики [18, с. 18]. Особливу увагу В. Білоус приділяє психологічним аспектам формування майстерності, зокрема розвитку пізнавальних процесів (уваги, пам'яті, мислення, уяви, сприйняття), емоційної сфери, мотивації та темпераменту виконавця. Розуміння власних здібностей і психологічних особливостей дає музиканту змогу ефективніше працювати над технікою та художньою виразністю, розвивати індивідуальний стиль і досягати високого рівня виконавської майстерності. Структурний підхід В. Білоус допомагає розуміти, з яких компонентів складається професійна майстерність музиканта, і спрямовувати педагогічну роботу та самостійну діяльність виконавця на комплексне вдосконалення. Окремо авторка зосереджується на вивченні психології хвилювання та страху перед сценічним виступом, пропонуючи поради щодо їхнього подолання.

2009 року в Харкові захистила дисертацію домристка Наталія Костенко¹, а в Одесі у тому ж році учениця Валерія Івка Валентина Петрик — «Категорія інструменталізму в музичній творчості (на прикладі домрового мистецтва)» [142]. Категорія інструменталізму в дисертації В. Петрик розглядається як модель, що показує, як органологічні й виконавські особливості домри зумовлюють музичне мислення, техніку гри та характер музики для інструмента. До того ж дослідниця стверджує, що сам інструмент впливає на виникнення художніх засобів і навіть формує задум твору. У цьому контексті домровий інструменталізм аналізується через поняття «музично-інструментальної речовості» (тембр, фактура, артикуляція). Авторка наголошує, що навіть у кантіленних творах на домрі звук формується швидкими перемінними рухами медіатора, які утворюють тремоло, і саме ця «множинність ударно-щипкових зусиль надає мелодійним звучанням на домрі неповторний ефект ніжно-

¹ Роботу Н. Костенко «Харківська домрова школа в контексті музично виконавської культури України» вже було оглянуто в контексті праць про регіональні школи.

схвильованого вираження типу “вторинної кантилени”», що відображає мозаїчний принцип домрового звуковедення. [142, с. 9.]

Окремо В. Петрик розглядає виконавське інтонування, розуміючи його як результат розвиненого музичного мислення та інструментального слуху. При цьому увага сконцентрована на «діалозі» між виконавцем й інструментом, який виникає через безпосереднє відчуття інструмента у всіх його аспектах — матеріально-фізичному, тактильному та психологічному, а також через «реальний» виконавський діалог зі слухачами, іншими музикантами, композитором та його музичним текстом.

Докорінно відмінний ракурс дослідження обрала домристка Наталія Башмакова, яка в Харкові 2010 року захистила роботу, присвячену історії виконавства на мандоліні від XVII століття до сучасності, що дозволило визначити закономірності еволюції інструмента та його роль у музичній культурі різних епох і регіонів [10]. Робота систематизує форми та різновиди мандоліни, аналізує визначні твори бароко й класицизму для цього інструмента. Авторка виділяє п'ять ключових етапів розвитку мандолінного виконавства з тенденціями розширення географії, ансамблевих форм, репертуару, рівня майстерності та різноманітної діяльності музиканта. Н. Башмакова показує, як по-різному проявляються регіональні особливості мандолінного виконавства: у Японії традиції міцно зберігаються, у США інструмент стає полем новаторських експериментів, а у Східній Європі його використання обмежене конкуренцією з національними інструментами.

З іншого ракурсу мандолінне мистецтво досліджує домрист А. Семікозов [156]. У його дисертації, захищеній 2013 року в Києві, розглядається становлення інструментального концерту в контексті впливу оперної естетики на формування інструментальної «абсолютної» музики XVII–XVIII століть. Значну увагу приділено еволюції мандолінного концерту в європейському культурному просторі. Автор визначає концерти для мандоліни *до мажор* і для двох мандолін *соль мажор* А. Вівальді як ключовий етап утвердження інструмента у сфері сольного виконавства, простежуючи вплив його творчості на подальший

розвиток жанру та роль неаполітанської мандоліни в цьому процесі. Окремо проаналізовано концерти Дж. Паїзієлло як кульмінацію розвитку мандолінного концерту в Італії XVIII століття.

Також у 2013 році у Львові захистила своє дослідження ще одна випускниця класу В. Івка — Таміла Литвінець [102]. У дисертації «Сучасне домрове виконавство: аспекти вдосконалення професійної майстерності» розглянуто розвиток чотириструнної домри в Україні в історичному та сучасному контекстах, а також особливості її функціонування у виконавській практиці. Особлива увага приділена питанням формування професійної майстерності домриста на матеріалі педагогічної концепції В. Івка (інтонаційне мислення, артикуляція, агогіка, технічні аспекти гри). Крім того, авторка окремо розглядає сучасний домровий репертуар і деякі аспекти його інтерпретації.

З 2020-х років розпочалася нова фаза дослідження домрової специфіки. 2021 року наукова спільнота побачила аж три дисертації, присвячені домровому мистецтву. Це роботи Світлани Білоусової [23], Ілги Кольц [79] та Олени Лермонтової [98], охарактеризовані вище у зв'язку з вивченням регіональних виконавських шкіл — донецької, миколаївської та харківської відповідно. У 2023 році в Харкові захистила дисертацію «Жанрово-стильові напрями домрової творчості українських композиторів» [163] Ксенія Сліпченко — представниця молодого покоління домристів-науковців. Того ж року серед домристів першою отримала звання доктора мистецтва Ліляна Бабіч, захистивши наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на тему «Одеська музична академія як осередок українського домрового мистецтва» [5].

Не менш важливою та необхідною ланкою вивчення домрового виконавства є методика навчання гри на домрі. Перелічимо основні роботи методичного спрямування, що побачили світ в Україні у другій половині ХХ — на початку ХХІ століть: «Методика навчання гри на чотириструнній домрі» В. Комаренка (1961) [80], «Початкова школа гри на 4-х струнній домрі» авторів В. Михеліса та А. Калініна (1963) [116], «Школа гри на чотириструнній домрі» М. Лисенка (1967) [100], «Школа гри на чотириструнній домрі» В. Гризодуба та

В. Михеліса (1978) [46], «Методика навчання гри на домрі» М. Геліса (1988) [43], «Школа гри на чотириструнній домрі» М. Лисенка та Б. Міхеєва (1989) [101], «Деякі питання теорії і практики домрового виконавства» Д. Орлової (1989) [133], «Система гам та арпеджіо для чотириструнної домри» Б. Міхеєва (1996) [121], «Теоретичні основи навчання гри на струнних інструментах (домра)» А. Омельченка (1996) [132], «Методичні основи виконавської майстерності домриста» Л. Матвійчук (2000) [114], «Ритмічна дисципліна домриста» І. Максименко (2004) [111], «Методологічні засади та педагогічні принципи В. Івка» С. Білоусової (2018) [25].

Звернемо увагу, що більшість авторів методичних робіт, які власне мають назву «Школа/методика гри на домрі», — саме представники харківської домрової школи. Це наштовхує на думку, що для комплексного вивчення різних систем освіти домриста затребуваними є публікації авторства представників інших регіональних шкіл, зокрема київської, донецької та одеської.

Певна категорія наукових робіт присвячена творчій та педагогічній діяльності виконавців–домристів: Валерію Івку [19, 20, 23, 26, 25, 40], Миколі Лисенку [90, 91, 92], Євгену Бортнику [106], Миколі Стецюну [41], Борису Міхеєву [68, 82, 83, 89, 98], Олександрю Олійнику [165, 180], Любові Матвійчук [85, 87, 95], Світлані Білоусовій [104], Віктору Соломіну [96], Світлані Грицаєнко [127], Георгію Казакову [27, 28, 147, 157, 175], Станіславу Струтинському [145, 147] та іншим. Враховуючи об'єкт дослідження пропонованої дисертації, слід виокремити роботи, що висвітлюють творчий шлях корифеїв домрового мистецтва В. Івка та Б. Міхеєва — митців, які здійснили фундаментальний вплив саме на формування жанру концерту для домри з оркестром.

Постать заслуженого артиста України, професора Валерія Івка висвітлюється у чималій кількості робіт різного формату: музично-критичних відгуках, наукових статтях, дисертаціях. Серед них особливо слід виокремити надзвичайно поетичну та водночас конструктивну статтю Валентини Варнавської та Тетяни Філатової з красномовною назвою «Геній української

домри: портрет в ескізах» [40], в якій докладно розкрита різнобічна діяльність митця: сольоно-виконавська, педагогічна, методична, диригентська, композиторська. Висвітленню творчої біографії В. Івка, його композиторської спадщини та основних засад створеної ним школи домрового виконавства, як вже згадувалося вище, присвячена дисертація Світлани Білоусової [23] та низка її статей [19, 20, 22, 26, 25].

Окрема категорія робіт — статті, підрозділи дисертацій в яких у тому чи іншому ракурсі розглядаються вибрані твори Валерія Микитовича. Так, «Щедрівка» стає об'єктом аналітичної уваги в дослідженнях С. Білоусової [26], С. Петрик [143], О. Бурко [37], А. Галли (Дякової) [58]; «Епіграф і тарантела» — С. Петрик [143], «Ескіз» для домри та фортепіано, а також Фугу для домри соло аналізує у своїй дисертації Т. Литвинець [102]; а *Basso ostinato* для домри та фортепіано — А. Утіна [177].

Сам Валерій Івко виклав основні положення свого вчення у наукових працях «Техніка інструментального інтонування» [66], «Про роль слухових настанов у формуванні інтонаційної культури домриста» [65], «Час у аспекті концепції “музично-виконавське право”» [63], а також поширював свої наукові спостереження на лекціях з теорії виконавства.

Дослідженню творчої діяльності заслуженого діяча мистецтв України Бориса Міхеєва присвячені переважно праці представників харківської домрової школи. Головною дослідницею виконавської біографії та композиторського доробку Б. Міхеєва стала його учениця Н. Костенко, яка присвятила вчителю монографію [82], а також розкрила його творчість у низці статей [83, 88, 92]. У цих роботах аналізуються як особливості музичної мови композитора-домриста, так і його внесок у розвиток харківської домрової школи та українського виконавства загалом. Олена Лермонтова вивчає творчі та методичні принципи Б. Міхеєва та його учнів, зокрема аналізує домрові редакції скрипкових творів, порівнює техніку виконання на скрипці та домрі й наводить приклади таких редакцій [98]. Розмаїта творча діяльність митця та вплив взаємодоповнювальних ліній «композитор — виконавець» розглядаються у бакалаврському дослідженні

А. Ізотової [68]. Авторка також концентрує увагу на вивченні програмності в музиці Б. Міхеєва як домінантного композиторського принципу.

Сам Б. Міхеєв у власних наукових роботах зосереджується здебільшого на вивченні проблеми звуковидобування на домрі [117, 119, 120, 122] та особливостях перекладу скрипкових творів [118]. Популярним є практичний посібник «Система гам та арпеджіо для чотириструнної домри» [121], який часто використовують учні та педагоги для вдосконалення техніки.

Деякі музикознавці, аналізуючи репертуарні проблеми домрової музики, зосереджують увагу на окремих жанрах, зокрема на інструментальному концерті. В їхніх роботах простежується специфіка трактування жанру в народно-інструментальній сфері, як-от у статті І. Максименко [112] чи у магістерському дослідженні А. Башмакової [6]. В окремих роботах об'єктом дослідження постають ранні зразки українських концертів для домри — композиторів Д. Клебанова [54], Б. Алексеєва [84] В. Подгорного [71], І. Ковача [91].

До цього переліку слід додати дисертацію К. Сліпченко, яка вивчає різні жанрові напрями у творчості українських композиторів, а окремий розділ присвячено безпосередньо жанру домрового концерту [163]. Зокрема, К. Сліпченко вивчає еволюцію цього жанру, узагальнюючи його структурно-композиційні моделі, принципи тематичного розвитку, джерела тематизму, жанрово-стильові взаємодії та етапи історичного становлення. Попри концентроване та скрупульозне дослідження жанру, що містить стислий теоретичний аналіз вибраних концертів, авторка зосереджується передусім на зовнішніх структурно-композиційних ознаках. Утім, оскільки концерт не є основним предметом дослідження, поза увагою дослідниці залишилися семантичні характеристики жанру, які значною мірою визначають його специфіку. Окремо особливості новаторських жанрово-стильових рішень К. Сліпченко досліджує на прикладі концерту для домри А. Нижника [160].

Часто приваблюють дослідників домрові концерти В. Івка. Так, у вищезгаданій статті В. Варнавської та Т. Філатової серед інших творів

охарактеризовано Поему-концерт і Концерт-токату [40]. Ці самі твори стають об'єктом аналітичних спостережень у багатьох інших роботах. Зокрема, І. Максименко, досліджуючи специфіку українських домрових концертів, влучно зазначає, що «концерти В. Івка можна розглядати як його художнє *credo*», та на основі стислого аналізу Поєми-концерту та Концерту-токати робить висновок про належність їх до «жанру концертів-симфоній з конфліктним типом драматургії» [112]. С. Білоусова акцентує увагу на сольних каденціях і торкається методичних питань, пов'язаних із виконанням вказаних творів [23]. Поєма-концерт стає предметом дослідження у дипломній роботі студентки Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського М. Телепньової: авторка зосереджується на взаємодії двох жанрових начал у творі та на його програмності, зумовленій ознаками поеми [171]. Детальну характеристику Концерту-токати В. Івка пропонує К. Сліпченко, водночас у її трактуванні виявляються окремі суперечності. Зокрема, дослідниця визначає форму твору як «сонатну форму з рисами варіацій», стверджуючи, що «розробка є найбільшим розділом форми, який складається з дев'яти варіацій, як суміжних, так й нових варіантів другої теми (а)» [163, с. 160–161]. Насправді ж композиторській манері Валерія Івка більш властива секвенційність, яку можна трактувати як ознаку розробковості. На цьому зауважує І. Максименко: «розвиток тем в обох творах базується на принципах мотивної роботи» [112, с. 13]. Найменше представлений у музикознавчій науці Концерт № 3 В. Івка. Його стислий аналіз міститься лише в дисертаційному дослідженні С. Білоусової, яка, розмірковуючи про еволюцію творчості композитора, зауважує на проясненні та навіть спрощенні музичної мови в останній період, що зумовлює такі риси Концерту як «класичність форми» та «підкреслена ясність висловлювання» [23, с. 194].

Грунтовно розглянутий у науковому середовищі і концертний доробок Б. Міхєєва. Виконавсько-теоретичний аналіз усіх його творів в жанрі інструментального концерту міститься в монографії Н. Костенко [82]. В ході дослідження авторка визначає своєрідні риси музики композитора в плані формотворення, тематизму, діалогічності та звукового образу домри.

Н. Костенко наголошує на тому, що у своїх концертах Б. Міхєєв прагне підкреслити потенціал домри як сольного інструмента, який може повноправно протистояти оркестру. Концерт-сюїту Б. Міхєєва вивчає А. Ізотова, яка, зокрема, підкреслює провідну роль програмності, що зумовлює драматургічний розвиток твору та спрямовує виконавську інтерпретацію [68]. Концерт–билину та Концерт № 1 аналізує К. Сліпченко у своїй дисертації [163].

З-поміж робіт, у яких певною мірою характеризуються зразки українського домрового концерту, слід згадати дипломну роботу М. Непомнящої: звернувшись до постаті композиторки-домристки С. Грицаєнко, авторка аналізує три її концерти для домри з фортепіано [127]. Твори, розраховані на дитяче виконання, зокрема Концерт для домри з фортепіано *ля мінор* та Концерт у стилі Етно С. Грицаєнко, також розглядає у своїй статті К. Сліпченко [162].

Однак підкреслимо, що, попри наявність досліджень, присвячених окремим творам або аспектам аналізу, жанр українського домрового концерту досі не отримав цілісного та комплексного висвітлення в музикознавчій науці, тому це питання залишається актуальним і потребує подальшого поглиблення.

1.2. Жанр інструментального концерту: теоретичні проблеми та темброва специфіка

Жанр інструментального концерту тривалий час впевнено зберігає свої позиції в полі наукових досліджень західних музикологів. Актуальність вивчення тих чи інших аспектів концерту зумовлена насамперед тяглістю його історичного розвитку, в процесі якого, паралельно з екстенсивним розширенням шляхом накопичення чимраз новіших зразків, інтенсифікується оновлення внутрішньої структури та семантичних можливостей. Не припиняються пошуки «потенцій» жанру й сьогодні: сучасні композитори сміливо поєднують усталені традиції з новітніми уявленнями про концерт, що передбачає, зокрема, залучення нових сольних інструментів — не лише музичних, а й різноманітних

мультимедійних¹. Як наслідок, проблематика музикознавчих досліджень охоплює широке коло теоретичних, історичних, персональних вимірів, де розкриваються питання сутності та еволюції жанру, а також неустанних експериментів, спрямованих на переосмислення його змістових кордонів.

Вивчення концерту розпочалося чи не відразу, як композитори почали звертатися до цього жанру (Фр. Галеацці, Ч. Берні, Л. Моцарт, Фр. Джеміньяні, Й. Кванц, Й. Н. Форкель, Дж. Б. Мартіні). У XVIII столітті в різних країнах виходять друком музичні словники, в яких можна знайти визначення та коментарі щодо особливостей жанру концерту, як-от у першому німецькомовному музичному словнику Йоганна Готфріда Вальтера (*Johann Gottfried Walther*) (1732) [200] або у франкомовному *Dictionnaire de musique* Ж. Ж. Руссо (*Jean-Jacques Rousseau*) (1768) [195]. Багато важливих зауважень щодо концерту знаходимо і в музичній енциклопедії теоретика Генріха Крістофа Коха (*Heinrich Christoph Koch*) *Musikalisches Lexikon*, виданій у 1802 році в Франкфурті-на-Майні видавництвом August Hermann der Jüngere [192]. Розглядаючи принципи композиції та виконавства, що були актуальними від епохи бароко до ранньокласичної доби, науковець докладно описує музичні терміни, жанри та форми, що пов'язані з концертним жанром та є актуальними в контексті цього дисертаційного дослідження: *ripieno*, *ritornello*, *concerto grosso*, *kammerconcert*, *doppelkonzert*, *concert-sinfonie* тощо. Зупинимось на деяких спостереженнях Г. К. Коха, висловлених у статті, присвяченій концерту.

Серед іншого, звернемо увагу на порівняння концерту з певними музичними та позамузичними явищами. Перше з них — це оперна арія: «Так само як інструментальна музика загалом є наслідуванням співу, так і концерт, зокрема, є наслідуванням сольного співу з повноголосим акомпанементом або, в

¹ *Santus Arcticus*, або Концерт для птахів та оркестру (Е. Раутаваара, 1972), Концерт «Карта» для віолончелі, відео та оркестру (Тан Дун, 1999), Концерт для фортепіано, семплера, розбитого роялю, відео та оркестру (С. Стін-Андерсен, 2014).

інших формах, наслідуванням арії» [192, с. 352]. На думку автора, як арія підкреслює індивідуальну манеру виконання вокаліста, так і концерт розвиває цей принцип в інструментальній формі. Обидва жанри спираються на діалог між солістом і колективом (оркестром чи хором), що реалізується через ригурнель і чергування сольних та оркестрових (*ripieno*) частин. Взаємодія соліста та оркестру в ретельно опрацьованому концерті нагадує Г. К. Коху «пристрасний діалог», де соліст «ніби ділиться своїми почуттями з оркестром, а той натомість підтримує його короткими вставками-імітаціями — то схвалює, то підсилює виразність, то намагається розпалити радісні почуття в алегро, то жаліє або заспокоює в адажіо» [192, с. 354]. Щодо позамузичних паралелей, то цікавим є порівняння концерту з античною трагедією. Г. К. Кох вказує на схожість форми концерту із структурою античної трагедії, «де актор спрямовував вираження своїх почуттів не безпосередньо до партеру, а до хору, який зі свого боку був якнайтісніше вплетений у дію і водночас мав право брати участь у вираженні цих почуттів. Якщо уявно довершити цю щойно окреслену картину й зіставити її з майстерними зразками Моцарта, то отримаємо точний опис властивостей доброго концерту» [там само].

Показовою є критика Г. К. Коха концертів того часу за надмірний блиск партії соліста, де техніка часто переважає над виразністю. Автор «Лексикону» висловлює занепокоєння тим, що соліст більше прагне здобути прихильність аудиторії механічною вправністю, ніж зворушити глибинним переживанням: концерт «дуже часто було зведено до витвору фокусницького мистецтва або до погоні за механічними труднощами, де змагання, тобто *concertare*, від якого жанр отримав свою назву, здається спрямованим лише на те, щоб з'ясувати, хто з концертуючих музикантів (солістів) зможе виконати твір із неушкодженими пальцями та здоровими легенями» [192, с. 353]. Як стверджує науковець, термін *concertstimme* (тобто той, хто виконує партію соло) ненавмисно набув додаткового хибного сенсу. Річ у тім, що слухачів легше було вразити саме технічною вправністю, аніж відвертим емоційним висловленням, «при цьому кожен слухач, оцінюючи лише техніку, вважає себе знавцем мистецтва й охоче

аплодує виконавцю, який демонструє складні прийоми, стимулюючи в музикантів прагнення до віртуозності» [там само]. Г. К. Кох наголошує на тому, що подібні випадкові обставини та зловживання виконанням концертів упродовж тривалого часу призвели до того, що ця практика перешкоджала поширенню доброго музичного смаку в музиці.

У ХХ столітті з'являється велика кількість робіт узагальненого характеру, в яких жанр інструментального концерту постає як порівняно цілісний феномен, яким його можна побачити лише з історичної відстані. Розглянемо кілька таких робіт.

Книжка Абрагама Вейнуса (*Abraham Veinus*) під назвою *The Concerto: From Its Origins to the Modern Era* вперше була опублікована у 1944 році видавництвом Oxford University Press (Нью-Йорк / Лондон) [199]. Це глибоке дослідження історії концертного жанру, де послідовно вивчається шлях від раннього церковного концерту поліфонічного типу та *concerto grosso* через становлення сольного концерту в італійській школі (насамперед в А. Вівальді) до утвердження класичної моделі концерту у творчості В. А. Моцарта й Л. Бетовена та романтичної моделі із властивим їй підйомом віртуозності у творчості Ф. Ліста та Н. Паганіні. Кожній з цих моделей концертного жанру присвячений спеціальний розділ роботи. Науковець окремо зупиняється на дослідженні трансформацій жанру у ХХ столітті, що пов'язані з оновленням гармонії та експериментами в галузі форми. В останньому розділі «Сучасний концерт» автор ставить питання, який саме твір можна назвати сучасним, і припускає, що «сучасний» — це той, що «відображає емоційні якості, темперамент і ритм сучасного життя», водночас зауважуючи, що за таким критерієм, нехай і важливим, «героїзм ХІХ століття Бетовена або нервові та нетерплячі хроматизми ХVІ століття Джезуальдо ближчі до цих складних часів, ніж, наприклад, самовдоволена музична атмосфера імпресіоністів початку ХХ століття» [199, с. 266].

А. Вейнус звертає увагу на прояви новаторства в технічно-виконавській та темброво-фактурній сферах, вказує на використання в сольній функції

старовинних інструментів¹ та прагнення очистити романтичний оркестр від «зайвих» елементів і відновити поліфонію, розглядає способи поєднання «старих» форм, як-от *concerto grosso*, *concerto da camera*, *symphonie concertante*, зі сміливими експериментами, не прив'язаними до архетипу сонатного *Allegro*. Щодо композиційного параметру, то А. Вейнус підкреслює граничне розширення діапазону концертних форм: наприклад, перші частини перетворюються на токати (І. Стравінський), концерт загалом наближається за будовою до рапсодії або капричіо (Е. Блох, той же І. Стравінський), одночастинні структури стають альтернативою багаточастинним композиціям.

Як зауважує А. Вейнус, у другій половині XIX — на початку XX століття концертний жанр розвивається у двох напрямках: з одного боку, він вбирає національні інтонації та колорит (А. Дворжак, Е. Гріг, Я. Сібеліус, Б. Барток, К. Шимановський), у США до концертної мови проникає джаз і регіональні впливи (А. Копленд, Дж. Гершвін), а з іншого — трансформує форму, поєднуючи класичні засади з експериментами (Й. Брамс, М. Метнер, Е. Шоссон).

Приблизно одночасно з дослідженням А. Вейнуса, упродовж 1935–1939 років, виходить друком збірка «Есеї з музичного аналізу» Дональда Френсіса Тові (*Sir Donald Francis Tovey*) [198]. Це низка аналітичних робіт про класичну музику, які спочатку задумувались як програмні нотатки до концертів Рідівського оркестру в Единбурзі. Перші два з шести томів антології присвячені жанру симфонії, в четвертому томі досліджуються різні аспекти програмної (ілюстративної) музики, в п'ятому — вокальна музика, тоді як головним об'єктом дослідження у третьому томі є концерт. Тут аналізуються вибрані концерти 20 композиторів: віденських класиків (В. А. Моцарта, Й. Гайдна), романтиків (Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Й. Брамса, А. Дворжака) та

¹ Автор наводить яскравий приклад, який вважає найамбітнішим проектом такого поєднання, а саме — Концерт для п'яти старовинних інструментів Артура Кона (*Quintuple Concerto for 5 Ancient Instruments and Modern Orchestra*), створений 1940 року. У цьому творі, здавалося б, тендітні сольні інструменти — пардесью де віоль (віола пікколо), віола д'аморе, віола да гамба, бас-віола та клавесин — виступають поряд із великим симфонічним оркестром, до складу якого входять також шістнадцять ударних інструментів, які передбачають залучення шести музикантів.

композиторів межі XIX–XX століть (Ч. Станфорда, Ф. Деліуса, Я. Сібеліуса, О. Респігі, В. Волтона).

У вступній статті збірки наголошено, що справжнє розуміння концерту можливе лише через усвідомлення особливостей його форми, яка суттєво відрізняється від симфонії. Так само як і Г. К. Кох, Д. Ф. Тові проводить паралелі між класичним концертом і ранньою бароковою арією, зокрема аріями А. Скарлатті та Г. Ф. Генделя. У цих аріях соліст не просто грає тему, а веде «діалог» з оркестром, в той час як *ritornello* виконує структурну, драматургічну та експресивну функції. На думку Д. Ф. Тові, цей метод дозволяє підкреслити індивідуальність виконавця, водночас зберігаючи гармонійну єдність і драматургічну цілісність твору, а також формуючи більш тонкі взаємини між вокалістом та оркестром. У концертах цей контраст посилюється: соліст повинен стверджувати індивідуальність на тлі складнішої оркестрової текстури. Окремо дослідник простежує еволюцію ритурнелю в концертах Баха, Моцарта, Бетовена та Брамса й виявляє розбіжності в його трактуванні: у Баха він постає як поліфонічний епізод, де теми природно витікають одна з одної, у Моцарта — як урочистий оркестровий вступ, що створює ефект очікування перед появою соло, у Бетовена — як драматично інтегрований із соло елемент, у Брамса — як гармонійно та структурно ускладнений, що забезпечує обмін матеріалом між солістом та оркестром.

Вже у XXI столітті, у 2005 році, була опублікована ґрунтовна колективна праця *The Cambridge Companion to the Concerto* під редакцією Саймона П. Кіффа (*Simon Patrick Keefe*) [191]. Це фундаментальне дослідження історії, естетики та виконавської практики жанру концерту від його витоків до сучасності. Книжка поділена на три розділи. У першому розділі вивчаються контексти історичного розвитку жанру — його сприйняття сучасниками та наукове осмислення (С. Кіфф), а також соціальні умови функціонування (Т. ДеНора). Другий розділ присвячений різновидам концертів — національно-географічним (М. Тальбот, Д. Ярслі), історико-стилістичним (С. Кіфф, Д. Шнайдер), інструментально-тембровим (С. Д. Ліндеман, Л. Тодд, А. Вітолл). У третьому розділі

розкривається виконавський вимір концерту, характеризується творчість провідних композиторів і специфіка концертного письма для різних інструментів, питання стилю, драматургії, оркестрування й виконавських традицій. При різноманітності та багатовекторності тринадцяти статей, що складають довідник, усі вони разом дають широку цілісну картину «життя» жанру — від барокового *concerto grosso* до новаторських моделей XX–XXI століть і від внутрішньої структури до соціокультурного контексту.

У передмові до книжки Саймон Кіфф зазначає, що протягом останніх двох століть дискусії про концерт зосереджувалися головним чином на двох питаннях: взаємодії соліста й оркестру та природі сольної партії. Тож саме ці питання опиняються в центрі уваги в його статті, що відкриває перший розділ «Кембриджського довідника». Тут послідовно висвітлюються погляди музикантів XVIII–XIX та XX–XXI століть на феномен інструментального концерту, зокрема підкреслюється одностайність критики надмірної віртуозності сольної партії та розбіжності в розумінні ролі кожного з учасників концертного діалогу. Зазначимо важливі моменти, пов'язані з редакторською роботою С. Кіффа: запропонований ним у Вступі докладний список зразків концертного жанру, вибудований у хронологічному порядку, та перелік бібліографічних джерел за темою кожного підрозділу, розміщений наприкінці книжки.

Серед інших статей «Кембриджського довідника» назвемо ті, що присвячені певному періоду історії інструментального концерту. Романтичний період представлений у статтях Стефана Д. Ліндемана (*Stephan D. Lindeman*) та Ларрі Тодда (*R. Larry Todd*). У першій з них ідеться про фортепіанні концерти XIX століття, зокрема про рух від наслідування моцартівської моделі до інтенсивних експериментів в галузі форми та гармонії. Автор простежує зміни оркестрового складу, підвищення технічних вимог до соліста в умовах активізації міського концертного життя й посилення інтересу до виступів виконавців-віртуозів. Особливу увагу приділено питанням форми: поступовій відмові від подвійної експозиції (риторичної «повторюваності») на користь

об'єднаних сольно-туттійних конструкцій, кристалізації злито-циклічних форм, які дозволили поєднати сонатну архітектуру з концертною драматургією, впливу програмності на структурну організацію тощо. Відповідно, фортепіанний концерт XIX століття постає як поле інтенсивних експериментів для апробації нових формальних, гармонічних та виконавських ідей — від камерних новацій і циклічних зв'язків до радикальних реорганізацій архітектоніки частин і тональної логіки [191].

У статті Ларрі Тодда розглядаються концерти для струнних і духових інструментів, які у XIX столітті демонструють вихід за межі класичної моделі й відображення романтичних тенденцій часу. Автор аналізує поєднання в тогочасних скрипкових і віолончельних концертах традиційної схеми (сонатність, подвійна експозиція, тричастинність) з новими романтичними вимогами (драматизацією, програмністю, віртуозністю, розширенням гармонічної мови), фіксує тенденцію до зростання ролі соліста — його зрівнювання в правах з оркестром або навіть лідерства, акцентує увагу на розширенні репертуару для духових інструментів (кларнет, фагот, валторна). Загалом, стаття показує, що концерти для струнних і духових у XIX столітті постають простором експериментів із формою, гармонією та виразністю, відбиваючи романтичні інтенції та закладаючи основи симфонічної концепції жанру.

XX століттю присвячені статті Девіда Шнайдера (*David Schneider*) та Арнольда Віттолла (*Arnold Whittall*). Д. Шнайдер розглядає розвиток концерту в першій половині XX століття, коли жанр виявився полем різких контрастів: одні композитори (І. Стравінський, С. Прокоф'єв, Б. Барток) активно експериментували з формою, ритмом, гармонією, інші (С. Рахманінов, Е. Елгар, Я. Сібеліус) тяжіли до пізньоромантичної традиції. Однак, попри стильові розбіжності, композиторів об'єднували спільні для жанру проблеми: пошук рівноваги між солістом та оркестром, оновлення концертної драматургії та збереження діалогу з історичною спадщиною. Об'єктом вивчення у статті Арнольда Віттолла є трансформації концертного жанру після Другої світової

війни. Широкий спектр стилів, що панували у повоєнній музиці, — від авангардних експериментів (В. Лютославський, М. Ліндберг, Е. Картер) до неоромантичних і постмодерністських рішень (К. Пендерецький, А. Шнітке), впливав на трактування концертного жанру. Тенденція до відмови від «канонічної» форми, що намітилася раніше, стає ще більш потужною, і врешті-решт концерт перетворюється на відкритий простір для індивідуальних концепцій, де жанрова традиція слугує радше відправною точкою для нових інтерпретацій.

Часто об'єктами вивчення в роботах різного формату стають певний період історії інструментального концерту або його тембровий різновид. Так, романтичний фортепіанний концерт опиняється в центрі дослідницької уваги в дисертації Мелінди Енн Еріксон (*Melinda Ann Erickson*) (1974) [189]. Авторка простежує шлях поступового формування характерних рис саме романтичної моделі жанру, починаючи від барокових зразків через новації Моцарта та Бетовена і до шедеврів Шопена, Шумана та Брамса. На думку М. Еріксон, основні структурні принципи романтичних концертів, такі як тембровий баланс і діалог між солістом та оркестром, тематичний розвиток та формальна організація, наслідують класичну модель. Через детальний аналіз перших частин висвітлюються особливості підходу композитора до партії соліста, тематична взаємодія, трактування каденції та сольо-оркестрові взаємовідносини. М. Е. Еріксон пропонує типологію взаємодії між солістом та оркестром у концерті, виділяючи три основні моделі: оркестр підпорядковується сольоючому інструменту та акомпанує йому; соліст підпорядковується оркестру та акомпанує йому; або обидва мають рівну значущість і поєднуються чи контрастують.

Симптоматично, що свої міркування про жанр концерту відомий американський дослідник та автор фундаментальної праці *The Oxford History of Western Music* Річард Тарускін (*Richard Taruskin*) виклав у третьому томі [197], присвяченому безпосередньо романтичному мистецтву. У п'ятому розділі під назвою «Віртуози» досліджуються соціальні й художні чинники, що призвели до небаченого сплеску віртуозності, яка своєю чергою вплинула на розквіт жанру

інструментального концерту. Р. Тарускін виділяє роль Н. Паганіні та Ф. Ліста, які своєю виконавською та композиторською діяльністю показали сучасникам художню цінність віртуозності. Він вважає, що моцартівська концепція концерту, яка базувалася на співпраці та узгодженні між виконавцями, була відсунена в тінь новою віртуозністю, яка змінила баланс сил на користь соліста, перетворивши його на самотнього романтичного «героя». Цей зсув відбувався через акцент на технічній досконалості та імпровізованих каденціях, які дедалі більше відвертали увагу від оркестру й підкреслювали індивідуальну майстерність соліста. Впровадження інструментальних інновацій, зокрема акустично вдосконаленого фортепіано та розширених скрипкових прийомів, підняло планку технічних вимог та остаточно закріпило роль сольного музиканта як публічної знаменитості.

Дуже цінним англomовним джерелом є робота Стефана Д. Ліндемана *The Concerto: A Research and Information Guide*, опублікована видавництвом Routledge у 2006 році [193]. Науковець здійснив надзвичайно кропітку роботу, опрацювавши відомості про майже 400 композиторів та їхні твори в концертному жанрі, результатом чого став вичерпний, ретельно структурований довідник, на 600 сторінках якого представлено широкий спектр музикознавчих досліджень — від історичних джерел до сучасних теоретичних концепцій. В окремих розділах наявні ретельно підібрані бібліографічні записи, що містять опис основних і вторинних джерел, а подекуди й коротку анотацію з поясненням і зазначенням контексту.

С. Д. Ліндеман структурує довідник за тематичними напрямками, що значно полегшує глибокий аналіз концертного жанру. Робота складається з восьми розділів, які охоплюють як загальні історико-теоретичні дослідження жанру концерту, так і локальні праці, в яких висвітлено спеціалізовані аспекти (країна, епоха, інструмент), а також програмні нотатки, питання виконавства, погляди критиків, істориків і теоретиків. Основну частину роботи займає восьмий розділ, у якому зібрана наукова література про творчість окремих композиторів у жанрі концерту.

У вступі автор визначає, що головною метою цієї роботи є забезпечення музикознавців, виконавців і дослідників зручним і систематизованим доступом до відомостей про історію розвитку концерту, його ключові твори та наукові дослідження, починаючи від ранньобарокових композицій і до сучасних. Книжка базується на авторитетних джерелах і пропонує поради для подальшого вивчення конкретних творів та композиторів, тож є незамінним ресурсом для дослідників. Утім, не можна не підкреслити той факт, що багато з наведених робіт були надруковані досить давно — понад 100 років тому, через що їх оцифрованих версій і досі немає у вільному доступі.

Окремі статті про жанр концерту можна знайти в комплексних довідникових виданнях, як-от, наприклад, в універсальній англomовній енциклопедії «Британіка» (*Encyclopædia Britannica*) [194] або у спеціалізованій музичній енциклопедії *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [190]. Зокрема, у статті Вільяма С. Ньюмана (*William S. Newman*) з енциклопедії «Британіка» надається детальний огляд жанру концерту, починаючи з його виникнення в епоху бароко. Тут висвітлено історичний контекст розвитку жанру, його соціальні функції та стилістичну еволюцію, описано різні типи концертів, зокрема сольний концерт, де соліст виступає у взаємодії з оркестром, та *concerto grosso*, що характеризується контрастом між групою солістів і великим оркестром. Особливу увагу приділено структурі концерту (тричастинній формі «швидко–повільно–швидко», використанню сонатної форми, рондо та варіацій), а також еволюції ролі соліста та інструментальній індивідуалізації. В іншому довіднику, музичній енциклопедії Грова, концерт розглядається широко й ретельно. У статті аналізується внесок головних композиторів — від Кореллі, Тореллі, Вівальді й Баха до Моцарта, Бетовена, Брамса, Бартока та інших. Особливу увагу приділено еволюції форми (ритурнельна структура, сонатний принцип, каденція, симфонізація концерту), ролі віртуозності, драматичному діалогу соліста й оркестру, а також стилістичним трансформаціям у XIX–XX століттях, включно з неокласицизмом та авангардом. Таким чином, стаття

розкриває концерт як один із провідних жанрів європейської музичної культури, рівнозначний симфонії та квартету.

Переходячи до вітчизняних робіт, зазначимо, що в українській науковій літературі є серйозні довідникові джерела, як-от стаття Б. Сюті про концерт, яка міститься в *Українській музичній енциклопедії* [169]. Тут автор подає стислий огляд історії концерту як жанру, починаючи від перших вокально-хорових зразків XVI–XVII століття та інструментальних концертів А. Вівальді та Й. С. Баха. На відміну від західних статей такого типу, Б. Сютя висвітлює розвиток концертного жанру в українській музиці, окреслюючи його шлях від партесного концерту XVII–XVIII століть до творів сучасних композиторів. Серед найважливіших досягнень відзначаються твори В. Барвінського, В. Бібика, І. Карабиця, О. Козаренка, Л. Колодуба, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, В. Рунчака, М. Скорика, Є. Станковича, а також багатьох інших композиторів, які створювали концерти для різних інструментів.

Серед робіт українських музикознавців можна знайти близькі до теми цього дисертаційного дослідження праці, що присвячені еволюції певного тембрового різновиду інструментального концерту. Передусім варто звернути увагу на виклики, які існували на шляху формування українських концертів для таких вже усталених академічних інструментів, як скрипка та фортепіано, а також на унікальні риси українських зразків концертного жанру. Осмислення цього досвіду відкриває можливість виявити закономірності становлення цих поширених різновидів інструментального концерту в Україні та, спираючись на них, простежити аналогічні процеси у формуванні домрового концерту, зокрема на початковому етапі його розвитку.

Найперше зупинимось на вивченні еволюції фортепіанного концерту в Україні. Наукова праця *«Український радянський фортепіанний концерт»* Валентина Тимофєєва [172], що базується на його російськомовній дисертації, видана українською мовою видавництвом «Музична Україна» 1972 року. Це фундаментальне дослідження становлення та розвитку українського фортепіанного концерту XX століття — від перших спроб початку століття до

зрілих форм 1960-х років. Автор розглядає жанр не ізольовано, а в контексті соціокультурних процесів, які безпосередньо визначали напрями музичного мислення доби. Особливу увагу В. Тимофєєв приділяє ролі фольклору як основи національного стилю, показуючи, як від примусового використання народних джерел у добу ідеологічного тиску композитори поступово переходять до їх глибокого художнього переосмислення. Як зазначає автор, фортепіанні концерти, «в яких відбилосся лише замилювання етнографічними особливостями пісень, зрештою тільки кількісно збагачували жанр. Обмеження ж творчості використанням переважно побутових та жанрово-танцювальних різновидів фольклору навіть заважало композиторам піднятися до узагальненого музично-філософського мислення» [172, с. 150–151]. Науковець підкреслює те, що ідеологічний тиск 1920–1930-х років, орієнтований на створення «музики для мас», призупинив розвиток концертного жанру, натомість у повоєнний період фольклорна основа набуває вже творчо-переосмисленого характеру — від прямого цитування до інтегрування ладо-інтонаційних особливостей у сучасну музичну мову. Важливим етапом розвитку українського фортепіанного концерту став твір Левка Ревуцького, в якому вперше органічно поєднано національні інтонації з професійною композиторською технікою. Саме цей концерт демонструє становлення зрілого національного стилю.

У роботі В. Тимофєєва цікавим видається виокремлення трьох підходів до художнього формування змісту українського фортепіанного концерту. Так, перший підхід орієнтований на класичну модель, де художня ідея реалізується через традиційну драматургію та торжество естетичних ідеалів, проте часто втрачає індивідуальність (В. Косенко, В. Нахабін, М Дремлюга). Другий підхід пов'язаний із програмністю, що відкриває нові структурні та змістові можливості (Б. Лятошинський, А. Штогаренко, О. Жук, І. Шамо). Третій — відходить від канонізованої схеми, де композиційна логіка не обов'язково веде до єдиної кульмінації, натомість формується мозаїчна композиція з вільним поєднанням образів, де кожна частина висвітлює окремий аспект художньої ідеї (Л. Ревуцький, Т. Маєрський, М. Скорульський, М. Сільванський, С. Людкевич,

О. Канерштейн, В. Бібік). Ця класифікація виявляє рух від стандартизованих моделей до індивідуальних стильових пошуків у жанрі.

Важливою для розуміння процесів, які відбувалися в українській скрипковій музиці в жанрі концерту, є робота Володимира Заранського [62]. У своїй дисертації 2001 року науковець окреслив еволюцію українського скрипкового концерту ХХ століття — від перших наслідувань класико-романтичних зразків до постмодерної дестабілізації канону. Характеристика орієнтовно 50 концертів українських композиторів подана в критично-аналітичному ракурсі, де автор послідовно підкреслює як їхні сильні сторони (новаторські пошуки, жанрові відкриття, філософську насиченість), так і слабкі (схематизм, передбачуваність композиторського мислення, еkleктизм, відсутність драматичної виразності). Вивчаючи шляхи становлення жанру, дослідник підкреслює, що українська традиція, започаткована скрипковим Концертом В. Косенка (1919), формувалася у складних культурно-історичних умовах. Таким чином, подібно до підходу В. Тимофєєва, науковець розглядає формування українського скрипкового концерту в широкому контексті суспільно-історичних обставин в українському радянському суспільстві, які мали вплив на творчість композиторів. В. Заранський підкреслює, що опора на фольклор стала визначальним чинником у становленні скрипкового репертуару: «Вульгарно-ідеологічний тиск на мистецтво спонукав митців творити музику просту і доступну, що мала бути "зрозумілою народові"», тож «Найнадійнішим засобом стає опора на народно-пісенний матеріал, саме вона є визначальним чинником національної окресленості творів різних жанрів і, зокрема, скрипкового концерту» [62, с. 49]. Однак, як зазначає автор, попри тенденції стандартизації й ідеологічного регламентування, що обмежували новаторські прояви, у 1940–1950-ті роки з'являються визначні твори, як-от концерт С. Людкевича, що демонструє можливості розвитку національної музичної моделі.

1960–1970-і роки демонструють оновлення українського скрипкового концерту, прикладом чого можуть слугувати твори М. Скорика,

О. Канерштейна, В. Золотухіна. У 1980–1990-х роках виникають нові жанрово-стильові різновиди. Так, поворот до лірики сприяв виникненню концертів-монологів (В. Птушкін, В. Бібік, В. Теличко, М. Скорик), у яких зосередженість і медитативність визначають драматургію та образний світ. Втілення катарсичних концепцій і траурної семантики в поєднанні з новими стильовими контекстами породжує концерти-реквієми (Ж. Колодуб, А. Гайденко, В. Балей). Паралельно утверджується тенденція «неофольклоризму» (І. Мартон, О. Козаренко, В. Камінський, В. Зубицький), яка виявляється у багатогранному трактуванні фольклору — від прямої цитатності до індивідуального композиторського переосмислення. Отже, завдяки синтезу із симфонічними тенденціями, експресіоністським загостренням і широким концертним побутуванням скрипковий концерт поступово виходить за межі суто змагально-ігрової природи, ставши репрезентантом глибинних світоглядних проблем та яскравим явищем української музики кінця ХХ століття.

Показово, що В. Заранський підкреслює вагому роль українських виконавців в активізації інтересу композиторів до жанру концерту. На його думку, саме концертна діяльність нового покоління талановитих скрипалів, таких як М. Ерденко, Ю. Пуліковський, П. Коханьський, Д. Бертє, Л. Брагінський, стимулювала українських композиторів створювати національний скрипковий репертуар крупної форми [62, с. 27].

Тож і В. Тимофєєв, і В. Заранський сходяться на думці, що повноцінний розвиток жанру концерту в Україні відбувався тоді, коли фольклор переставав бути лише зовнішнім «етнографічним декором». В обох дослідників простежується акцент на еволюції — від примусового, ідеологічно нав'язаного використання народного матеріалу до вільного, творчого його переосмислення, яке відкривало шлях до зрілого національного стилю українського концерту.

Ці спостереження еволюційних процесів концертного жанру в українській музиці на прикладі фортепіанного та скрипкового концерту можна перенести на формування домрового концерту. Як буде описано в розділі 2.1, саме орієнтація на фольклор та використання народно-пісенного матеріалу характерні для

першого (й не лише) етапу становлення домрового концерту. Часто цей факт пояснюють загальним сприйняттям домри як інструмента «народного». Водночас аналіз попередніх наукових джерел дає підстави стверджувати, що подібна «доля» спіткала й «традиційні» академічні інструменти: певний час народний тематизм домінував і у творах для фортепіано та скрипки. Тож, забігаючи наперед, слід зазначити, що домровий концерт розвивався в руслі загальних процесів, які визначали еволюцію українського фортепіанного та скрипкового концерту.

Повертаючись до праць, які висвітлюють український інструментальний концерт, зазначимо дисертацію Олени Пономаренко *«Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80–90-х років ХХ століття»* (2003) [150], яка позначила новий етап у музикознавчому осмисленні концертного жанру. О. Пономаренко виокремлює національний тип фортепіанного концерту, що сформувався в середині 1950-х років, як важливе джерело сучасної трансформації української версії жанру. Йому властиві опора на фольклорний тематизм — від цитування до інтонаційного переосмислення, тричастинна будова циклу з поєднанням ліричних, епічних і танцювальних образів та романтична фактура. Такий тип відображає інтеграцію європейського концертного жанру в українську національну традицію.

Не менш важливим є спостереження О. Пономаренко щодо взаємозв'язку неоромантичних і неофольклорних тенденцій. Авторка підкреслює, що в музиці 1980–1990-х років національний тип концерту переосмислюється на інтонаційному рівні: цитати фольклору замінюються узагальненими інтонаційними моделями (М. Скорик, В. Золотухін, В. Камінський), а в сольній партії з'являються алюзії на ноктюрн, етюд, полонез — знакові жанри романтичної доби. Поряд із цим, у жанрі утверджується джазовий компонент (М. Полоз, О. Красотов, М. Скорик), який розширює стильову палітру українського концерту. О. Пономаренко також зауважує поступове розширення жанрових меж українського фортепіанного концерту, його зближення із симфонією та перехід від вокально-мелодичного до інструментального типу

тематизму. Еволюція жанру постає як взаємодія двох ліній — симфонізованої та камерної. Ці тенденції простежуються, з одного боку, у формуванні концерту-симфонії, з іншого — в появі концертів ансамблевого типу (І. Щербаков, О. Криволап). У такий спосіб формується зрілий етап розвитку жанру, позначений зростанням творчої свободи композиторів, звільненням від ідеологічних обмежень і появою нових форм концертності. На прикладі творів М. Скорика, О. Костіна, І. Щербакова, О. Криволап та інших авторка показує, як камернізація призводить до появи форм, у яких сольна партія набуває майже автономного значення, а оркестрова фактура перетворюється на гнучкий контрапунктичний фон.

Серед нових явищ, на які звертає увагу О. Пономаренко, особливо цікавим є прийом мотивного множення — послідовного нашарування подібних інтонацій, що створює ефект звукової нерухомості й занурення. Такий тип повтору формує стан споглядальності, нагадуючи медитативну концентрацію, коли повторюваність звуку породжує глибоку емоційну атмосферу. Саме через цей прийом музика композиторів 1980–1990-х років (зокрема А. Караманова та О. Криволап) набуває рис внутрішнього заглиблення й сугестивної сили [150, с. 7]. Окрему увагу дослідниця приділяє розвитку симфонізованого мислення, принципу монотематизму та його сучасній модифікації — мономотивізму, що відображає новий рівень структурної організації музичного матеріалу. Таким чином, у роботі О. Пономаренко український фортепіанний концерт постає як жанр, у якому поєднуються національна традиція, романтична спадщина й модерні тенденції ХХ століття, відображаючи сучасність у її інтелектуальних, філософських і емоційних вимірах.

Богдан Решетілов обрав вужчу категорію вивчення фортепіанного концерту та здійснив перше комплексне дослідження камерного концерту для фортепіано зі струнним оркестром як окремого жанрового підвиду [155]. Автор простежує історичні витoki жанру, слушно зауважуючи, що виконавська практика концертування існувала ще до виникнення концерту як жанру. Він наводить приклад італійських співаків епохи Відродження, які виділяли верхні

голоси в багатоголосих мадригалах за допомогою прикрас і віртуозних оздоблень, підкреслюючи індивідуальність виконавця та створюючи ефект «солюючої» партії ще до виникнення власне концертного жанру.

У теоретичній частині дисертації Б. Решетілов акцентує амбівалентну природу досліджуваного жанру, сама назва якого — «камерний концерт» — фіксує потенційний конфлікт між двома різними класами музичних творів, а також розмежовує два провідні типи камерного концерту: концерти з камерним оркестром і концерти для камерного ансамблю. Для з'ясування специфіки жанру автор приділяє прискіпливу увагу поняттям концертності та камерності, пропонуючи власне бачення їхньої сутності. Так, концертність він визначає як «композиторський принцип мислення», що «базується на двох рушійних положеннях, які створюють умови існування оркестрового концерту: принципове дублювання оркестрових голосів та концепційне відокремлення сольних голосів у музичному творі» [155, с. 3]. Камерність як принцип музичного мислення, на думку Б. Решетілова, визначають наступні ознаки: аскетичність у засобах виразності, інструментальна нестабільність, пошуковий характер, оминання гучних звучностей, збільшена кількість динамічних градацій, індивідуалізовані технічні партії інструментів струнного оркестру, акцент на лірично-суб'єктивованій, інтимній сфері драматургії [155, с. 4].

Камерний концерт Б. Решетілов визначає як жанровий підвид концерту, що поєднує ознаки концертності, симфонізму й ансамблевості та реалізується у зменшеному складі оркестру з акцентом на тембровій гнучкості й акустичному балансі між фортепіано та струнними. Його безпосереднім прототипом дослідник вважає фортепіанний квінтет, наголошуючи на особливій ролі струнного оркестру як самостійної тембрової та функціональної одиниці. Б. Решетілов зазначає, що для камерного концерту характерні лаконізм, мінімізація виразових засобів і паритетна взаємодія соліста з оркестром. У підсумку науковець обґрунтовує місце камерного концерту в сучасній музичній культурі як самостійного різновиду жанру та доводить його життєздатність

шляхом аналізу таких не схожих один на одного зразків, як концерти Ф. Мендельсона, П. Гіндеміта, А. Шнітке та Є. Станковича.

Серед робіт вітчизняних музикознавців є такі, що вивчають менш поширені темброві різновиди українського інструментального концерту. Так, 2006 роком датується дисертаційне дослідження Федора Крижанівського, присвячене тромбовому концерту — його становленню та розвитку в українській музиці другої половини ХХ століття [94]. 2007 року захистила дисертацію Ірина Палійчук, яка простежила історію української гілки концерту для мідних духових інструментів (валторни, труби, тромбона, туби) від його формування в 1950-ті роки до модифікацій у музиці 1980–1990-х років [137]. Еволюцію концерту для труби з оркестром від бароко до ХХ століття, а також його стильову типологію розкрито в дисертації Богдана Мочурада 2005 року [124]. Розвиток європейського саксофонного концерту ХХ століття, а також вплив провідних виконавців (М. Мюля, С. Рашера) на формування репертуару та виконавські традиції досліджує Дмитро Максименко, дисертація якого датується 2018 роком [109]. Фундаментальне дослідження українського баянного концерту здійснив у 2013 році Артем Нижник, розглянувши його еволюцію в історичному та теоретичному ракурсах [128]. Концерти для гітари з оркестром композиторів Х. Родріго, М. Кастельнуово-Тедеско, Е. Вілла-Лобоса в науковому обґрунтуванні творчого проєкту вивчає доктор мистецтва М. Гончаров [44].

Низку статей та розділів наукових робіт дисертаційного типу присвячено концертам для народних інструментів: концерти для бандури К. Мяскова характеризуються в праці О. Буги [35]; для баяна А. Гайденка — в роботах А. Єрмоєнка [61], В. Тищика [174]. Бароковим мандолінним концертам присвячені праці Н. Башмакової, де дослідниця аналізує особливості розвитку концерту для мандоліни та пов'язані з цим виклики [7–12]. Попри схожість виконавської специфіки домри та мандоліни, шляхи розвитку концертів для цих інструментів суттєво відрізняються, адже мандоліна існувала в часи активного становлення інструментального концерту і, відповідно, проходила випробування цієї «нової» форми. Привертають увагу зауваження Н. Башмакової щодо

музично-риторичних прийомів у концертах для мандоліни А. Вівальді. Авторка вказує, зокрема, на повтори теми ритурнелю першої частини, що створюють багат шарову, логічно впорядковану структуру, де розкривається основна філософська ідея — рух як основа вічності. Ця послідовність музичних образів відповідає риторичній схемі «теза — сумнів — ствердження», що дозволяє твору передати барокове розуміння єдності плинності та стабільності [11]. Наукові розвідки, в яких висвітлюється власне домровий концерт та аналізуються його окремі зразки, вже були розглянуті вище — у підрозділі 1.1.

Вивчаючи жанр концерту, дослідники нерідко зосереджуються на його окремих ознаках, як-от: театральність, діалогічність, ігрове начало, принцип концертування. Розглянемо деякі з таких наукових розвідок більш детально.

У дисертації Ся Мін третій розділ присвячено еволюції жанрових принципів «драми» у фортепіанному концерті [170]. Автор з'ясовує, якими композиційними та стилістичними засобами драматичний принцип переноситься в концертну форму та як відбувається жанрова гібридизація на перетині музичного й театрального начал. У центрі уваги опиняється творчість Кармелли Цепколенко: на прикладі її Концерту-драми № 1 для фортепіано та оркестру (1987) й Концерту-драми № 2 для фортепіано, солістів та оркестру (1987) простежуються механізми «театралізації» тематизму, організації наскрізної дії та драматизації музичного матеріалу, характерні для композиторського письма К. Цепколенко. Цікавими є, зокрема, спостереження Ся Мін щодо унікального підходу композиторки до трактування каденцій. Розвиваючи принципи концертування, у Концерті-драмі № 2 вона включає п'ять каденцій, де у перших чотирьох фортепіано грає разом з одним із солістів-оркестрантів — перкусією, скрипкою, трубою, кларнетом, а у п'ятій — в ансамблі з вищезгаданою групою солістів. Такий принцип дозволяє розглядати каденцію соліста не лише як самостійне висловлення солюючого інструмента на противагу оркестру, а як діалог між солістами навіть усередині каденції.

Окремий підрозділ дисертації Ся Мін присвячений вивченню стильових тенденцій в історії фортепіанного концерту. Автор розглядає концерт як простір

зіткнення двох художніх начал — сольного й оркестрового, які в процесі еволюційного розвитку поступово виходять за межі віртуозного змагання і набувають глибокого психологічного змісту. Ся Мін простежує, як упродовж XIX–XX століть концерт перетворюється з «блискучого» жанру на складну драматичну форму, в якій соліст та оркестр постають не опонентами, а співучасниками єдиного драматургічного процесу. На прикладі творів М. Скорика, І. Карабиця, В. Сильвестрова виявлено новий тип концертної драматургії, де камерність і філософічність поєднуються із симфонічним мисленням, утворюючи фортепіанний концерт як жанр інтелектуальної дії й духовного самовираження.

Акцентуємо також увагу Ся Мін до ліній розвитку фортепіанного концерту, що відображають еволюцію жанру та різні моделі взаємодії соліста й оркестру. За зробленими в роботі спостереженнями, в історії жанру спостерігається рух від сольної віртуозності — через драматичну рівновагу — до симфонічної узагальненості, що відображає поступову інтеграцію концертного мислення у ширший симфонічний контекст.

У дисертації Наталії Вакули, присвяченій розгляду інструментальних концертів львівських композиторів кінця XX — початку XXI століття крізь призму галицької художньої ментальності [39], одним із ключових завдань є осмислення явища концертності. Авторка розуміє концертність як феномен публічного музикування, для якого визначальними є націленість твору на сценічне виконання, професійна компетентність виконавців (інтелектуальна, психологічна, технічна) та культурна підготовленість аудиторії до сприйняття як класичного, так і модерного репертуару. Сукупність цих факторів формує «концертну ситуацію» [39, с. 35], сутність же концертності виявляється через емоційну сугестію, естетичне переживання та інтенсивну комунікацію між композитором, виконавцем і слухачем.

Н. Вакула трактує концертування як процес, у якому концертність проявляється на практиці — у драматургії та виконанні. Як пояснює авторка, це не стільки раціональне «пізнання», скільки художнє осягнення світу через звук,

що постає з потреби вільного творчого висловлювання і найвиразніше проявляється в жанрі концерту як ігрова взаємодія та діалог: суперництво та згода, протиставлення та взаємодоповнення — насамперед у тембровому співставленні соліста й оркестру. Шляхом аналізу інструментальних концертів Д. Задора, Г. Ляшенка, М. Скорика, А. Нікодемівича, В. Камінського, Ю. Ланюка, О. Козаренка, О. Криволапа, Б. Фроляк, Л. Сидоренко дослідниця виокремлює головні ознаки нової концертності: токатність, темброву сонористичність, вокальну декламаційність, розгорнуті каденції.

Як зауважує Н. Вакула, за останні тридцять років концерт дедалі частіше стає полем жанрових перетинів та експериментів. Увібравши спосіб мислення, властивий симфонізму, він перестає бути альтернативою симфонії: «Втрата типологічної нормативності циклу, вільне оперування інтонаційно-стильовими знаками різних епох, активні комбінації співвідношень “соліст-оркестр” перетворили концерт на художній символ, якому притаманна необмежена семантична трансформація усіх параметрів цілого» [39, с. 40–41].

Діалогічність як одну з найбільш вагомих основ концертного жанру розглядають майже усі дослідники, які звертаються до його вивчення. Однією з перших українських музикознавців, хто запропонував оригінальний підхід до систематизації форм діалогічної взаємодії між солістом та оркестром, була Олена Антонова. У своїй дисертації [1] науковиця обґрунтувала багаторівневу класифікацію таких форм, виділяючи два типи комунікації між виконавцями: власне діалог — як чергування реплік — та дует, що передбачає спільне, одночасне «висловлення» партнерів. За характером висловлювання (конфлікт/згода) та тематизмом, на якому будується репліки партнерів (модус/диктум), О. Антонова виділяє наступні групи діалогів: «діалоги згоди» та «діалоги незгоди», а також діалоги диктумного (різноматичні репліки) та модусного (тематична єдність) типів.

При одночасному звучанні (дуетах) партії соліста та оркестру вирізняються своїми функціями — рівноправною чи ієрархічною. Рівність функцій передбачає можливість «тематичного дуету» — з рельєфним

тематичним матеріалом (тотожним чи самостійним) в кожній партії — і «нетематичного дуету» — коли обидві партії містять «фігураційно-фоновий» матеріал. Ієрархічне співвідношення партій також має підвиди: абсолютне домінування однієї з партій («тема-фон») або ж супровід головного тематичного голосу відносно самостійною контрапунктичною лінією («тема-протискладення»). Водночас, на думку О. Антонової, для жанру концерту характерні специфічні різновиди «дуєтів». Перший — коли оркестр проводить тему, а соліст виконує пасажно-фігуративний матеріал, однак, через блискучу віртуозність сольної партії, між ними зберігається функціональна рівноправність. Другий — коли в обох партіях відсутній тематичний матеріал, але, знов-таки через віртуозність партії соліста, виникає ефект його домінування на фоні суто супровідного звучання оркестру [1].

«Діалог» постає ключовим поняттям у дисертації Дениса Кашуби. Автор розглядає його в широкому смисловому діапазоні — від загального розуміння як міжособистісної комунікації до конкретних проявів в інструментальному концерті, зокрема у взаємодії соліста, диригента й оркестру [72]. Д. Кашуба наголошує, що в концертному жанрі діалогічний принцип охоплює всі рівні музичної організації, надаючи композитору й виконавцям широкі можливості для творчої та інтерпретаційної свободи й перетворюючи концерт на художнє відображення соціокультурних взаємин. На думку автора, навіть «монологічні» зони концерту, зокрема каденція, не порушують діалогічної основи жанру: варіативність її параметрів осмислюється як своєрідний «діалог можливостей». Будучи однією з форм взаємодії соліста й оркестру, каденція водночас стає засобом комунікації зі слухачем. Д. Кашуба пропонує класифікувати каденції за такими параметрами: авторство (виконавець, композитор або інший композитор), тип матеріалу (фігураційний чи тематичний; узятий із цієї/інших частин циклу або новий), принцип побудови (імпровізаційний чи наближений до опусного письма), форма існування (усна традиція або письмова фіксація — в партитурі чи окремим виданням), характер кульмінації (образно-емоційна

напруга або демонстрація граничної віртуозності) та драматургічна функція (акцент «перемоги» соліста або смисловий центр твору) [72, с. 46–47].

Концерт віртуозного типу, як стверджує автор дисертації, моделює концертний діалог як змагання, до того ж не лише з оркестром, а й зі своїм інструментом, публікою та уявними «суперниками» — іншими виконавцями цього ж твору. Через це каденція як окремий майданчик для віртуозності й імпровізаційності може виглядати не таким вже необхідним компонентом концертної форми, бо ці якості й так підкреслюються впродовж усього твору. Натомість у паритетному та симфонізованому концерті каденція стає справді важливою: вона дає солістові окреме «слово» всередині спільної драматургії та чітко позначає концерт як жанр, відмежовуючи його від суто оркестрових форм, насамперед симфонії [72, с. 39].

Д. Кашуба умовно розрізняє дві форми виконавського діалогу: внутрішньо-жанрову — як діалогічність, що закладена у принцип побудови концерту, та інтерпретаційну, що проявляється власне у виконанні. Автор звертає увагу, що поряд із діалогом соліста та оркестру ключовим стає міжособистісний діалог соліста й диригента, який залежить від їхніх інтерпретаційних установок і розуміння ролей та визначає модель взаємодії — співучасть або змагання. Виразним маркером цього вибору є темпоральний аспект (темп, ритміка й пульсація часу), а також пов'язані з ними динаміка, фактура й артикуляція.

У концерті діалог соліста й оркестру спрямований на загострення взаємодії та змагання (особливо у фіналі), тоді як у симфонії діалогічність веде до пом'якшення або розв'язання протиріч і підсумку у вигляді узагальненої ідеї. Заразом, як наголошує автор, коли в концертному діалозі з'являються ознаки такого діалектичного розвитку, твір одразу сприймають як симфонізований. Утім, він не втрачає концертної природи, адже зберігає сольно-оркестрову взаємодію та провідну, часто віртуозну, роль соліста.

Дисертація Людмили Скрипник присвячена дослідженню двох засадничих принципів — діалогу та гри — у скрипковому концерті ХХ століття [159], які

співіснують і взаємодоповнюють одне одного: «комунікативні функції діалогу структурно реалізуються на всіх масштабно-тематичних рівнях музичного твору, а принцип гри є однією зі складових концертного змагання», — підкреслює авторка [159, с. 54]. Діалог вона трактує як категорію, що найповніше виявляється на рівні фактури та архітекtonіки концертного твору. Взаємодія реплік та їх модифікації описуються через систему діалогічних фігур, що спирається на типологію діалогів О. Антонової. Це дозволяє показати видову різноманітність діалогічних відносин та їхній вплив на різні моделі співвідношення соліста й оркестру. Як зауважує Л. Скрипник, коли оркестр у концерті не лише «відповідає» солістові, а постійно присутній поруч і супроводжує його, діалогічний принцип виявляється не тільки у протиставленні та почерговому обміні репліками, він поглиблюється на фактурному рівні через різні форми фактурної взаємодії сольної та оркестрової партій. Крім того, сам характер діалогічності пов'язується з драматургічною функцією компонентів концертного спілкування: в одному типі концертів розвиток визначають віртуозність і змагання, тому на перший план виходить не тематична розробка, а різні форми контрастного зіставлення музичного матеріалу, що розширює палітру діалогічних взаємин. Тоді як у другому — розвиток визначається симфонічними засобами, що виявляється у відносній рівноправності партій і посиленні драматургічної ролі оркестру, де віртуозність постає вже не як самоціль, а як засіб тематичного та драматургічного розвитку, причому навіть каденція включається до загального процесу розгортання матеріалу [159, с. 64–65].

Паралельно в аналізованій дисертації досліджується ігровий принцип, який у ХХ столітті набуває особливої ваги. Він проявляється не тільки як гра-майстерність (сольний принцип, віртуозність, імпровізаційність), а й як гра тембрів (персоніфікація інструментів як “персонажів”), «гра розуму» (інтелектуальна дистанція автора), гра стилів (особливо в неокласичному концерті), а також звукозображальність і наслідування як один зі шляхів проникнення ігрового елемента в інструментальну музику. Фактично

Л. Скрипник осмислює принцип гри як одну з визначальних складових концертного мислення, тісно пов'язану з діалектичною природою концертування. Поступове висування соліста як лідера концертного змагання створює умови для рольової визначеності учасників, що виявляється як у драматургії, так і в способах музичного висловлювання. Як підкреслює авторка, ігрове начало має амбівалентну природу, що поєднує суперництво та згоду, протистояння та співтворчість, і розгортається як взаємодія тези й антитези. Додамо до усього переліченого влучне спостереження щодо схильності матеріалу з танцювальною, скерцозною або жанровою природою до ігрового прочитання, що підтверджує статус сольного концерту як одного з найбільш «ігрових» академічних жанрів.

Л. Скрипник наполягає на тому, що діалог і гра не зводяться одне до одного: вони різнопланові, можуть діяти разом або окремо, інколи ігровий феномен навіть затуляє діалогічність, наприклад, у сольних віртуозних епізодах із фактурною монологічністю. Саме в зоні змагальності та співтворчості — як двох полюсів концертування — відбувається головна кореляція принципів діалогу та гри, і через неї найповніше розкривається специфіка скрипкового концерту ХХ століття.

Питання віртуозності як однієї зі складових концертування стоїть у центрі дисертаційного дослідження Марії Бондаренко, присвяченого каденції [30]. Науковиця трактує каденцію як зону, в якій найвиразніше виявляється подвійна природа концерту, що поєднує композиційну впорядкованість і виконавську свободу. Порівнюючи каденції, написані композитором до своїх концертів, та каденції, створені солістом-виконавцем, М. Бондаренко зазначає, що «незмінними залишаються її генетичні властивості: діалогічність, імпровізаційність, ігрове начало, сольність, кожна з яких отримує множинну, різнорівневу реалізацію відповідно до індивідуальностей її творців» [30, с. 15]. Також дослідниця пропонує розрізняти каденції за способом композиційної організації, а саме, каденцію-«твір» — як відносно самостійну, структуровану

міні-композицію з чіткою будовою — та каденцію-«троп» — як віртуозну вставку без чітко окресленої форми, переважно фігуративно-пасажного типу.

Водночас М. Бондаренко простежує, яким чином принцип діалогічності реалізується саме в каденціях. Дослідниця підкреслює, що діалог існує не лише як «розмова» соліста з оркестром, а й як певна комунікація композитора та виконавця, адже соліст покликаний розкрити задум твору власними інтерпретаційними засобами. Наприклад, авторка звертається до концертів віденських класиків: соліст міг виконувати власну каденцію, тоді як композитор нерідко подавав і свій варіант у нотному додатку. Це відкривало простір для творчої ініціативи виконавця, зокрема для винахідливого комбінування тематичного матеріалу в межах авторського задуму. Натомість композитори ХІХ століття зробили нерозривним зв'язок каденції та цілісної композиції, що строго підпорядковувалася творчому задуму автора. З усього наведеного М. Бондаренко робить висновок, що «діалог композитора і виконавця виявляється закладеним в художню структуру жанру, його геном» [30, с. 9].

У концертах Моцарта авторка виокремлює два типи каденцій за характером тематизму — з інтонаційно-концентрованим та з інтонаційно-розосередженим тематизмом. У такий спосіб діалогічність реалізується через гру з уже наявним музичним матеріалом: теми, що звучали раніше лише в партії оркестру, переосмислюються або переносяться в новий контекст у каденції соліста.

Тож робота М. Бондаренко дає підстави говорити про синкретичну природу каденції та її амбівалентність. Акцент може зміщуватися або на композиційну побудову, або на демонстрацію виконавської майстерності; каденція здатна зберігати образний світ концерту чи переосмислювати його, а також дотримуватися логіки ключових подій твору або вільно комбінувати їх. Ця двоїстість, за спостереженням авторки, виявляється і «в типі діалогу з композитором, у засобах конструювання цілого, перевазі пісенного або фігураційно-пасажного матеріалу, в зверненні до якомога повнішого обхвату тематизму або його вибіркості, у вірності авторським засобам виразності або

в їх зміні, нарешті, в трактуванні каденції як ланки драматургічного розгортання або відносно самодостатнього епізоду» [30, с. 10].

На матеріалі концертів Ф. Ліста та Й. Брамса М. Бондаренко демонструє, що каденція перестає бути єдиним місцем для сольного висловлювання. Каденційні риси розосереджуються в межах форми, тому епізоди з імпровізаційним розгортанням і віртуозною фактурою можуть з'являтися в різних розділах для певних драматургічних рішень. Важливе спостереження авторки полягає в тому, що інколи подібні ознаки переходять до оркестру, який отримує власний самостійний «монолог». Це змінює традиційну модель концертного змагання, роблячи змагання менш однобічним.

Отже, систематичне дослідження історії та теорії концертного жанру дозволяє виділити його ключові закономірності та внутрішню структуру. Це створює підґрунтя для глибокого вивчення домрового концерту як специфічного українського феномену.

Висновки до розділу 1

Історіографічне поле домрового мистецтва в Україні та теоретичні підвалини концертного жанру, розглянуті в першому розділі дисертації, є необхідним фундаментом для подальшого аналізу української музики для домри з оркестром.

Серед найбільш актуальних напрямів вивчення домрового мистецтва слід виокремити дослідження генези інструмента й етапів розвитку домрового виконавства, зокрема питання походження домри та її належності до української культури є однією з ключових проблем сучасного дискурсу. Окремим ґрунтовним блоком наявних досліджень стає проблема регіональних виконавських шкіл, причому найбільш стійкий інтерес сформувався до харківської, донецької, київської, одеської, миколаївської традицій, а також до локальних осередків, що перебувають у процесі становлення. Нерідко в центрі наукової уваги опиняються й видатні виконавці — представники регіональних

домрових шкіл. Історіографія виконавських шкіл органічно виводить до питання створення домрового репертуару, адже регіональна композиторська активність здебільшого пов'язана з безпосередньою співпрацею композитора й виконавця, і саме тому в локальному оригінальному репертуарі виразно віддзеркалюються домінантні виконавські установки певної школи. Паралельно формується значний пласт методичної літератури, в якій переважають виконавсько-технологічні аспекти: звукотворення, інтонування, слуховий контроль, технічні прийоми, рухові навички та ансамблева взаємодія.

Опрацьований масив праць засвідчує, що домрове мистецтво в українському музикознавстві представлене різнопланово та продовжує інтенсивно розвиватися. Однак усе ще існують певні наукові лакуни, що потребують системного вивчення, до них належить й історія українського домрового концерту.

Дослідження жанру концерту має таку ж давню історію, як і сам жанр, адже воно розпочалося фактично з моменту його зародження у XVII столітті. Визначення концерту як музичного жанру та зауваження щодо його особливостей можна знайти у музичних словниках Й. Вальтера та Ж.-Ж. Руссо, а також у ґрунтовній праці Г. К. Коха *Musikalisches Lexikon* (1802). Водночас найглибше цей жанр досліджувався вже у XX столітті, зокрема у фундаментальних працях А. Вейнуса, Д. Тові, С. Д. Ліндемана та в колективному дослідженні «Кембриджський довідник». Варто зауважити, що роботи, спрямовані на комплексне дослідження жанру, зазвичай побудовані на хронологічному висвітленні етапів його становлення. Разом із цим, деякі дослідники приділяють особливу увагу специфічним теоретичним засадам жанру, насамперед діалогічному принципу взаємодії соліста та оркестру (М. Еріксон). Окремо висвітлюється принцип гри, аналіз якого нерозривно пов'язаний із діалогом як одним зі способів виявлення ігрового начала. Дослідники також вивчають особливості виконавської техніки та форми віртуозності, представлені, зокрема, в каденціях, як прояв сольного принципу. Однією з ключових проблем жанрових досліджень залишається й баланс між

технічною досконалістю та емоційною виразністю партії соліста (Г. К. Кох, Р. Тарускін). Уточнення перелічених жанротворчих принципів створює основу аналітичного інструментарію для дослідження домрового концерту.

В українському сегменті досліджень концертного жанру важливе місце належить конкретним інструментальним різновидам. Найбільш висвітленими є фортепіанний та скрипковий концерти, однак у ХХІ столітті з'являються дослідження, які охоплюють концерти для духових інструментів, а також для народних — гітари, мандоліни, бандури та баяна. Щодо домрового концерту, то цей тембровий різновид жанру, попри наявність окремих аналітичних спостережень (щодо конкретних концертів, авторів, технічних і драматургічних аспектів), ще не має цілісного, спеціального й системного висвітлення. Наявні матеріали поки лишаються розсіяними серед окремих аналітичних спостережень.

РОЗДІЛ 2

КОНЦЕРТ ДЛЯ ДОМРИ: ХРОНОЛОГІЯ РОЗВИТКУ

2.1. Становлення домрового концерту в Україні: передумови, тенденції, перспективи (1940–1960-ті рр.)

Період становлення українського домрового концерту, що утворює перший етап його історії, охоплює 1940–1960-ті роки й включає одинадцять зразків жанру: Концерт-рапсодія для домри з оркестром В. Задерацького (1947), Концерт для домри з симфонічним оркестром Д. Клебанова (1951)¹, Концерт для домри з оркестром народних інструментів Б. Алексеєва (1951), Концерт для домри з симфонічним оркестром Л. Шишеніна (1952)², Концерт для домри з оркестром народних інструментів К. Домінчена (1955), Концерт для домри з оркестром І. Ботвінова (початок 1960-х років)³, Концерт для домри з оркестром О. Семенова (1960)⁴, Концерт для домри з симфонічним оркестром В. Подгорного (1967), Концерт для домри з оркестром І. Хуторянського (1969)⁵, «Юнацький» концерт «На вулиці скрипка грає» для домри з фортепіано М. Балеми (1969), а також Концертино для домри з оркестром І. Ковача (1960).

Запропоноване датування першого етапу не є загальноприйнятим у вітчизняному музикознавстві. Зокрема, Ірина Максименко розширює межі початкового періоду історії домрового концерту, включаючи до нього 1970-ті роки. Авторка зазначає як показові риси ранніх концертів⁶ опору на фольклорний

¹ Дата написання Концерту для домри не збігається у друкованих джерелах, де вказано 1953 рік, та у партитурі першого перекладення, датованій 1951 роком [167, с. 52].

² В особовій справі Л. Шишеніна, яка зберігається в архіві Спілки композиторів України, зазначено, що датою написання Концерту є саме 1952 рік, але клавір Концерту видано 1959 року в Києві [136].

³ Клавір Концерту виданий у Києві 1964 року.

⁴ Інформація про Концерт міститься в переліку творів композитора О. Семенова в довіднику «Українські композитори» [56].

⁵ Концерт І. Хуторянського виданий 1974 року видавництвом «Музична Україна», що вказано в клавірі, але Н. Костенко зауважує, що рукопис датується 1969 роком [84]. Водночас 1957 рік як дата написання Концерту зафіксований у роботах К. Сліпченко [161,163].

⁶ І. Максименко у своїй статті «Основні тенденції розвитку українського домрового концерту» [112] здійснює огляд десяти концертів, серед них п'ять належать до етапу становлення (Д. Клебанова, К. Домінчена, І. Хуторянського, В. Подгорного, І. Ботвінова).

матеріал та «наслідування класичних і романтичних традицій у формі та драматургії (переважно контрастній)» [112, с. 130], а початок нового етапу розвитку жанру, який, за її періодизацією, включає 1980–1990-ті роки, обґрунтовує появою зразків, що належать перу композиторів-домристів — Валерія Івка та Бориса Міхеєва. Інший критерій застосовує у своїй дисертації Ксенія Сліпченко, яка, навпаки, звужує хронологічні рамки першого періоду, обмежуючи їх кінцем 1950-х років, тоді як 1960-ті — кінець 1970-х років зараховує до другого періоду. Дослідниця зосереджує увагу на структурних аспектах творів і вказує на помітне урізноманітнення форм: «Другий період виступає певним етапом начала трансформацій форми та тонального мислення, що продовжиться у наступній фазі розвитку домрового концерту» [163, с. 158].

Варто зауважити, що в обох запропонованих варіантах систематизації не розглядається Концертино В. Івка 1970 року, хоча, на наш погляд, саме цей твір слід вважати вододілом між етапами еволюції концертного жанру в українській домровій музиці, адже він відрізняється від концертів попереднього періоду ускладненням музичної мови, зокрема застосуванням серійної техніки, експериментами із самим жанром, а також демонстрацією нових можливостей домри. Щодо 1960-х років, то, на нашу думку, панівною тенденцією в цей період продовжує залишатися звернення до фольклорного матеріалу й дотримання зовні класичних параметрів форми та стилістики.

Інтерес до жанру концерту в домровій музиці активізувався на межі 1940–1950-х років, що зумовлено низкою факторів. Перший фактор — стрімкий розвиток «молодого» інструмента, який, за короткий (у порівнянні з іншими «класичними» інструментами) термін перейшовши від статусу «народного» до академічного, потребував відповідного репертуару — не тільки обробок, перекладень і невеличких п'єс, а й масштабних творів на кшталт сюїт, сонат, концертів. Другий фактор — формування професійного сольного виконавства, адже в попередні роки домрове мистецтво було пов'язане переважно із самодіяльним колективним музикуванням. Водночас слід підкреслити, що складність репертуару аматорських колективів могла бути доволі високою, про

що свідчать їхні концертні програми [23, с. 6]. Саме з цих колективів вийшло чимало майбутніх фахівців, як-от М. Білоконєв, Є. Бортник, М. Васильєв, Б. Міхеєв, В. Івко, які продовжили навчання у спеціалізованих навчальних закладах. Зростанню виконавського рівня домристів сприяло і відкриття кафедр народних інструментів в училищах та консерваторіях, і проведення фестивалів та конкурсів спеціально для «народників», які допомагали розкриттю талановитих музикантів. Нарешті, значну роль у стрімкому розвитку концертного жанру відіграла радянська культурна політика, яка підтримувала популяризацію так званих народних інструментів і заохочувала широкий загал до виконавства на них, зокрема й на домрі. Це спонукало композиторів, що писали для домри, навіть при зверненні до великих форм, використовувати «зрозумілий» музичний матеріал.

Урахування всіх перелічених факторів зумовило вибір саме жанру концерту як пріоритетного. На цьому наголошує, зокрема, І. Максименко: «академічна галузь домрового репертуару почала формуватися з жанру сольного концерту» [112, с. 130]. Справді, концертний жанр успішно поєднав у собі академічне походження, демократичність музичної мови, акцент на віртуозному началі, що давало виконавцю змогу яскраво проявити особисті музичні здібності. Слушно додати до цього висновку міркування А. Нижника про специфіку концертного жанру, яка «полягає у вираженні артистичного “Я”, в апелюванні до чуттєво-емоційного сприйняття, в акцентуванні виразових можливостей інструмента і здібностей виконавця» [128, с. 5].

Спираючись на віднайдену інформацію про авторів перших українських домрових концертів та аналітичне дослідження самих творів, спробуємо виявити тенденції, характерні для початкового етапу історії цього жанру в Україні. Перше, що слід зазначити, — це наявність вищої композиторської освіти у більшості авторів домрових концертів першого періоду. Прагнення підняти домру до рангу академічного інструмента, а отже, і необхідність створення «серйозного» репертуару, вимагали залучення професіоналів, які володіли композиторською технікою, а часто ще й мали досвід роботи над концертними

творами для скрипки. Троє з одинадцяти авторів ранніх домрових концертів були випускниками Харківського музично-драматичного інституту/консерваторії: Дмитро Клебанов (клас композиції С. Богатирьова, 1926), Володимир Подгорний (клас композиції В. Борисова, 1956), Ігор Ковач (клас композиції В. Барабашова, 1959). Ще троє закінчили Київський музично-драматичний інститут імені М. В. Лисенка та Київську консерваторію: Климентій Домінчен (клас композиції В. Золотарьова, 1931), Ігор Хуторянський (клас композиції Л. Ревуцького, 1955), Олексій Семенов (клас композиції К. Данькевича та Б. Лятошинського, 1964¹).

Всеволод Задерацький вчився в Московській консерваторії по класу композиції у С. Василенка та М. Іполитова-Іванова, пізніше двічі сидів у концтаборах, а в 1949 році повернувся в Україну й до кінця життя викладав у Львівській консерваторії. Микола Балема, уродженець Хмельниччини, 1972 року закінчив Уральську консерваторію по класу композиції у Б. Гібаліна, але того ж року повернувшись на батьківщину, назавжди пов'язав своє життя із Хмельницькою обласною філармонією. Борис Алексеєв вступив до Харківської консерваторії у 1939 році, але через війну не зміг її закінчити. Тим не менш, активна практична діяльність як композитора та аранжувальника дала підстави включити його до спілки композиторів при Воронежській консерваторії, де він працював на той час. Неповну вищу освіту має й Леонід Шишенін: два роки він навчався у Московській консерваторії по класу композиції у М. С. Жилиєва, але за власним бажанням залишив навчальний заклад. Водночас композитор не припиняв творчу діяльність, викладав теоретичні дисципліни в музичному училищі та в музичній школі, працював концертмейстером. Концерт для домри, написаний після переїзду до Ялти, увійшов до переліку творів, які розглядалися при вступі Л. Шишеніна до Спілки композиторів України².

¹ На момент написання Концерту О. Семенов ще навчався в Київській консерваторії (1957–1964).

² На засіданні камерно-симфонічної комісії Спілки композиторів України 1964 року А. Зноско-Боровський відзначив саме Концерт для домри з оркестром Л. Шишеніна як найкращий з творів, представлених на огляді.

Серед авторів концертів для домри першого періоду є також одесит Іван Ботвінов — музикознавець за освітою. Попри відсутність формальної композиторської освіти, за майже 30 років роботи на кафедрі теорії музики та композиції він викладав, поряд з гармонією, сольфеджіо, інструментовкою та читанням симфонічних партитур, також спеціальність у музикознавців і композиторів¹. До того ж у його творчому доробку, окрім домрового концерту, є ще декілька творів інших жанрів: увертюра, симфонічна поема, симфоніета, фантазія, концерти для інших інструментів. Така інтенсивність композиторської діяльності у поєднанні з опануванням у процесі роботи зі студентами теоретичних основ композиції підтверджує думку про професіоналізм перших авторів українських концертів для домри.

Друга тенденція, що є очевидною вже на етапі становлення українського домрового концерту, — це співпраця композиторів із виконавцями відповідної спеціалізації. Зокрема, перший виконавець концерту Дмитра Клебанова домрист Микола Тимофійович Лисенко² був редактором сольної партії в зазначеному творі. Концерт для домри Володимира Подгорного, перша версія якого була призначена для скрипки (1958), загравав новими фарбами завдяки видатному харківському домристу, учню М. Т. Лисенка, Борису Міхеєву. Молодий виконавець майстерно переробив партію соліста, яскраво розкривши можливості домри, зокрема в каденції, а також редагував голоси супроводу. Завдяки його зусиллям у 1967 році була представлена нова версія концерту — для домри та симфонічного оркестру, яка закріпилася в музичній літературі та набула широкої популярності.

¹ Наведена інформація міститься в буклеті, виданому до 110-річчя заснування Одеської консерваторії та розміщеному на сайті навчального закладу. Факт викладання спеціальності у композиторів змусив авторку дисертації шукати відповідь на питання, за якою ж спеціальністю закінчив Іван Дмитрович Ботвінов консерваторію у 1949 році. Прояснити ситуацію допомогло звернення до його сина — відомого українського піаніста Олексія Івановича Ботвінова, який підтвердив, що його батько закінчив консерваторію за спеціалізацією «музикознавство».

² Микола Тимофійович Лисенко — домрист, диригент, професор. З 1955 до 1963 року — викладач, керівник оркестру народних інструментів та завідувач кафедри Харківської консерваторії. Упродовж 1970–1975 років — завідувач кафедри народних інструментів у Київській консерваторії.

У межах початкового періоду спостерігаємо й інакшу форму взаємодії між виконавцем та композитором. Віртуози-домристи, які потребували збагачення репертуару для свого інструмента, заохочували композиторів до створення концертів, які вони могли б виконати. Так, у Житомирі в результаті творчого тандему композитора Всеволода Задерацького та виконавця-мультиінструменталіста Миколи Квальярді¹ у 1947 році з'явився, як вже тепер прийнято вважати, перший концерт для чотириструнної домри². Ігор Ковач почав писати музику для домри через наполягання М. Т. Лисенка — тогочасного завідувача кафедри народних інструментів у Харківській державній консерваторії, де якраз розпочав працювати композитор [91, с. 41]. Як зазначає Н. Костенко, «знаменним є той факт, що “Концертино” (соліст — Борис Міхєєв) і обробки для квартету були з успіхом представлені комісії при вступі молодого автора до Спілки композиторів України»³ [там само].

Нарешті, серед авторів концертів слід виокремити тих, хто сам володів інструментом. Це, зокрема, Микола Балема, який у 1967 році закінчив відділ народних інструментів Хмельницького музичного училища по класу І. Коробова, а в консерваторії поєднував дві спеціальності, навчаючись паралельно в композиторському класі та у класі домриста М. Олейнікова. Ще одним композитором-домристом був Борис Алексеєв. Повернувшись до Харкова в середині 1950-х років, він викладав у ДМШ № 7, одночасно керуючи там оркестром народних інструментів.

Загалом простежується певна відповідність між кількістю домрових концертів, створених композиторами різних міст України в 1950–1960-ті роки, та інтенсивністю розвитку регіональних виконавських шкіл гри на цьому інструменті. Насамперед слід виокремити Слобожанщину, де фактично

¹ Микола Квальярді – киянин італійського походження, виконавець на скрипці, мандоліні та домрі. З 1924 року працював у музичному інституті ім. М. В. Лисенка (після реорганізації у 1934 році Київській консерваторії), де викладав мандоліну [163, с. 149].

² Певний час Концерт-рапсодія В. Задерацького був невідомий широкому загалу, тому першим українським концертом для чотириструнної домри вважався концерт Д. Клебанова.

³ У 1974 році вперше було представлено Концертино І. Ковача у версії для домри та симфонічного оркестру, соліст — Федір Коровай [91, с. 41].

розпочалося становлення української чотириструнної домри як академічного інструмента. Саме в Харкові вперше в Україні був відкритий клас домри. Це відбулося у 1921 році, коли до музичної профшколи № 2 було зараховано 16 учнів-домристів [45, с. 16], а згодом, у 1924 році, клас домри з'явився у Харківському музично-драматичному інституті, першим викладачем якого став Володимир Комаренко. Відтоді домрове виконавство на Слобожанщині стало стрімко поширюватися та розвиватися у професійному напрямі. Як наслідок, чотири з одинадцяти домрових концертів написані «вихідцями» з Харкова.

Безпосередній вплив виконавської школи гри на народних інструментах відчутний і в середовищі київських композиторів. Так, появі домрового концерту Ігоря Хуторянського передували його твори для оркестру народних інструментів — «Уральська сюїта» (1956) та «Пісня і скерцо» (1957). Климентій Домінчен також спочатку написав «Фантазію на українські народні теми» (1946) та «Російсько-українську сюїту» (1954) для оркестру народних інструментів, а вже потім — Концерт для домри та оркестру народних інструментів. Щодо Олексія Семенова, то він працював над своїм Концертом для домри, ще навчаючись у Київській консерваторії. І, попри відсутність достовірної інформації, можна припустити, що вибір домри як сольного інструмента був не випадковим і що молодий композитор розраховував на конкретного виконавця — студента або викладача. Таке припущення цілком імовірне, якщо пам'ятати про високий професійний рівень домрового мистецтва в Києві, де кафедру народних інструментів, першу в Україні, в той час очолював видатний педагог-методист — Марк Геліс¹.

Отже, можна спостерігати не тільки плідну співпрацю композиторів і виконавців, а й вплив цілих регіональних виконавських шкіл — харківської та київської — на розвиток домрового концерту в Україні. Забігаючи наперед, зазначимо, що ця тенденція збережеться і на наступних етапах розвитку

¹ Марк Мусійович Геліс викладав домру, балалайку, гітару та баян. Він увійшов в історію як видатний педагог, розробник власної методики та вихователь цілої плеяди видатних музикантів, серед яких М. Давидов, В. Гуцал, В. Воеводін, В. Івко та інші.

концертного жанру, зокрема формування донецької школи домрового виконавства у 1980-ті роки сприятиме появі низки концертів місцевих авторів для цього інструмента.

Розглянемо тепер більш докладно самі концерти. Найперше привертає увагу тяжіння до фольклорного матеріалу. Показово, що ця тенденція спостерігається в ранніх концертах не лише для домри, а й для інших народних інструментів. Підтвердження вказаної думки знаходимо в дисертації Артема Нижника, який, досліджуючи шляхи розвитку українського баянного концерту, стверджує, що саме сприйняття інструмента як народного зумовило «широке включення в ранній баянний концерт інтонацій народних і масових пісень і, навпаки, уникання “тонкощів” сучасної академічної музики», а також «відповідний відбір інтонаційного матеріалу, прийоми його розвитку і форми солуювання» [128, с. 12].

Як саме представлений фольклорний матеріал у ранніх домрових концертах? У ряді випадків композитори звертаються до прийому цитування або до гранично наближеного «переказу» народної теми. Дослідники називають конкретні теми, використані в концертах В. Задерацького¹, В. Подгорного², Б. Алексеєва³ М. Балєми. Але нерідко, вводячи фольклорні мелодії у свої твори, композитори у процесі розвитку (або вже в момент експонування) переосмислюють їхній характер. Так, у Концерті-рапсодії В. Задерацького маршова пісня «Засвіт встали козаченьки» перетворюється на ліричну, що підкреслюється авторською вказівкою виконувати наспівно (*cantabile*). У М. Балєми народна пісня «На вулиці скрипка грає», назва якої винесена у підзаголовок «Юнацького» Концерту, стає об'єктом образних модифікацій: первісно жартівлива, вона в процесі розгортання змінює свій настрій та характер

¹ В. Задерацький використовує мелодії наступних пісень: «І шумить, і гуде» (тема головної партії), «Засвіт встали козаченьки» (тема побічної партії), «Ой, лопнув обруч біля діжечки» (тема епізоду) [163, с. 96]

² Головна тема Концерту В. Подгорного заснована на жартівливій народній пісні «Удовицю я любив», а побічна – на ліричній «Ой, не світи, місяченьку».

³ Побічна партія першої частини Концерту Б. Алексеєва — цитата ліричної пісні «Ой, дівчино, шумить гай», «а в третій однією з тем є танцювальний козачок» [84, с. 70].

зі жвавого танцювального на журливий, а потім знову на життєствердний (детальніше див. у підрозділі 3.3).

У концертах Д. Клебанова¹ та К. Домінчена² цитати поєднуються із власними темами, стилізованими під український фольклор. Водночас дехто з композиторів уникає цитування, створюючи оригінальний тематизм, хоча й у фольклорному дусі. Зокрема, в концертах І. Хуторянського та І. Ботвінова оригінальні теми містять народнопісенні інтонації: теми головних партій в їхніх концертах — енергійні, танцювального характеру, а теми побічних — в дусі лірично-епічної пісні.

Зауважимо, що саме фольклорний тематизм зумовлює акцент на варіюванні, що розуміється і як спосіб розвитку музичного матеріалу, і як принцип композиційної організації. В останньому випадку варіаційні розділи частіше вбудовуються всередину іншої форми. Зокрема, в концертах В. Подгорного та К. Домінчена у формі варіацій викладаються головні партії сонатної форми³, а в Концерті М. Балема послідовне варіювання основної теми вибудовується у складну тричастинну форму з образно контрастною серединою та доповненням у вигляді традиційної для концертного жанру сольної каденції (детальніше див. у підрозділі 3.3).

На тлі концертів фольклорного спрямування, що однозначно домінують у першому періоді, виділяється Концертино І. Ковача — єдиний зразок оригінального тематизму, не пов'язаного з фольклором. Н. Костенко вказує, що Б. Міхєєв, перший виконавець цього твору, характеризував його стилістику як «нежорсткий модерн»: в умовах «тогочасного панування ідеологічно заангажованих творів у дусі “народності та партійності” звучання домри,

¹ Д. Клебанов використовує цитату пісні «Вийшли в поле косарі» у третій частині Концерту, а в інших частинах стилізує тематизм під український фольклор.

² Тема головної партії Концерту К. Домінчена є цитатою української народної пісні «Ой ходила дівчина бережком», а тема побічної партії — стилізацією в дусі епічно-імпровізаційного наспіву [, с. 29].

³ А. Башмакова, аналізуючи концерт К. Домінчена, визначає форму сонатної експозиції як тему і чотири варіації та вказує, що їм дзеркально відповідають чотири варіації в репрізі. Водночас у першому розділі розробки є більш складний за співвідношенням блок із трьох варіацій [6, с. 30].

образний стрій та музична мова твору були незвично сучасними, але спиралися на тональне мислення (тому й «нежорсткий модерн»)» [91, с. 44].

Від музичного тематизму та принципів його розвитку перейдемо до розгляду питання щодо трактування композиторами сутності концертного жанру. Прагнення втілити в домрових творах усталене уявлення про жанр зумовило переважання саме «чистих» зразків, що відображено вже у назвах. Дев'ять з одинадцяти творів раннього періоду позначені як власне «концерти» й лише один — Концерт-рапсодія В. Задерацького — має додаткове уточнення. Винятком для першого періоду є звернення до «полегшеної» моделі жанру — Концертино І. Ковача.

Загалом трактування жанру в розглянутих концертах демонструє опору на традиції класико-романтичної музики, зокрема на типові для неї композиційні моделі. У трьох концертах — Д. Клебанова, Б. Алексеєва¹, Л. Шишеніна — відтворено класичну тричастинну модель, в інших — романтичну одночастинну. Остання найбільш переконливо відображена в концерті В. Задерацького, в якому друга складова жанрової назви передбачає певну свободу викладення та вихід за звичні рамки усталеного жанру.

Поряд з назвою та традиційністю композиційної моделі, сповна представлені в ранніх домрових концертах й інші атрибутивні складові жанру: віртуозність оформлення партії соліста, наявність каденції, діалогічна взаємодія інструментальних партій. Найперше розкриємо технічну сторону, позаяк цей жанр у своїй основі покликаний всебічно виявити виразові можливості інструмента.

У всіх ранніх домрових концертах партія соліста достатньо віртуозна, хоча, безумовно, ступінь технічної складності є різним: від простішої в концертах К. Домінчена та І. Хуторянського до складнішої в концертах В. Подгорного та Л. Шишеніна. Зазвичай застосовується дрібна техніка, хоча нерідко фактура ускладнюється двоголосним викладом, використанням три- й чотиризвучних

¹ Окремі частини Концерту Б. Алексеєва мають програмні підзаголовки: друга частина — «Романс», а третя — «Коло» [84, с. 70–71].

акордів. Звернемо окрему увагу на виконання інтервальних співзвуч на тремоло, що може становити певну складність для домриста, а також на декілька поодиноких, але вельми показових технічних прийомів, що трапляються в розглянутих концертах, як-от: використання штучних флажолетів для викладення мелодичної лінії у другій частині Концерту Д. Клебанова, проведення контрапункту до оркестрового звучання побічної теми прийомом гри піцикато в першій частині того ж концерту, висхідне глісандо подвійними нотами з дев'ятої позиції до першої, як у Концерті М. Балери, та октавне низхідне глісандо в Концерті В. Подгорного. Посилюють ефект віртуозності застосування трелей та дубль-штриха, що можна побачити в концертах Д. Клебанова, І. Ботвінова, В. Подгорного, М. Балери, використання поліфонічних прийомів викладення, що спостерігаються в концертах В. Задерацького, Л. Шишеніна, В. Подгорного, М. Балери. Водночас, прагнучи підкреслити віртуозні потенції домри, композитори пам'ятають про необхідність залучення до виконання своїх творів якомога ширшого кола домристів, тож намагаються пом'якшити вимоги до соліста шляхом «підлаштування» тих чи інших прийомів під порівняно скромний технічний апарат. Так, у Концерті К. Домінчена обрана природна для домри тональність *ля мажор*, переважає викладення музичного матеріалу в межах першої та другої октави, при грі подвійними нотами використовуються відкриті струни¹.

Безсумнівно, найбільш віртуозною частиною інструментальних концертів є каденція соліста. У ранніх зразках українських концертів для домри такі каденції мають доволі традиційне розташування: перед репризою або перед кодою в одночастинних концертах, а в тричастинних циклах — в аналогічних

¹ Зауважимо, що нерідко композитори, які писали свої концерти з уявленням про можливості домри на основі скрипкових принципів, використовували технічні прийоми, які становлять труднощі для домриста. Зокрема, через проблеми, пов'язані з різною мензурою інструментів, як-от суттєва різниця в позиції між першим та четвертим пальцями на скрипці й на домрі, яка ускладнює виконання моторних епізодів. Серйозну складність у виконанні на домрі становлять прийоми репетицій на різних струнах. Подекуди композитори не враховують той факт, що перехід зі струни на струну, який на домрі виконується правою рукою за допомогою медіатора, супроводжується надзвичайно активними й швидкими рухами. Такий прийом вимагає високої вправності та координації. Втім, досконало зіграні епізоди із зазначеними прийомами звучать ефектно й віртуозно.

місцях, однак лише в перших частинах. Деякі концерти містять також додаткові каденційні зони. Наприклад, Концерт-рапсодія В. Задерацького відкривається вступною каденцією соліста, в Концерті Д. Клебанова сольне висловлювання домри кантиленного характеру розміщене на початку другої частини тричастинного циклу, а в одночастинному Концерті М. Балема домрове соло передує розділу *Lento*. Сольні епізоди каденційного типу трапляються також всередині концертів Д. Клебанова, В. Задерацького, В. Подгорного, Л. Шишеніна. Однак більшість каденцій соліста в розглянутих концертах невеликі за масштабами, інколи — зовсім лаконічні, як у концертах І. Хуторянського чи Л. Шишеніна. Таку лаконічність можна пояснити відсутністю у композиторів того часу досвіду створення композицій для домри соло. Фактично єдиним винятком є каденція в Концерті В. Подгорного, яка не тільки перевищує каденції в інших концертах за обсягом, але й значно випереджає їх за технічною складністю.

Говорячи про прийоми віртуозності в каденціях, вкажемо насамперед на ті, що спрямовані на подолання характерного для домри одноголосного викладу. Це введення акордів, виконання яких може ускладнюватися, наприклад, шляхом різностороннього ковзання по трьох чи чотирьох струнах, як у В. Подгорного. У каденції Концерту К. Домінчена використаний прийом гри перемінними ударами по всіх струнах подвійними нотами, які разом складають чотиризвучний акорд. Насиченості фактури сприяє гра подвійними нотами, яка може застосовуватися як в умовах гомофонно-гармонічного складу (В. Задерацький, Д. Клебанов, К. Домінчен, Л. Шишенін, І. Ботвінов, М. Балема), так і поліфонічного (В. Задерацький, Л. Шишенін, В. Подгорний, М. Балема). Іноді трапляються випадки прихованого двоголосся (В. Задерацький, Д. Клебанов, Л. Шишенін, В. Подгорний). І звісно, майже для всіх каденцій характерні блискучі віртуозні пасажі — гамоподібні (діатонічні, хроматичні) та арпеджіоподібні. Тенденція до розкриття сонорно-фактурних можливостей домри простежується в Концертино І. Ковача. Н. Костенко підкреслює, що саме цей твір «вперше в домровому репертуарі презентує домру в сольо-віртуозній

якості: піднесено-яскраве звучання віртуозних пасажів, сигнальні інтонації подвійними нотами, оркестрова акордова фактура на арпеджіато тощо» [91, с. 47]. На думку дослідниці, саме каденційні розділи ранніх концертів стають поштовхом до появи в українській домровій музиці сольної мініатюри як самостійного жанру.

Щодо співвідношення в домровому концерті партій соліста та оркестру (або у випадках відсутності партитури — фортепіано), то в ранній період переважає принцип почергового зіставлення розділів суто оркестрових та таких, де при одночасному звучанні партія домри розташована на передньому плані. При цьому й ті, й інші розділи — доволі великі за обсягом. Наприклад, фортепіанний вступ у Концерті М. Балєми нараховує 27 тактів, всередині розробки Концерту І. Ботвінова міститься оркестрове тутті тривалістю 41 такт, а в Концерті І. Хуторянського після розлогого вступу, який соліст виконує разом з оркестром, слідує великий самостійний оркестровий епізод тривалістю 55 тактів. Характерною для розглянутих концертів є передача тематичного матеріалу від домри до оркестру на відстані 8–16 тактів, зокрема в Концерті М. Балєми, а ось діалогічні переклички між оркестром та солістом на мотивному рівні (в межах одного-двох тактів) трапляються досить рідко. При одночасному звучанні соліста й оркестру на першому плані здебільшого перебуває соліст, що досягається прозорістю оркестрової тканини та функцією акомпанементу, яку виконує оркестр. Водночас у деяких концертах, зокрема В. Подгорного та Л. Шишеніна, трапляються побудови, де фонову функцію виконує домра, яка супроводжує оркестрове проведення теми пасажним матеріалом, але й у таких випадках віртуозність оформлення сольної партії дозволяє їй залишатися на «авансцені».

Варто додати, що ранні українські концерти для домри сьогодні не є надто затребуваними. Проте свого часу більшість можна було почути у виконанні тих чи інших домристів. Про це свідчить їхнє усталене місце у програмах конкурсів для виконавців на народних інструментах, зокрема Концерту В. Подгорного та Концертино І. Ковача. Дослідники згадують яскравий виступ у Києві 1950-х

років, коли Концерт Б. Алексеєва виконала домристка Н. Комарова в супроводі оркестру народних інструментів при Республіканському радіокомітеті, диригент М. Хіврич [84, с. 70]. Цікаво, що саме концерти харківських композиторів популярні й досі: у 2021 році в Харкові відбулася презентація нової партитури Концертино І. Ковача, яка була частиною творчого мистецького проєкту дослідника А. Стрільця, тоді ж були виконані друга та третя частини Концерту Д. Клебанова [167, с. 132–133]. Концерти І. Хуторянського, К. Домінчена, які свого часу більш-менш регулярно виконувалися під час навчального процесу в консерваторії чи в училищі, тепер зрідка можна почути у виконанні юних домристів¹. Додамо також, що Концерт І. Ботвінова практично був обов'язковим для виконання студентами класу викладачки домри Одеської консерваторії Д. Орлової [5, с. 77]. Щодо Концерту-рапсодії В. Задерацького, то цей твір тривалий час взагалі був забутий. Увагу до Концерту привернула викладачка Львівської музичної академії, домристка Любов Боднар, яка у 2003 році здійснила редакцію сольної партії та створила партитуру для оркестру народних інструментів². Відтоді Концерт В. Задерацького став частиною репертуарних програм домристів, зокрема студентів класу професора Національної музичної академії України Л. Матвійчук.

2.2. Період зрілості жанру: виконавський досвід і стильова еволюція (1970-ті — середина 1990-х рр.)

Упродовж другого періоду (1970-ті — середина 1990-х років) концерт остаточно закріплює свою історичну цінність в українській музиці для домри. У цей проміжок часу було створено чотирнадцять зразків жанру: Концертино для домри з фортепіано В. Івка (1970), Концертино для домри та баяна з оркестром народних інструментів М. Стецюна (1972), Концертино для домри з оркестром

¹ Рекомендована література для учнів старших класів музичної або мистецької шкіл містить, наприклад, Концерти для домри з оркестром Д. Клебанова (1951), І. Хуторянського (1957) [173].

² Тоді ж і відбулося публічне представлення на сцені Львівської музичної академії.

В. Подгорного (1974), Концерт для домри з оркестром В. Сапелкіна (1977, 2-га редакція — 1980¹), Поема-концерт для домри з фортепіано В. Івка (1980), Концертино для домри з симфонічним оркестром В. Іванова (1981), Концерт-токата для домри з фортепіано В. Івка (1983), Концерт для домри з фортепіано С. Ратнера (1983)², Концерт-сюїта для домри з фортепіано Б. Міхеєва (1987), Концерт № 1 для домри з оркестром народних інструментів К. Мяскова (1987), Концерт № 2 для домри з оркестром народних інструментів К. Мяскова (1990-ті), Концерт № 1 для домри з фортепіано Б. Міхеєва (1992), Концерт-билина для домри з фортепіано Б. Міхеєва (1993), Концерт для домри з фортепіано *ля мінор* С. Грицаєнко (1993). Деякі з перелічених творів можна назвати справжніми перлинами серед усього домрового репертуару, адже вони й досі залишаються популярними та затребуваними, викликаючи беззаперечне захоплення виконавців і публіки.

Простежимо, які тенденції характерні для зрілого етапу розвитку українського домрового концерту і чи збігаються вони з тими, що намітилися на етапі його становлення. Спершу розглянемо фахову спрямованість діяльності дев'яти авторів домрових концертів. Одразу зауважимо, що, як і в попередній період, більшість із них (шестеро з дев'яти) мають вищу композиторську освіту. Так, Микола Стецюн написав Концертино для домри та баяна ще в період навчання у Харківському державному інституті мистецтв імені І. П. Котляревського³ в класі композиції І. Ковача. Вивчав композицію в класі І. Ковача й інший харківський композитор — Валентин Іванов (1976). Володимир Подгорний здобував професійну композиторську освіту у класі В. Борисова (1956), а Валентин Сапелкін закінчив історико-теоретичний

¹ Шевцова А. Валентин Сапелкін: людина з душею композитора і моряк по духу! Електронний ресурс. *Дніпро Культура*. 2017. URL: https://www.dnipro.lib.dp.ua/Valentin_Sapelkin_the%20man_with_composer_heart_and_sailors_soul?no_redirect=true (дата звернення: 11.03.2025).

² Інформація про наявність Концерту для домри в творчості С. Ратнера міститься у збірці нарисів «Композитори Донбасу» авторів Т. Кіреєвої та С. Саварі [73].

³ Харківському національному університеті мистецтв імені І. Котляревського. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Харківський_національний_університет_мистецтв_імені_Івана_Котляревського (дата звернення 11.11.2025).

факультет, вивчаючи композицію у класі В. Барабашова (1958). Тобто четверо авторів домрових концертів здобули професійну композиторську освіту в Харкові, лише Костянтин Мясков навчався у Київській консерваторії в класі композиції К. Данькевича (1958), а С. Ратнер¹ вивчав композицію в Ленінградській консерваторії (1937). Таким чином, показово, що провідна роль випускників Харківської консерваторії серед авторів домрових концертів зберігається й у другому періоді.

Разом з тим, привертає увагу той факт, що п'ятеро з дев'яти авторів концертів другого періоду є виконавцями-домристами, і четверо з них знов-таки закінчили саме Харківську консерваторію: Валентин Іванов (1958, клас домри В. Міхеліса), Борис Міхеєв (1961, клас домри М. Лисенка), Микола Стецюн (1969, клас домри В. Міхеліса), Світлана Грицаєнко (1998, клас домри Б. Міхеєва). П'ятим був Валерій Івко, який здобував освіту спочатку в Одеській консерваторії (1958–1963, клас домри В. Касьянова), а продовжив навчання в аспірантурі у Київській консерваторії (1963–1966, клас М. Геліса).

Як бачимо з переліку, М. Стецюн та В. Іванов мають дві професійні спеціалізації — композиторську та виконавську. Микола Стецюн спочатку навчався гри на домрі в Артемівському училищі, потім продовжив опанування інструмента в Харківському державному інституті мистецтв імені І. П. Котляревського. Вже на початку його навчання в інституті (мається на увазі навчання на кафедрі народних інструментів) молодий музикант показує свої твори викладачу кафедри композиції та інструментування І. Ковачу, який із зацікавленістю відгукується про них. Показово, що на випускному іспиті в 1969 році М. Стецюн виконав один із перших своїх творів — «Скерцо для домри з фортепіано», викликавши інтерес та підтримку викладачів [41, с. 122]. Наступним кроком стало здобуття другої вищої освіти — по класу композиції (1969–1973). Валентин Іванов також першу вищу освіту здобував як домрист на

¹ Самуїл Ратнер — український композитор, диригент, педагог [115]. Член Донецької організації Спілки композиторів України, а з 1983 року — член правління цієї організації [73].

факультеті народних інструментів Харківської державної консерваторії¹ (1958), хоча з дитинства опановував гру на бандурі. Диплом з композиції він отримав лише через 18 років (1976).

Додамо також, що серед трьох композиторів, які не грали на домрі, двоє навчалися як виконавці на народних інструментах: К. Мясков розпочинав музичну освіту як баяніст, навчаючись гри на баяні у Харківському музичному училищі при Харківській державній консерваторії до 1940 року², а Володимир Подгорний у 1956 році закінчив Харківську консерваторію одночасно як композитор та як баяніст (клас Л. Горенка). Нарешті, Валентин Сапелкін та Самуїл Ратнер — єдині серед авторів домрового концерту другого періоду, які не володіли жодним народним інструментом.

Ті композитори, які володіли інструментом, не потребували додаткової редакції домрової партії, навпаки, у їхніх творах відобразилися характерні риси певних виконавських шкіл. Зокрема, Борис Міхеєв продовжив справу свого вчителя М. Т. Лисенка: разом вони видали «Школу гри на чотириструнній домрі». Як стверджує Н. Костенко у своїй монографії, завдяки плідній методичній та педагогічній діяльності Б. Міхеєв став фундатором харківської домрової школи. Унікальною в цьому плані є творчість Валерія Івка. Головна його заслуга полягає в тому, що він започаткував нову регіональну школу виконавства на домрі — донецьку, піднявши її на ту ж висоту, що й інші. Отже, у другому періоді особливості харківської домрової школи найвиразніше проявилися в композиторській творчості Б. Міхеєва, а донецької — у творчості В. Івка.

Щодо композиторів, які не володіли інструментом, то вони консультувалися з домристами. Яскраво ця тенденція відобразилася у творчості К. Мяскова. Як виконавець на баяні композитор і сам перебував у колах «народників», тож тісно співпрацював із представниками київської домрової

¹ Так цей навчальний заклад називався до 1963 року.

² О. Буга пише, що в особовій справі, яка зберігається в архіві НМАУ «Київська консерваторія», вказано, що К. Мясков у 1958 році отримав диплом про закінчення Київського державного музичного училища ім. Р. М. Глієра за спеціальністю «баяніст» [35, с. 16].

школи. Концерт для домри з симфонічним оркестром К. Мяскову замовили спеціально для Республіканського конкурсу виконавців на народних інструментах, який проходив у Івано-Франківську 1988 року¹ [154]. В ході роботи над твором композиторові необхідно було звернутися до фахівця для редагування сольної партії й одразу йому згадалася домристка Любов Матвійчук, яка на той час вже працювала в Київській державній консерваторії. Про своє захоплення мистецькою діяльністю виконавиці Костянтин Мясков розповідав на творчому вечорі Любові Дмитрівни, який відбувся 1 лютого 1996 року в малому залі Київської консерваторії². Згадуючи історію їхньої співпраці, автор зізнається, що Концерт № 1 був написаний за підтримки Любові Дмитрівни, з якою він багато консультувався, а також додає, що орієнтувався саме на її індивідуальну виконавську манеру. К. Мясков також із захопленням згадує емоції та відчуття, коли вперше на сцені філармонії в Києві почув свій Концерт № 1 і був щиро вражений тонким прочитанням музики у виконанні Л. Матвійчук³. Автор навіть стверджує, що домристка знайшла особливі нюанси в його музиці, які згодом допомогли йому як композитору при написанні вже Другого Концерту. Тож трохи пізніше композитор разом із домристкою починають працювати над новим Концертом, внаслідок чого на початку 1990-х з'являється одночастинний Концерт № 2 для домри з оркестром. Уперше твір виконала також Л. Матвійчук у супроводі Естрадно-симфонічного оркестру Телерадіокомпанії України під орудою Народного артиста України Ростислава Бабича. Тож обидва концерти К. Мяскова, а також інші його твори для домри,

¹ Концерт № 1 К. Мяскова був єдиним та обов'язковим твором для виконання учасників, які пройшли у III тур у супроводі Національного академічного оркестру народних інструментів (НАОНІ). Усім, хто подав заявку на конкурс, рекомендованим листом надсилали копію рукопису клавiру. Конкурсантам пропонувалося виконати або I частину, або II, III частини. (Інформацією поділилася С. Білоусова, яка знала безпосередніх учасників: Анну Євпак, лауреатку II премії, та Василя Кисіля, лауреата I премії.

² Відео концерту розміщене на онлайн-платформі YouTube. URL: <https://youtu.be/RtOFn1ZKxkU?si=5iJ3sPzDSZ9CEgFO&t=45m> (дата звернення 14.11.2025).

³ Уперше Концерт № 1 для домри з оркестром у трьох частинах К. Мяскова виконала домристка Л. Матвійчук у супроводі симфонічного оркестру на сцені Колонної зали Київської Державної філармонії під час Пленуму Спiлки композиторiв України. Пізніше твір був записаний на студії звукозапису у виконанні Л. Матвійчук та оркестру народних інструментів, диригент В. Скакун. URL: <https://matviychuk.musicua.org/tvorchist.html#audio> (дата звернення 14.11.2025).

зокрема Концертні варіації, були присвячені саме київській домристуці Л. Матвійчук¹.

Повертаючись до інших авторів концертів другого періоду, слід вказати, що баяніст В. Подгорний присвятив своє Концертино першому виконавцю — Борису Міхеєву. Як і у випадку з Концертом для домри В. Подгорного, написаним у 1967 році й також уперше виконаним Б. Міхеєвим, домрист створює власну оркестрову версію, доповнюючи великий склад оркестру народних інструментів групою дерев'яних духових, ударними інструментами, фортепіано та гусями [88, с. 77]. Натомість Б. Міхеєв присвятив В. Подгорному свій Концерт-билину, а Концерт-сюїту — Л. Зикіній.

Перейдемо тепер до характеристики самих концертів. Насамперед зазначимо відхід від «чистих» зразків жанру, що переважали в перший період. З чотирнадцяти концертів чотири мають додатковий складник у позначенні жанру: Поема-концерт та Концерт-токата В. Івка, Концерт-сюїта та Концерт-билина Б. Міхеєва. Ще чотири являють собою «полегшений» варіант концертного жанру з відповідним позначенням «концертино»: Концертино В. Івка, Концертино М. Стецюна, Концертино В. Подгорного, Концертино В. Іванова. Крім того, вперше з'являється приклад, коли домра поєднується в жанрі концерту з якимось іншим інструментом. Ідеться про Концертино для домри та баяну з оркестром народних інструментів М. Стецюна, яке є унікальним зразком не лише для другого періоду, а й для всієї історії жанру. Ба більше, поєднання домри та баяна як сольних інструментів — доволі рідкісний випадок у домровій музиці загалом, що певною мірою зумовлено історією виникнення цього твору. Як зазначає А. Стрілець, подвійний концерт до Звіту митців Харківської області спершу замовляли Д. Клебанову та І. Ковачу, але обидва композитори відмовилися від пропозиції. Тож виклик створити концерт для двох визначних музикантів — лауреатів міжнародних конкурсів Федора Коровая (домра) та Юрія Абраменка

¹ На титульній сторінці рукописів Концерту для домри № 1 та Концерту для домри № 2 К. Мяскова зазначається присвята та особисті побажання першій виконавиці Л. Матвійчук (додаток А, малюнки 1 та 2).

(баян) — прийняв М. Стецюн. А. Стрілець наводить слова самого композитора про враження від власного твору: «цей твір став “путівкою в життя” в усіх смислах цього крилатого виразу». Перше виконання на сцені Національного палацу «Україна» «посприяло набуттю певної ваги М. Стецюна як композитора і, одночасно, його призначенню на посаду керівника оркестру народних інструментів Харківської обласної філармонії, у супроводі якого прозвучала композиція» [167, с. 68].

Ще однією новою тенденцією в концертах другого періоду є звернення до програмності. Серед концертів першого періоду був один Концерт із літературним заголовком («На вулиці скрипка грає» М. Балери), однак цей заголовок був назвою пісні, яка цитувалася та розроблялася композитором у творі. Тепер же спостерігається прагнення композиторів пов'язати музику твору з літературним першоджерелом. Насамперед ідеться про Поему-концерт В. Івка, натхнену, за його власними словами, романом О. Гріна «Та, що біжить по хвилях». Програмні заголовки окремих частин містить Концерт-сюїта Б. Міхеєва: «Плач з притопом», «Інтермецо», «Монолог», «Забавна». І хоч ці заголовки не відсилають до конкретного літературного твору, вони натякають на картинні образи, що, напевно, надихали автора. Прихована програмність відчутна й в інших концертах Б. Міхеєва — Концерті-билині (саме вплив билини додає музиці характерного семантичного забарвлення) та Концерті № 1, де друга частина має назву «Пісня». Нарешті, вкажемо на Фінал Концертино В. Івка, який згодом отримав назву «Рух»: хоча цей заголовок є доволі узагальнений, він точно характеризує безперервний віртуозний потік, який тут домінує.

Цікаві зміни відбуваються в галузі композиційної організації концертів другого періоду. Традиційна для жанру тричастинна структура «швидко — повільно — швидко», що мала місце в чотирьох концертах першого періоду, наявна в концертах К. Мяскова (Концерт № 1) та Б. Міхеєва. Чотиричастинний цикл Концерту-сюїти Б. Міхеєва зумовлений вочевидь додатковим впливом жанру сюїти, який вказаний у заголовку. Однак панівними, як і в першому періоді, є одночастинні концерти: В. Івка, Б. Міхеєва, К. Мяскова (Концерт № 2),

С. Грицаєнко. До цього переліку можна додати також три з чотирьох Концертино (В. Подгорного, В. Іванова, М. Стецюна), одночастинність яких відповідає специфіці цього різновиду концерту, однак і тут є виняток — Концертино В. Івка, яке відтворює нормативний концертний цикл: *Allegro, Largo molto rubato, Allegro*. В плані формотворчої організації з-поміж інших вирізняються Концертино М. Стецюна та Концерт № 2 К. Мяскова, написані в тричастинній формі замість більш усталеної для концертів сонатної форми.

Розгляд домрових концертів другого періоду за стилістичною координатою демонструє суттєву зміну вектору розвитку. Домінантне для попереднього періоду фольклорне спрямування дещо втрачає свої позиції, хоча опора на фольклор та намічені раніше форми роботи з ним відчутні в концертах В. Подгорного, Б. Міхеєва, К. Мяскова. Водночас цитування народних мелодій застосовується вкрай рідко, більш показовим стає створення власних тем, що містять характерні для народної музики ладо-інтонаційні звороти.

Відверте захоплення українським мелосом властиве Костянтину Мяскову, чий твори для домри, баяна, бандури пронизані народнопісенними інтонаціями. Зокрема, О. Буга стверджує, що композитор написав понад 70 творів для бандури з використанням фольклорних джерел [35]. Фольклорна стилістика притаманна й домровим концертам К. Мяскова, особливо Концерту № 1. Так, у першій частині використано переважно оригінальний авторський тематизм, водночас у побічній партії є квазі-імпровізація на народну ліричну пісню в партії домри. У середньому розділі другої частини можна почути видозмінену цитату веснянки «Подоланочка», яка отримує послідовний розвиток у фіналі Концерту, де стає головною. Але й тут цитата не є точною, вгадуються лише обриси теми. До того ж у першому розділі фінальної частини можна почути й інші теми, наближені до стилістики українських пісень або танців. Щодо Концерту № 2 К. Мяскова, то тут композитор не використовує цитат. І хоча час від часу можуть виникати алюзії на пісенно-танцювальні витоки, загалом ця музика відображає затребувані на той час «радянські» стандарти: відгомони дієвих, енергійних образів, які

асоціюються з музикою композиторів кінця XIX століття, пісенні інтонації, традиційні гармонічні та фактурні засоби виразності.

Прихильність до українського мелосу характерна і для В. Подгорного. Але якщо у своєму Концерті для домри з оркестром (1967) композитор безпосередньо цитує народні наспіви («Удовицю я любив» та «Ой, не світи, місяченьку»), то в Концертино (1974) фольклорні мелодії подані крізь призму бачення іншого композитора — Станіслава Людкевича, чийм хоровим твором «Гагілка» В. Подгорний надихався. Головна та побічна теми Концертино відповідають двом головним темам тричастинної композиції С. Людкевича — контрастним за змістом і характером, але інтонаційно спорідненим весняно-обрядовим пісням: жвавій та енергійній «Янчику-подолянчику» та наспівно-ліричній «Ой, не ходи качуроньку». В. Подгорний зберігає навіть тональне співвідношення, яке використав для веснянок С. Людкевич: *соль мінор* для першої та *соль мажор* для другої. Таким чином, близькі в інтонаційному відношенні теми не так конфліктують, як доповнюють одна одну, а їх поєднання в розробці підводить до кульмінаційної картини «всезагального народного гуляння та нестримного танцю» в репризі [88, с. 78].

Тяжіння до фольклорного матеріалу відобразилося і в композиторському стилі Б. Міхеєва. Н. Костенко зауважує, що «відмінне знання природи інструмента дозволяє композиторові працювати в манері нової “фольклорної хвилі”»: не використовуючи цитат народної музики, відтворювати її аутентично засобами професійного домрового виконавства» [83, с. 60]. Усі концерти Б. Міхеєва так чи інакше відображають інтонації та образно-тематичний зміст народної музики¹. Наприклад, лірично-пісенні інтонації билинного типу складають основу не лише Концерту-билини, а й Концерту № 1 (лірична тема у другій частині). Окрім цього, привертає увагу коротка частівкова поспівка

¹Водночас не можна не звернути увагу на те, що композитор переломлює у своїх творах переважно російську музику. Як пише Н. Костенко: «Концерт-сюїта присвячений народній артистці СРСР Людмилі Зікіній. Це не випадково, бо виконавський стиль Людмили Георгіївни з її глибокою щирістю і "исконно русской душой", з глибоким розумінням емоційного змісту народної пісні в певному сенсі повпливав на авторський стиль цього твору» [82, с. 14].

першої частини Концерту № 1, яка багаторазово повторюється спочатку в партії домри, а потім проникає в усі голоси та наскрізно проходить, подекуди у видозміненому вигляді, до завершення частини, зберігаючи статус головного ядра теми. У другій частині згаданого Концерту, поряд із пісенною темою билинного характеру, виникає й інша стилізована під частівку тема, фольклорний характер якої підкреслюється виконанням акордами домри піцикато правою рукою [163].

Найбільш повно фольклорне начало представлено в Концерті-сюїті Б. Міхєєва. У програмному заголовку першої частини «Плач з притопом» вже визначено жанрову основу пісні. Як пише у своїй статті Н. Костенко, фольклорний прототип цієї частини — архаїчна обрядовість народів Півночі: «Програмна назва скеровує нашу уяву до образів шаманства і таємних ритуалів стародавніх язичників» [83, с. 61]. У Фіналі ж Концерту-сюїти, за словами самого автора, можна почути частівку «Пісня про кота» [82, с. 14].

Оригінальні теми, які увібрали інтонації народної музики, подекуди можна зустріти й у творах інших авторів домрових концертів. Як представник караїмського народу Валентин Капон-Іванов у своїй творчості спирається на традиції музичної культури українських караїмів: «Композитор досліджував караїмську музику: вишукував старі записи, друковані чи рукописні ноти та створював сучасні караїмські композиції в багатьох жанрах»¹. Однак щодо Концертино не можна ствердно сказати про використання інтонацій караїмської музики, адже цілеспрямовано В. Іванов почав імплементувати фольклорні традиції свого народу вже після створення караїмської національно-культурної спільноти «Карай» у Харкові (1994), тобто після написання Концертино. Водночас інтонації побічної партії, а саме головний мотив із характерним підвищенням четвертого ступеня, частково нагадує музику східних народів.

Валерій Івко для своїх концертів зазвичай створює оригінальні теми, не пов'язані з фольклором. Лише в епізоді розробки Поєми-концерту на тлі

¹Наліні Ратнакар Караїми України. Хто вони? *Ukrainer*. 2020. URL: <https://www.ukrainer.net/karaimy/> (дата звернення 04.11.2025).

прозорого супроводу оркестру в партії домри на піцикато звучить тема, стилізована під частівку. Попри простоту та мініатюрність цієї ліричної поспівки, її змістовна роль розкривається в ході драматургічного розвитку Поеми-концерту. Та сама тема частівки несподівано з'являється одразу після тривалої розгорнутої каденції соліста, де зосереджений головний драматичний вузол. І так само несподівано цей чотиритактовий острівець спокою нещадно знищує блискавична, вихороподібна лаконічна кода. Таким чином, здавалося б непримітна частівка допомагає розкрити концепцію твору про недосяжність мрії, про марну надію «здійснення нездійсненого» (за О. Гріном). Процитуємо влучне зауваження С. Білоусової з цього приводу: «Частівка, що лунає наприкінці каденції, нагадує згусток енергії. Вона немовби зафіксувала минуле у згорненому вигляді і, втративши своє жанрове забарвлення, набула характеру сповіді знесиленої, але чистої та наївної душі» [23, с. 202].

Якщо концерти фольклорного спрямування втрачають свої лідерські позиції в межах другого періоду, то «модерністські», навпаки, дедалі більше висувуються на передній план. І тут передусім слід назвати прізвища учнів І. Ковача — М. Стецюна та В. Іванова, які, продовжуючи традиції вчителя, намагаються експериментувати з мовними засобами, а також В. Івка та Б. Міхеєва з притаманним їм принципом розширеної тональності. Наприклад, у Поемі-концерті В. Івка часті модуляції, випадкові альтерації та локальні гармонічні зсуви не заперечують наявності стабільного тонального центру та функціональної логіки, а от у його Концертино застосовано елементи серійної техніки. В. Іванов хроматизує музичну тканину, часом балансує між декількома тональними центрами, а також збагачує партію домри колористичними чотиризвучними акордами, які епізодично створюють сонорні ефекти. В епічних концертах Б. Міхеєва, за спостереженням І. Максименко, поряд з мелодичною підголосковістю, неквадратною структурою, широким застосуванням міксодіатоніки, спостерігається семантична поліпластовість та підкреслення «сильних» акустичних, колористичних і технічних сторін домрового інструменталізму [112, с. 132]. У Концерті № 1 Б. Міхеєва можна говорити про

елементи репетитивної техніки, зокрема ядро початкової теми використовується як патерн, що багаторазово повторюється у партії домри впродовж першої частини. С. Грицаєнко вже в першому зі своїх домрових концертів демонструє властиве їй і надалі прагнення поєднати академічну музику з естрадно-джазовою: вона вдало вбудовує «пікантні» гармонії та характерні ритми у традиційну «класичну» стилістику. Таким чином, у концертах другого періоду поєднуються елементи різноманітних стилів, вибір і способи взаємодії яких у кожному випадку відображають унікальний авторський стиль.

Новою рисою концертів другого періоду є автоцититування. У своїх концертах композитори можуть використовувати уривки власних творів — від окремої фрази до цілої мініатюри. Як приклад першого типу наведемо Поєму-концерт В. Івка. У тему головної партії проникає видозмінена цитата з останньої, шостої «Репліки» для домри та фортепіано, яка звучить на пів тону вище. Цікаво, що, за визначенням В. Варнавської та Т. Філатової, саме цей цикл мініатюр відображає «мінісловник» авторської лексики [40, с. 22]. Загалом характерною рисою творчого методу композитора є багаторазове переінтонування одних і тих самих тематичних зворотів, що буде обговорено у підрозділі 3.1.1, але в цьому випадку включення цитати власного твору можна трактувати як семантичний прийом. У концертах Б. Міхеєва трапляються приклади другого типу автоцититування. Як зауважує сам композитор, музичний матеріал мініатюри для домри соло «Пісня» став другою частиною Концерту № 1, а іншої мініатюри — «Цілеспрямованість» — третьою частиною цього ж Концерту¹.

Переходячи далі до огляду основних семантичних ознак жанру, поглянемо на партію соліста крізь призму її технічної реалізації. Якщо у першому періоді композитори зазвичай не мали виконавських навичок гри на домрі, то надалі до створення нових зразків жанру почали долучатися виконавці-домристи, що зумовило значне підвищення технічного рівня сольної партії. Досконале знання

¹ Лекція-концерт Бориса Міхеєва: домра – звук, техніка, штрихи, тремоло. 2001. URL: https://www.youtube.com/watch?v=FqI-cqZ1O2s&list=PLnvsgAtQb9s3edxjYvsaYCHOYH1f-GJ_N&index=1&t=6789s (дата звернення 16.02.2026).

інструмента дозволило найбільш виразно продемонструвати його можливості. Насамперед ідеться про визначних віртуозів-домристів Валерія Івка та Бориса Міхеєва: враховуючи те, що вони були провідними виконавцями свого часу, очевидним було їхнє прагнення закарбувати свою особисту манеру гри в жанрі домрового концерту. Саме у творчості названих митців відобразилися ознаки нової виразової віртуозності. Її специфіку в домровій музиці Б. Міхеєва Н. Костенко характеризує як віртуозність нового типу — «не зовнішньо-демонстративного, а глибинно-змістовного рівня наповнення» [82, с. 18]. Аналогічну думку щодо надзвичайної віртуозності домри у творах В. Івка висловлює С. Білоусова, підкреслюючи її зв'язок із портретом митця, позначеним віртуозністю не лише «першого плану — блиску, технічної та змістовної досконалості», а й віртуозністю вищого порядку — «енергією пасіонарної особистості» [20, с. 51].

Розглянемо виконавські прийоми в партії соліста, що є показовими для В. Івка, чії концерти вважаються одними з найскладніших у репертуарі домриста. Справді, партія домри тут насичена складними віртуозними пасажами, які виконується в дуже швидкому темпі, а енергетична напруга не спадає навіть у проведеннях лірико-філософських тем, які замість заспокоєння лише підсилюють внутрішню динаміку та додають глибини драматичному розвитку.

Деякі технічні труднощі в домровій партії Поеми-концерту В. Івка виявляє та надає рекомендації щодо їх подолання С. Білоусова. Зокрема, дослідниця звертає увагу на початковий елемент головної партії, що відкривається поєднанням гострого пунктирного ритму і синкопи та продовжується групою низхідних шістнадцятих, які впливають із синкопованого *ре-бемоля*. На думку дослідниці, звук *ре-бемоль*, що є сполучною ланкою між двома субмотивами, слід виконувати за допомогою тремоло: «Завершення звуку *ре-бемоль* групою низхідних шістнадцятих, як правило, супроводжується їх прискоренням. У цьому фрагменті слід використовувати ритмізоване тремоло на звуці *ре*, яке закінчується ударом медіатора вниз, а також уникати акценту на першому звукові угруповання шістнадцятих (*ре*). Це дозволить легко перейти до другої

шістнадцятої ударом медіатора вгору, не порушуючи та не обтяжуючи плинність романтичної за характером мелодії» [23, с. 202].

У Концерті-токаті в технічному плані привертає увагу початок теми головної партії. Особливу складність після тривалого тремоло являє виконання репетиційного повторення прими, яке дає імпульс для всього подальшого розвитку. Токатна тема, що характеризується уривчастістю та фрагментарністю, потребує окремої уваги виконавця: дуже важливо, зберігаючи вірне хореїчне та ямбічне артикулювання, не провокувати зупинки чи провалу в потоці музичної думки.

Суттєві технічні труднощі для виконавця становить Концертино В. Івка. Вже основна тема першої частини потребує особливої уваги до інтонування та цілісності мелодичного розвитку, адже вона побудована з використанням серійної техніки. Поряд з непростим завданням опанування складної мови Концертино, особливої фізичної витримки потребує Фінал, в якому закладено ідею *perpetuum mobile*, тож партія соліста сповнена безперервним стрімким рухом шістнадцяток.

Не менш складними для виконавця є концерти Б. Міхеєва, але підхід автора до внутрішньої організації партії соліста має свої особливості. Як виконавець та автор великої кількості мініатюр для домри соло, він постійно шукав нові, цікаві способи звуковидобування на інструменті. Тож віртуозність у його концертах виявлена не стільки блискучими пасажами, скільки поєднанням різноманітних виразних прийомів і технік гри на домрі. Тут насамперед варто виділити прийоми, які розширюють звуковий потенціал домри. Наприклад, наприкінці першої частини Концерту-сюїти композитор використовує поєднання техніки піцикато правої та лівої руки, запозичене з гітарних прийомів гри. Часто застосовується й акордова техніка — як у швидких, так і в повільних темах, зокрема для проведення теми «притопу» в Концерті-сюїті або частівкової теми в Концерті № 1 та у фіналі цього ж концерту. Практично в усіх концертах партія соліста ускладнена застосуванням подвійних нот, що з'являються як з метою «потовщення» мелодичної лінії, так і у двоголосі поліфонічного типу. У

другій частині Концерту-сюїти («Інтермецо»), тема якої характеризується стрімким безперервним рухом шістнадцятками подвійними нотами, ефект віртуозності досягається за допомогою використання відкритих струн. Також партія домри в Концерті-сюїті насичена різноманітними видами ковзання, акордовою технікою, наближеної до характерного балалайкового прийому гри, низхідним акордовим глісандо по всьому грифу. Таким чином, можна стверджувати, що саме завдяки використанню технік, більш показових для сольних мініатюр, композитор розширює виразові можливості домри і в концертному жанрі.

Особливої уваги заслуговує ключовий елемент концертного жанру — каденція. Вона представлена у більш-менш лаконічному вигляді в усіх творах другого періоду, а в циклічних творах В. Івка, Б. Міхеєва та К. Мяскова — у крайніх частинах. Також для деяких концертів характерні невеликі каденційні ділянки всередині побудов, зокрема у другій та третій частинах Концерту № 1 К. Мяскова. У Концерті-сюїті Б. Міхеєва каденція відсутня, проте в партії домри часто виникають самостійні репліки, які в окремих випадках мають характер імпровізаційної каденції. В інших концертах Б. Міхеєва каденції або акумулюють ідеї подальшого розвитку (вступна каденція Концерту-билини), або постають як смисловий центр циклу (Монолог Концерту-сюїти). Як і в ранніх концертах, в каденціях концертів другого періоду представлені найрізноманітніші штрихи та способи звуковидобування на домрі, які покликані якомога повніше розкрити потенціал домри. Зокрема, привертає увагу використання флажолетів (В. Іванов, К. Мясков, Б. Міхеєв), різних видів ковзання (В. Подгорний, В. Іванов, Н. Стецюн, Б. Міхеєв) та глісандо (В. Подгорний, В. Іванов), а також так званого гітарного легато (В. Іванов, Б. Міхеєв). Для збагачення одноголосного звучання композитори використовують інтервальний та акордовий виклад, а також поліфонічне двоголосся, які наявні в більшості каденцій.

Варто окремо виділити каденції в концертах В. Івка, де вони відіграють ключову роль у розгортанні драматургії. Завдяки своїм масштабам,

інтенсивності розвитку, семантичному навантаженню вони стають на рівні із сольними домровими мініатюрами як самого В. Івка, так і його сучасників. І. Максименко підкреслює, що каденції В. Івка надзвичайно симфонізовані, звучання домри набуває в них оркестрової потужності та виразності: «Віртуозність тут представлена найсучаснішими досягненнями виконавської техніки: феєричними пасажами, широким спектром подвійних нот і міццю акордів, поліфонічними розділами, поліритмічними комплексами, різноманітними специфічними домровими прийомами тощо» [112, с. 133]. Таким чином, каденції В. Івка відповідно до масштабності драматургічного розвитку і внутрішньої структурованості функціонують як самостійна «каденція-твір» (за визначенням М. Бондаренко).

З'ясувавши наскільки розвинулися та ускладнилися технічні завдання домриста в концертах другого періоду, обговоримо форми взаємодії між оркестровою та сольною партіями. У більшості випадків домра зберігає свою лідерську роль: домінантним типом викладення, як і раніше, залишаються «дуети», в яких домра проводить тему, а оркестр їй лише акомпанує. Самостійні оркестрові репліки, а особливо так зване тутті оркестру, наявні зазвичай у вступі або між розділами форми. Діалогічні переклички між оркестром та солістом нечисленні, до того ж вони переважно короткі та неконфліктні за характером. Характерною рисою розглянутих концертів є діалог на відстані, коли тема (зазвичай тема побічної партії або тема середини) проводиться в оркестрі після її експонування солістом (В. Іванов, М. Стецюн, І. Івко).

Утім, вбачаємо необхідним розглянути більш детально особливий тип взаємодії партій у деяких концертах. Так, у Концертино В. Подгорного діалог між солістом та оркестром відбувається шляхом постійного доповнення реплік один одного. Наприклад, коротке проведення теми головної партії у домри (8 тактів) одразу зі слабкої долі підхоплює оркестр, ніби домовляючи думку, а наступне проведення теми в оркестрі, яке супроводжується фігураціями соліста, продовжує загальний безперервний потік повторюваних інтонацій. Це зумовлено тим, що головна тема заснована на поспівці, яка «настирливо»

повертається, переміщаючись по тембрах і регістрах, тож голоси соліста та оркестру постійно переплітаються, підтримуючи та взаємодоповнюючи один одного.

У плані співвідношення партій привертає увагу Концертино М. Стецюна. Написане для двох солістів та оркестру, воно демонструє акцент на тісній взаємодії саме між домрою та баяном. Тож для соліста-домриста додатковий виклик полягає не лише у спроможності вести «рівний» діалог з оркестром, а й у намаганні не розчинитися в тіні іншого соліста, адже баян — поліфонічний інструмент, який і сам може звучати як оркестр. Хоча композитор намагався рівномірно розподілити партії солістів та розвести їх по різних регістрах, завдання домриста залишатися на першому місці є доволі складним, враховуючи зокрема й акустичні відмінності між інструментами.

Щодо діалогічної взаємодії між іншими учасниками, то самотійні оркестрові епізоди трапляються вкрай рідко — лише у вступі або у зв'язках між частинами, а при одночасному звучанні із солістами функція оркестру обмежується прозорим супроводом, що дозволяє комфортно солювати обом інструментам (тематичний матеріал доручений оркестру лише в побічній партії). Зважаючи на те, що подвійне концертино — це єдиний зразок в історії жанру, звернемо увагу на розподіл ролей між солістами. Передусім наголосимо, що їхня «розмова» не є конфліктною, а, навпаки, має взаємодоповнювальний характер. Зокрема, тема першого розділу проводиться у партіях солістів одночасно — домра та баян то виконують її в унісон, то обмінюються короткими самотійними репліками типу «питання-відповідь», продовжуючи спільне висловлення думки. Інакший тип взаємодії зауважуємо в серединному розділі, де тема по черзі викладається домрою та баяном: у першому проведенні домрове викладення теми підтримується аскетичним акомпанементом оркестру, у другому — звучання теми у баяна окрім оркестрового акомпанементу супроводжується фігуративними варіаціями домри. Цікаво, що каденція має також неконфліктний характер. Якщо спочатку коротка імпровізація баяна плавно переходить у блискучі пасажі домри, то потім музична думка розгортається у злагодженому

дуєті: солісти по черзі виконують роль лідера, спільно підводячи до коди, де зливаються з оркестром.

Принципово новий тип взаємодії між солістом та оркестром можна спостерігати в концертах В. Івка. На противагу іншим, більш раннім і навіть хронологічно близьким зразкам, де функція оркестру здебільшого зводилася до акомпанування солісту, а оркестрові тутті були представлені лише у вступі або між частинами — як типовий для концертно-сонатного жанру засіб структурування форми, в концертах В. Івка оркестрова партія не поступається солісту за виразністю та значущістю. Таку взаємодію оркестру та домри можна порівняти із взаємодією учасників камерної сонати, яка передбачає рівномірне навантаження партій партнерів. Ірина Максименко навіть висловлює припущення, що ці концерти належать «до жанру концертів-симфоній з конфліктним типом драматургії, що є новим та унікальним явищем в академічному домровому репертуарі» [112, с. 133]. Так, у Концерті-токаті оркестр не просто наділений самостійними репліками, у нього є своя лінія і своя роль, яка не обмежується підтримкою соліста. Оркестр має окремий тематичний пласт, який може проводитися паралельно з темою соліста («тематичний дует», за О. Антоною), наприклад, на тему вступу, яка звучить в оркестрі, накладається тема головної партії у соліста. Можна також виділити епізод у розробці (тт. 115–132), де між партнерами відбувається «діалог незгоди» диктумного типу: репліка оркестру складається з нового тематичного матеріалу, який не буде звучати в домровій партії, а відповідь соліста побудована на нетематичних фігураціях із мінімальним супроводом оркестру. І хоч висловлювання домри виконуються в супроводі оркестру, не можна заперечити діалогічну конструкцію цієї побудови, бо одразу після репліки домри оркестр відповідає вже знайомою новою темою (тт. 130–132). Ілюстративним прикладом може слугувати й тематичний діалог на відстані, який розгортається в межах різних розділів: тема побічної партії, яка була представлена лише у домри, з'являється вже в розробці в оркестрових голосах на фоні фігурацій соліста (тт. 144–152). Своєрідний діалог на відстані відбувається і наприкінці твору.

Розгорнутій каденції домри соло відповідає потужний оркестровий епізод, в якому сконцентрований згусток енергії, що накопичувався і виплеснув у каденції соліста, переймає оркестр, який посилює експресивність висловлювання, доводячи драматургію до пікової напруги.

Такий самий тип взаємодії спостерігається в інших творах В. Івка. У вступі Поеми-концерту оркестр і соліст своїми самостійними репліками, які то переплітаються в дуеті, то звучать окремо як діалогічні переклички, створюють єдину цілісну картину. Далі, в головній та побічній партіях, можна спостерігати більш традиційну для концерту взаємодію, де партія соліста виділяється, водночас «акомпанемент» оркестру дуже щільний і постійно заповнений тематичними репліками.

Особлива роль оркестру простежується і в концертах Б. Міхеєва. Його самостійність виявляється як у діалогічних репліках, так і в «дуетах» з домрою. Так, Концерт-сюїта розпочинається діалогом між оркестром та солістом, матеріалом якого слугують тема «шаманства» (в партії оркестру) та тема пісенного характеру, що сприймається «як символ свободи та чистоти внутрішнього світу людини» [83, с. 62]. Тобто вже від самого початку Концерту в сольній та оркестровій партіях відбувається зіткнення конфліктних тем через використання типового для концертного жанру типу діалогу — «діалогу незгоди» диктумного типу. Водночас у цьому Концерті мають місце й дуети незгоди модусного типу. Після активного вторгнення теми «притопу» в партії соліста оркестр вступає з доволі спокійним за характером підголоском. Разом з тим, у другій частині Концерту-сюїти «Інтермецо» спостерігаємо аскетичний супровід оркестру, подекуди лише як вкраплення на фоні безперервного руху соліста. Особливо слід вказати на третю частину згаданого концерту — «Монолог», яка, відповідно до назви, виконується без супроводу, що є унікальним прикладом в історії концертного жанру. Якщо розглядати «Монолог» як драматургічний центр усього концерту, то за своїм функціональним навантаженням він заміщає каденцію соліста.

У Концерті № 1 Б. Міхєєва «розмова» між партнерами заснована на конфліктній ситуації, адже розпочинається Концерт дуєтом на різному тематичному матеріалі. Як зауважує Н. Костенко, «образний контрапункт сольного та оркестрового тематизму» складає змістовну єдність головної партії. Цікаво, що тема побічної партії, яка звучить у партії домри, є похідною від оркестрової теми головної партії. Таким чином, попри різний тематичний матеріал, який може звучати в різних партіях одночасно, саме завдяки інтонаційним зв'язкам відбувається наскрізний розвиток експозиції [82, с. 35].

Концерт-билина відкривається тривалим вступом домри, в якому оркестр участі не бере. На думку Н. Костенко, цей розділ, який можна трактувати як своєрідну каденцію, водночас містить узагальнений виклад ключових інтонацій, що визначають подальшу драматургію твору [82]. До того ж між солістом та оркестром утворюється рівноправний діалог, який розгортається аж до кульмінації в розробці.

Розглядаючи виконавські перспективи концертів другого періоду, варто додати, що з часом твори, які спочатку були написані для домри та фортепіано, отримали й оркестрову версію. Наприклад, після заснування камерного оркестру «Лик домер» (1992) В. Івко долучився до редакції версії Поєми-концерту для домри з оркестром домристів, яку інструментувала його учениця С. Білоусова (2008), тож твір став невід'ємною частиною концертного репертуару колективу. Через багато років від моменту написання отримав свою оркестрову версію Концерт-токата. У результаті тривалої співпраці В. Івка та С. Білоусової у 2021 році була створена партитура для домри та симфонічного оркестру, однак публічної презентації цієї версії поки не відбулося. Вперше Концерт-токата, але в супроводі оркестру народних інструментів¹, прозвучав на державному іспиті з диригування магістрів відділу народних інструментів Національної музичної академії України, який відбувся у травні 2025 року в Києві, солістка — Світлана Білоусова, диригентка — Алла Кирилюк (клас диригування професора

¹ Перекладення партитури для оркестру народних інструментів здійснила С. Білоусова.

С. Литвиненка). Так само нову версію отримало Концертино В. Івка, третю частину якого переклала для домри в супроводі оркестру баяністів учениця С. Білоусової — Софія Сивак. Ця оркестрова версія була виконана на концерті кафедри диригування студентів відділу народних інструментів Національної музичної академії України у квітні 2024 року, диригентка — Софія Сивак (клас диригування професора С. Литвиненка), солістка — Алла Кирилук (клас домри С. Білоусової).

Згодом для усіх своїх концертів створює авторські перекладення також Б. Міхеєв. Так з'являються партитури для домри з оркестром народних інструментів — Концерту-билини (1997), Концерту-сюїти (1997), Концерту № 1 (2001); для домри з камерним оркестром — Концерту-билини (2007); для домри та симфонічного оркестру — Концерту-сюїти (2007), Концерту № 1 (2008), Концерту-билини (2009). Згадаємо, що вперше Концерт-билину для домри з симфонічним оркестром у 2009 році виконала учениця Бориса Міхеєва домристка Наталія Костенко в супроводі академічного симфонічного оркестру Запорізької філармонії, диригент — В'ячеслав Редя [82, с. 36]. Також Н. Костенко виконувала сольну партію в Концерті № 1 Б. Міхеєва для домри із симфонічним оркестром.

Утім, на сьогодні все ж залишається більш популярним виконання розглянутих концертів із супроводом фортепіано. Закономірним постає той факт, що найчастіше концерти В. Івка виконують вихованці донецької школи домрового виконавства, а концерти Б. Міхеєва, відповідно, харківської, втім їхня популярність виходить далеко за коло представників названих шкіл. Не можна оминути увагою широке визнання саме Концерту-токати В. Івка. Попри значну виконавську складність, твір викликає стійкий інтерес серед домристів, які охоче включають його до свого репертуару. Емоційно-художнє навантаження Концерту-токати В. Івка не залишає байдужим жодного слухача, який завжди дякує солісту бурхливими оплесками.

Щодо затребуваності інших концертів, то серед них досі популярними можна назвати Концертино В. Іванова та Концертино В. Подгорного. Ці твори

часто виконують у супроводі фортепіано, але також є записи з оркестром, зокрема випускниця Харківської консерваторії домристка Яна Данилюк виконувала Концертино В. Іванова разом із Молодіжним академічним симфонічним оркестром «Слобожанський» під орудою диригента Шаліко Палтаджяна 2006 року у Великій залі Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського.

До Концертино для домри та баяну М. Стецюна привернув увагу музичної громадськості Андрій Стрілець. Цей твір, разом із двома іншими творами харківських композиторів — Концертом для домри Д. Клебанова та Концертино для домри І. Ковача, як вже згадувалося раніше, був частиною мистецького проєкту диригента, презентація якого відбулася у вересні 2022 року в Харкові: Концертино М. Стецюна виконали Катерина Куспляк (домра) та Єгор Єгоров (баян) у супроводі оркестру народних інструментів Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського.

2.3. Сучасні вектори оновлення домрового концерту (кінець 1990-х — перша половина 2020-х рр.)

Останній період еволюції домрового концерту демонструє синтез напрацьованих, вже усталених тенденцій та новаторських ідей. Композитори прагнули використати потенціал жанру для виявлення його нових можливостей, які раніше не були повною мірою реалізовані. Тож у творчості деяких авторів спостерігається сміливе оновлення традиційних форм, тоді як в інших, навпаки, кристалізується «класичний» у традиційному розумінні концерт. Таким чином, до третього періоду, позначеного нами кінцем 1990-х — першою половиною 2020-х років, увійшли дев'ять творів: Концертино для домри з фортепіано *Quasi buffo* А. Гайденка (1998), Концерт для домри та камерного оркестру Л. Колодуба (2002), Концерт № 3 для домри з камерним оркестром В. Івка (2005), Концерт для домри з оркестром *Credo!* («Вірую!») А. Нижника (2005), Концерт

для домри з оркестром *re minor* С. Грицаєнко (2006), Концерт у стилі Етно для домри з фортепіано С. Грицаєнко (2008), Концертштюк для домри з оркестром народних інструментів О. Костіна (2009), Джаз-концертино для домри з камерним оркестром В. Власова (2013), Концертино для домри з фортепіано С. Грицаєнко¹ (2024). Окремо слід назвати Симфонію-концерт для камерного оркестру домристів В. Івка (2000).

Розпочинаючи аналіз за вже усталеною схемою з характеристики освіти авторів домрових концертів, зазначимо, що тепер вони здебільшого суміщають навчання як виконавці та як композитори. Шестеро із семи авторів отримали виконавську профільну кваліфікацію, хоч і не обов'язково як домристи. Водночас більшість авторів, як і в попередніх періодах, мають професійну композиторську освіту. Левко Колодуб навчався як композитор у Харківській державній консерваторії у класі професора М. Тица (1954), так само й Анатолій Гайденко закінчив композиторський факультет цього ж закладу, який тоді вже мав назву Харківського державного інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського, по класу композиції В. Золотухіна (1974). У Києві здобував освіту Олександр Костін, спочатку вивчаючи композицію в Київському музичному училищі ім. Р. М. Глієра у класі В. Подвали (1963), а згодом — у Київській консерваторії у класі композиції О. Штогаренка (1971). Артем Нижник відвідував курси композиції у класі Б. Семененка, коли навчався в Артемівському музичному училищі (1998), а вже в Донецькій державній музичній академії ім. С. С. Прокоф'єва відвідував уроки композиції у С. Мамонова. Крім цього, варто згадати, що Віктор Власов, хоч і не має професійної композиторської освіти, але звертався за порадою до фахівців — композиторів Т. Сидоренко-Малюкової та Ю. Знатокова [5, с. 54].

Щодо виконавської спеціалізації, то попередня тенденція до зростання серед авторів концертів композиторів-домристів, які професійно володіють інструментом, зменшила свою значущість. Такими є лише двоє — Валерій Івка та Світлана Грицаєнко, концерти яких частково вже розглядалися у підрозділі 2.2.

¹ Світлана де Рехт.

Найбільше концертів для домри у третьому періоді написали композитори-баяністи. Анатолій Гайденко закінчив Харківську державну консерваторію по класу баяна В. Подгорного та П. Потапова (1963). Артем Нижник спочатку навчався в Артемівському музичному училищі у Є. Власенка (1998), а продовжив навчання у Донецькій державній музичній академії ім. С. С. Прокоф'єва у класі професора В. Воєводіна. Олександр Костін закінчив Київське музичне училище ім. Р. М. Глієра по класу баяна І. Журомського. З-поміж іншого зазначимо, що в останньому періоді серед навчальних закладів вже фігурує і Львівська консерваторія ім. М. В. Лисенка, де навчався Віктор Власов по класу баяна професора М. Оберюхтіна (1963). Варто додати, що домристка Світлана Грицаєнко, коли вчилася у Черкаській музичній школі, опановувала також і гру на баяні. До речі, якщо вже говорити про композиторів-виконавців, цікаво й те, що Левко Колодуб вчився як кларнетист у Харківській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті у класі Г. Рикова.

Традиційно зберігає свою актуальність взаємодія композиторів із домристами. Вартим уваги є те, що починаючи з кінця 1990-х років, окрім впливових харківської та київської шкіл, активно розвивається донецька домрова школа, а також силу набирає одеська.

Вплив донецької домрової школи нерозривно пов'язаний з ім'ям її засновника — Валерія Івка. Навчаючись у Донецькій консерваторії, А. Нижник певним чином перебував під впливом Валерія Микитовича, зокрема відвідуючи лекції професора з курсу методики навчання гри на струнно-щипкових інструментах і теорії виконавства. Тож не випадково, що свій домровий концерт він присвятив саме Валерію Івку. Першою твір виконала учениця В. Івка домристка Таміла Литвинець, яка також разом зі своїм вчителем здійснила редакцію партії соліста, як вказано у клавирі Концерту.

Своєрідним чином відобразилася діяльність донецьких домристів у творчості Л. Колодуба. Зазначимо, що композитор, працюючи в жанрі інструментального концерту, написав чималу кількість творів для різних інструментів, зокрема «симфонічних» — струнних, мідних і дерев'яних духових.

Перша версія Концерту призначалася для скрипки та оркестру. Щодо версії Концерту для домри, то слід висвітлити контекст її виникнення, який нам відомий завдяки спілкуванню з домристкою, доцентом, завідувачкою кафедри народних інструментів Національної музичної академії України Світланою Білоусовою. У 2010-х роках Левко Колодуб був головою комісії на державних іспитах у Донецькій державній музичній академії ім. С. С. Прокоф'єва. Після прослуховування студентів-домристів кафедри струнно-щипкових інструментів, яку очолював Валерій Івко, композитор був вражений рівнем виконавської школи та вирішив зробити свій внесок до збагачення репертуарної палітри домристів, створивши авторське перекладення «Троїстих музик» і скрипкового концерту (№ 2) для домри та фортепіано. Композитор уважно поставився до перекладу домрової партії, яку редагував уже в Києві, виписуючи штрихи відповідно до способів звуковидобування на домрі, зокрема він позначає місця, де слід застосовувати тремоло.

Якщо говорити про одеських домристів, то їхня виконавська діяльність тісно пов'язана з композиторською творчістю Віктора Власова, який створив низку творів для домри. Бувши випускником Львівської консерваторії, своє творче життя він пов'язав з Одесою: упродовж 1955–1963 років В. Власов працював солістом Одеської обласної філармонії, а з 1965 року викладав в Одеській музичній академії імені А. Нежданової, певний час — як завідувач кафедри народних інструментів (1974–1982). Шлях до появи Джаз-концертино пролягав спочатку через написання оригінальних творів для домри та фортепіано, зокрема мініатюри «Пантоміма» (1975), а потім — через перекладення власних баянних опусів, найбільш відомий серед яких — Басо-остінато. За словами С. Мурзи, звернення до домри В. Власов обґрунтовує необхідністю модернізації репертуару домристів і застосування сучасної мови без використання фольклору [125]. Джаз-концертино Віктор Власов адресував одеській домристці Валентині Кириченко, яка першою й виконала твір. У своїй статті виконавиця згадує: «як пояснив сам автор, у процесі роботи над Концертино йому хотілося створити для домри твір крупної форми на музичному

матеріалі одного з джазових стилів, а саме “свінга”, цього найяскравішого напрямку, що вже багато десятиліть панує у джазовій музиці» [74, с. 378].

Третій період демонструє повернення композиторів до «чистої» концертної форми, без будь-яких жанрових «домішок»: Концерт № 3 В. Івка, Концерт *Credo!* А. Нижника, Концерт *re minor* та Концерт у стилі Етно С. Грицаєнко. Водночас варто зауважити, що звернення до базового жанру концерту трапляється майже так само часто, як і до його похідної, «полегшеної» форми — концертино. Саме такий заголовок мають твори А. Гайденка, В. Власова, С. Грицаєнко; виокремлюється серед них Концертштюк О. Костіна для домри з оркестром як єдиний зразок в історії жанру. Також слід звернути увагу на те, що самі додаткові назви концертів стають більш різноманітними. Деякі з них позначають передусім стилістичне забарвлення твору — як-от Джаз-концертино або Концерт у стилі Етно, де стильова належність вказана вже в самій назві. Єдиний твір, заголовок якого вказує на поєднання двох різних жанрів, — Симфонія-концерт В. Івка, написаний спеціально для камерного оркестру віртуозів-домристів «Лик домер». Це чотиричастинний цикл, що базується на наскрізному розвитку головного інтонаційного звороту [23]. В. Варнавська та Т. Філатова називають його справжньою музичною фрескою, яка виконана монументальним симфонічним штрихом та «у повному обсязі реалізує буттєвий світ художніх універсалій <...> відповідно до власного жанрового призначення» [40, с. 26]. Як анонсовано в жанровому позначенні, симфонічна масштабність поєднується тут з концертною віртуозністю. С. Білоусова зазначає, що саме в Симфонії-концерті найвиразніше маніфестована основна концепція творчості В. Івка — ідея надвіртуозності, що виявляється в кожному інструментальному голосі, адже всі групи оркестру отримують сольне, концертне навантаження, спрямоване на розкриття їхніх максимальних технічних можливостей [23, с. 212].

У порівнянні з попереднім періодом посилюється тенденція втілення в концертах програмних образів, серед яких привертає увагу насамперед тяжіння до філософської концептуальності. Так, програмний підзаголовок *Credo!* має Концерт А. Нижника, задум якого апелює до текстів католицької меси, а образний

ряд асоціюється з вірою, духовністю та протиставленням страждання і триумфу. У Концертштюку О. Костіна, написаному на матеріалі власного балету «Запрошення до страти», переосмислюються глибокі екзистенційні теми однойменного роману В. Набокова: духовне — матеріальне, свобода — смерть, реальність — уява. Водночас Концертино А. Гайденка *Quasi buffo* відзначене гротескно-комічною спрямованістю, що підкреслено використанням як епіграфа жартівливого вірша «Йде бичок хитається» з дитячого циклу Агнії Барто «Іграшки».

Структурна організація концертів третього періоду ілюструє тенденцію, яку можна було спостерігати й раніше, а саме до переваги одночастинності над циклічністю: традиційна тричастинна структура є лише у двох концертах цього періоду — в Концерті № 3 В. Івка та в Концерті Л. Колодуба, усі інші твори — одночастинні. Більш суттєві зміни відбуваються у внутрішній будові одночастинних творів, які дедалі більше характеризуються відмовою від звичної сонатної форми. Наприклад, у Концерті А. Нижника та Концертштюку О. Костіна наскрізний розвиток музичного матеріалу стирає чіткі межі між розділами, натомість спостерігається більш вільна трактовка форми, де теми постійно варіюються та органічно інтегруються впродовж усього твору. Поєднання різноманітних епізодів і тем в єдину драматургічну лінію з динамічним музичним розвитком показове і для інших зразків сучасних домрових концертів.

У домрових концертах третього періоду відбувається помітне оновлення стилістичного забарвлення. Опора на український фольклор, майже атрибутивна для ранніх зразків жанру та все ще важлива для концертів 1970-х — першої половини 1990-х років, остаточно відходить у тінь. Лише С. Грицаєнко певним чином продовжує традиції Б. Міхеєва, стилізуючи свій Третій концерт під фольклор, що, власне, і вказано у підзаголовку «Етно». Однак композиторка використовує інтонації, властиві не лише українському мелосу, а й балканському фольклору. М. Непомняща, зокрема, вказує, що у передкаденційному епізоді звучить тема, запозичена з творчості сербського гурту *Boban & Marko Markovic*

Orchestra [127, с. 26]. Інтенації українського пісенно-танцювального мелосу можна почути також у головній та побічній темах Концерту *ре мінор* С. Грицаєнко¹.

Стилістичне оновлення домрового концерту здійснюється різними шляхами. З одного боку, цьому сприяє звернення до джазу. Найбільш яскравий приклад такого роду являє Джаз-концертино В. Власова. Уся музична тканина цього твору пронизана показовими для джазової музики елементами: примхливими мелодичними зворотами, блок-акордами, синкопованими ритмами, тож головним завданням виконавця постає передача специфічної, властивої джазу манери гри. Додамо, що композитор цілком свідомо інтегрує джаз у домрову музику. Як зауважує В. Кириченко: «Його задум полягав у створенні композиції, в якій все від початку до кінця було би підпорядковано головній меті — розкрити засобами джазу музичну ідею та художній задум цього твору, та щоб водночас у ньому яскраво проявилася природа солюючої домри. Він хотів почути домру, яка не схожа на інші, домру у новій, нетрадиційній джазовій ролі» [74, с. 378]. Включення джазових елементів у ритмічну, фактурну та ладогармонічну сферу музики спостерігається і в Концерті *ре мінор* та Концертино С. Грицаєнко, що відображає загалом притаманне авторці імплементації елементів популярної музики в академічну.

Інший шлях стилістичного оновлення домрового концерту третього періоду — використання модернових технік. Усе частіше композитори виходять за межі традиційної тональної системи, збагачують музичну мову новими гармонічними, ритмічними та тембральними засобами, розширюючи межі жанру та його виразні можливості. Можна вказати такі засоби ускладнення звуковисотної структури творів, як кластери (А. Нижник, А. Гайденко), вільно трактована серія (А. Нижник), розширена тональність (А. Нижник, В. Івко), цілотновість (А. Гайденко).

¹ Детальніше про Концерт *ре мінор* див. у підрозділі 3.3.

Цікавим нововведенням є впровадження полістилістики. А. Нижник використовує у своєму Концерті для домри цитату арії про каяття Петра *Erbarmedich, mein Gott* зі «Страстей за Матвієм» Й. С. Баха, що зазначено у клавірі. Таким чином, поряд зі складною сучасною музичною мовою, що базується на серійній та атональній техніках, складній гармонії та кластерах, звучить тема Баха у традиційній бароковій стилістиці, переосмислена в сучасному контексті. Водночас між фразами цієї теми вклинюються різкі дисонантні акорди, що підкреслюють ефект стилістичного зіткнення. Полістилістику в цьому випадку можна сприймати як ігровий принцип, адже, як виявляє Л. Скрипник, полістилістична взаємодія утворює певну «атмосферу інтелектуальної гри», адже не лише композитор, але й виконавці та слухачі повинні мати відповідний слухацький досвід й асоціативне мислення, щоб вловити сенс у такому переплетенні стилів [159]. Своєрідний приклад використання автоцитат можна побачити у Концертштюку О. Костіна, адже, як було вказано вище, твір заснований на матеріалі раніше написаного балету «Запрошення до страти».

Тепер звернемося до технічних аспектів партії домри та розглянемо особливості її організації. Більшість творів нового періоду демонструють рівень виконавської складності не менший, а часом і вищий за концерти попереднього періоду. Партія домри в них навантажена різноманітними віртуозними пасажами, інтервальними та акордовими послідовностями, специфічними прийомами та способами звуковидобування, подекуди містить ускладнені ритмічні й інтонаційні рішення, що вимагають високої майстерності. Зокрема, в Концерті А. Нижника в одному з епізодів швидкі послідовності шістнадцятих потрібно виконувати піцикато правою рукою (тт. 120–132). У Концертштюку О. Костіна привертає увагу інтенсивне використання подвійних нот, зокрема секунд, виконання яких викликає значні труднощі, адже не передбачає застосування відкритих струн. У Концертино А. Гайденка при викладенні теми в партії соліста часто звучать чотиризвучні акорди. Найскладнішим у технічному плані є Третій концерт В. Івка, рівень віртуозності в якому досягає максимуму й вимагає від домриста надзвичайної виконавської майстерності.

Про технічні виклики у Джаз-концертино В. Власова цікаво дізнатися з наукової публікації першої виконавиці твору — В. Кириченко. Спираючись на власний досвід, у своїй статті авторка описала особливості виконання специфічних прийомів гри на домрі, які дозволяють більш точно відтворити манеру та характер стилю Джаз-концертино, та, як додає Л. Бабіч, ці рекомендації були погоджені самим композитором [5]. Домристка підкреслює, що «основна проблема, яка постає перед музикантом, що приступає до роботи над концертино, — це передати сам дух свінгу, оволодіти джазовою манерою гри» [74, с. 379]. В. Кириченко також пояснює, що для правильного відтворення свінгового ритму виконавцеві варто мислити не бінарним, а тернарним принципом ритмічних пропорцій — коли перша нота в парі трохи подовжена, а друга скорочена, що й створює характерне «гойдання» джазового свінгу. Додамо також, що виконання цього ритму у швидкому темпі є дуже складним завданням, що у крайніх випадках потребує вже переходу на звичну «рівну» пульсацію. Таким чином, головне завдання для соліста та оркестру — «передати сам дух джазової імпровізаційності та свободи» [74, с. 381].

Окремо слід зупинитися на концертах С. Грицаєнко, технічні завдання яких розраховані переважно на виконання дітьми. З огляду на це, підкреслимо, що помітною складністю для юних домристів є виконання тридольного ритмічного малюнку в побічній партії Концерту *ре мінор*. Після постійної дводольної пульсації в розмірі 4/4, наприкінці першого та другого речень у партії соліста з'являється дві групи тріолей четвертними тривалостями. Точне виконання цього ритмічного малюнку навіть без супроводу може передбачати труднощі для молодого виконавця, а в Концерті *ре мінор* ситуація ускладнюється ще й непростим синкопованим ритмом в акомпануючій партії. Це може спричинити недотримання часових меж всередині такту, учень може або «розтягнути» тріоль, або, навпаки, зіграти дуже швидко, взагалі не зважаючи на партію супроводу. Таким чином, виконання цих епізодів вимагає особливої зосередженості та

чіткого розуміння взаємодії партій¹. Привертає увагу й інший твір композиторки, а саме Концерт у стилі Етно. У нотному тексті твору відсутні темпові та динамічні позначки, що створює додаткові складнощі для виконавця, оскільки тематичний матеріал вимагає самостійного художнього осмислення та широкої інтерпретаційної свободи [127, с. 25].

Слід наголосити, що в більшості концертів третього періоду немає традиційної каденції. Так, у творах А. Нижника, О. Костіна, Л. Колодуба є лише невеличкі або більш тривалі самостійні висловлювання домри каденційного типу. Лаконічна каденція наявна в концертах С. Грицаєнко, А. Гайденка, В. Власова. Розгорнутий розділ каденції соліста (66 тактів) міститься лише в Концерті № 3 В. Івка, де в концентрованому вигляді представлений увесь комплекс виконавських прийомів сучасного домриста². Зацікавлює включення в сольні каденції нових прийомів гри на домрі. Зокрема, А. Гайденко використовує в Концертино шумові ефекти, коли квінтові акорди на відкритих струнах чергуються із сонорними співзвуччями, що видобуваються грою медіатором за підставкою або біля кілків.

Розглянемо тепер форми взаємодії сольної та оркестрової партій у нових концертах. У більшості випадків партія оркестру перестає бути пасивним акомпанементом і стає повноправним учасником музичного діалогу. Оркестр бере активну участь у музичній драматургії, створює складні текстури, збагачує звучання фонічними ефектами тощо. Водночас статус учасників концертного діалогу різниться залежно від концепції твору та конкретної драматургічної ситуації.

У Концерті № 3 В. Івка, замисленому автором як «класичний» у широкому розумінні слова, взаємодія партій відбувається в більш традиційному вимірі, якщо порівнювати з попередніми концертами композитора. Діалогічність реалізується у паритетній взаємодії соліста та оркестру, які виступають «однодумцями» і практично не «конфліктують» між собою. Вони по черзі беруть

¹ Більше деталей щодо особливостей партії соліста буде розкрито у розділі 3.3.

² Більш детально про Концерт № 3 В. Івка див. у підрозділі 3.1.1.

на себе лідерство, обмінюючись тематичним матеріалом на відстані, при цьому партія домри з притаманною їй надзвичайною віртуозністю ніколи не губиться у спільному звучанні з оркестром. Щодо «діалогів» із чергуванням реплік на синтаксичному рівні, то серед них переважають модусні, тобто такі, що засновані на одному матеріалі.

Інші форми взаємодії партій виявляються в Концерті А. Нижника *Credo!*, де оркестру надано самостійну виразну функцію, що реалізується у вигляді поліфонічних нашарувань у співдії з партією соліста. Після розгорнутого оркестрового вступу, в якому поліфонічно розвивається багатоголосна тема, після затухання всіх голосів домра вступає самостійно, виконуючи короткі речитативні мотиви, обірвані паузами¹. Надалі ці інтонаційні утворення кристалізуються в тему, тоді як оркестр поступово нашаровує власну лінію.

У швидких розділах виникає чергування реплік соліста та акцентованих відповідей оркестру. Середній розділ тут побудований за принципом зіткнення контрастних тем. Показово, що в першій фразі експонування ліричної теми доручається лише оркестру. Тож у спокійний меланхолійний характер музичного простору вторгається стрімким грубим пасажем партія соліста, це підкреслено авторською позначкою *subito molto affetuoso e feroce* (раптово, дуже пристрасно та несамовито). До проведення цієї теми підключається й оркестр, голоси якого почергово вступають у динаміці форте-фортисимо й надалі завершують фразу акцентованими акордами. Після раптової паузи з тиші знову виникає лірична тема в обох партіях, і тепер вже її духовне спрямування підкреслює позначення в партії домри — *pietoso*. Проте полум'я пристрасі не вщухає, тож короткий п'ятитактний момент спокою знову перериває гнівна збентежена тема, максимальна гучність якої підкреслена чотиризвучними акордами домри.

Показовим є цитатний епізод², який контрастує з попереднім не лише змістовно, але й фактурно. У цьому розділі реалізується гомофонно-гармонічна

¹ Авторська ремарка *poco rubato e recitato* підкреслює імпровізаційно-речитативний характер вступу домри.

² Мається на увазі згадана вище цитата арії про каяття Петра *Erbarme dich, mein Gott* зі «Страстей за Матвієм» Й. С. Баха.

модель взаємодії, що різко відрізняється від симфонізованого типу мислення попередніх розділів: домра виступає як провідний носій кантиленної мелодії, тоді як оркестр забезпечує м'яку гармонічну підтримку на витриманих акордах. Водночас лірично-страждальні інтонації соліста періодично перериваються акцентованими, дисонансно загостреними акордами оркестру, що формує напружений діалог незгоди диктумного типу (за О. Антоною). На завершення, після інтенсивної взаємодії протягом усього твору, фактура розріджується. Домра постає як самотній голос-сповідь, її репліки з початкової теми тремтливо звучать на тремоло, тоді як оркестрова лінія поступово згасає витриманою послідовністю щільних акордів.

У Джаз-концертино В. Власова взаємодія між солістом та оркестром частково віддзеркалює принципи виконання джазових творів. Після короткого оркестрового вступу партнери спільно й рівноправно виконують головну тему, відповідно до традицій спільного проведення теми (*head*) у джазових стандартах. Далі розгортається діалог між партнерами у стилі джазових імпровізацій як вільне висловлення на задану тему: спочатку на тлі стриманого супроводу оркестру домра виконує виписану імпровізацію — варіації на тему головної партії, після чого оркестр коротко відповідає їй. Експонування теми побічної партії доручено домрі, яка виконує типову кантилену на тремоло, створюючи ліричний образ, тоді як у партії оркестру зберігається свінговий ритм, підтриманий акордами. За другим проведенням побічну тему виконує оркестр, однак у партії соліста — виразні варіації імпровізаційного типу. Упродовж усієї розробки відбувається обмін імпровізаційними репліками, при цьому домра виконує їх під аскетичний супровід оркестру. Водночас у репризі спостерігаємо зміну функції учасників діалогу, оскільки тему побічної партії виконує тепер лише оркестр, в той час як соліст — «імпровізує». Навіть коли тема звучить у партії оркестру, соліст не відходить на другий план, а навпаки — завдяки авторському моделюванню імпровізацій джазового характеру його партія привертає ще більшу увагу.

Показовою є взаємодія домри та оркестру в Концертштюку О. Костіна. Тематичний матеріал майже рівномірно представлений в обох партіях: часті тематичні уніسونи поєднуються з динамічними нетематичними дуетами, а домра органічно інтегрована в загальне оркестрове проведення — партії не конфліктують і водночас не існують повністю автономно. Лише окремі каденційні моменти в партії соліста підкреслюють специфіку жанру концерту.

Наостанок кілька слів слід сказати про місце домрових концертів третього періоду в сучасному музичному житті та в навчальному репертуарі. Попутно торкнемося питання про часті випадки заміни оркестру на фортепіано й не лише.

Прем'єра I частини Симфонії-концерту у виконанні камерного оркестру «Лик домер» прозвучала у грудні 1998 року на сцені Донецької філармонії. Зауважимо, що повноцінно чотиричастинний цикл востаннє можна було почути в грудні 2016 року. Цікаво, що саме блискучий Фінал Симфонії-концерту є своєрідною візитівкою оркестру домристів, який має феноменальний вплив на слухачів, вражаючи своєю шаленою віртуозністю. Про особливості першого виконання Концерту № 3 В. Івка детально написано у підрозділі 3.3, до цього можна додати, що зазвичай окремі частини циклу виконували студенти класу В. Івка та С. Білоусової. Згадаємо, що у травні 2025 року на сцені Національної філармонії в Києві *Andante* Третього Концерту В. Івка в супроводі камерного оркестру «Лик домер» (керівниця та диригентка С. Білоусова) виконала авторка дисертації — Аліна Прокопенко.

Концерти для домри з оркестром, створені впродовж третього періоду, так само як і попереднього, зазвичай виконуються в супроводі фортепіано. Водночас серед розглянутих творів є такі, що мають лише клавірну версію: це насамперед два Концерти та Концертино С. Грицаєнко. Оскільки твори передусім орієнтовані на дітей, саме версія для домри та фортепіано дає змогу молодим виконавцям ознайомитися зі специфікою жанру, що й пояснює широку популярність цих творів. Композиторка зазначає, що спочатку планувалося створити оркестрову версію Концерту № 2, однак з огляду на сучасні виконавські вимоги було зроблено лише клавірну версію [127]. Написане нещодавно Концертино одразу

привернуло увагу викладача класу домри Львівського музичного коледжу ім. С. П. Людкевича Станіслава Струтинського, тож за його ініціативою була створена партитура для домри з оркестром народних інструментів, перекладення здійснив диригент і керівник оркестру народних інструментів Львівського музичного коледжу Олександр Личенко.

Твори А. Гайденка, В. Власова, Л. Колодуба, О. Костіна доволі часто виконують студенти музичних коледжів або музичних академій в межах навчального процесу, здебільшого в супроводі фортепіано. Концертино А. Гайденка для домри з оркестром народних інструментів виконували на концерті-іспиті з диригування магістрів другого року навчання НМАУ ім. П. І. Чайковського, який відбувся в Малому залі імені Академіка О. Тимошенка в лютому 2024 року. Сольну партію зіграла домристка Анастасія Галла, випускниця класу С. Білоусової, диригент — Ілля Галла, клас викладача професора С. Литвиненка.

Висновки до Розділу 2

Домровий концерт в Україні пройшов доволі тривалий шлях розвитку, який умовно можна поділити на три періоди. Перший період охоплює 1940–1960-ті роки та включає одинадцять творів. Практично усі автори перших концертів — це композитори з вищою професійною освітою, які володіли відповідною технікою та розумінням специфіки академічних жанрів. Показовою тенденцією є також залежність між інтенсивністю звернень до концертного жанру та ступенем розвитку виконавської регіональної школи, що простежується, зокрема, в тогочасному лідерстві харків'ян серед авторів домрових концертів. Серед інших тенденцій зазначимо: орієнтацію композиторів при написанні концертів для домри на класико-романтичні традиції; прагнення «чистоти» жанру; переважання фольклорного тематизму і, як наслідок, варіювання як метод розвитку та формотворчого принципу; прагнення до виявлення віртуозних можливостей сольного інструмента. Ранні

концерти мали на меті охопити якомога ширшу виконавську аудиторію та водночас відображали риси тогочасного професійного рівня, який тільки формувався. Таким чином, партія соліста в цих концертах порівняно нескладна, а деякі з них тепер входять до списку рекомендованої літератури для учнів музичних шкіл.

До другого періоду ми зарахували домрові концерти (чотирнадцять зразків), що були написані упродовж 1970-х — першої половини 1990-х років. Більшість авторів цих творів, так само як у попередньому періоді, здобували фахову композиторську освіту в Харкові. Водночас показовою стає тенденція домінування композиторів-домристів, що безпосередньо вплинуло на стрімкий рух до стабілізації жанру. Окрім «чистих» концертів, другий період фіксує різноманіття жанрових мікстів (Поема-концерт, Концерт-токата, Концерт-сюїта, Концерт-билина), а також індивідуалізованого використання зменшеної форми концерту — Концертино (В. Івко, М. Стецюн, В. Подгорний, В. Іванов). У концертах другого періоду фольклор зберігає провідні позиції, однак трансформується та здебільшого представлений вже як стилізація з використанням ладо-інтонаційних зворотів народної музики, в окремих випадках спостерігаємо його авторське переосмислення (Б. Міхеєв, В. Івко). Стилістика концертів цього періоду демонструє модерністські тенденції, які доповнюються окремими авангардними вкрапленнями (В. Івко). Саме у другому періоді фіксується суттєве ускладнення партії домри, зумовлене діяльністю виконавців-віртуозів, які у своїх творах встановлюють новий технічний стандарт. Концерти В. Івка та Б. Міхеєва й досі належать до найскладніших і водночас найбільш виконуваних у репертуарі домриста.

Співвідношення партій соліста та оркестру в концертах другого періоду представлено по-різному. Деякі з них демонструють «віртуозний» тип концерту, де соліст домінує, а оркестр виконує переважно акомпануючу функцію. Водночас їхня взаємодія набуває різноманітних форм: оркестр більшою чи меншою мірою вступає в тіснішу взаємодію із солістом, доповнюючи його висловлювання. У творах Б. Міхеєва та В. Івка оркестр набуває виразно

самостійної ролі, зокрема, в концертах В. Івка він стає рівноправним учасником драматургії з власними тематичними пластами.

Третій період, охарактеризований кінцем 1990-х — першою половиною 2020-х років, налічує дев'ять концертів. Тенденція щодо композиторської освіти зберігає свою актуальність, проте провідну роль відіграють автори, які поєднали її з професійною виконавською — композитори-баяністи А. Гайденко, А. Нижник, В. Власов та О. Костін. Водночас незмінною залишається визначальна роль співпраці композитора та виконавця як рушійного чинника створення концертів. У третьому періоді, поряд з домровими школами Харкова та Києва, виразно заявляють про себе інші регіональні осередки: активна діяльність донецької школи на чолі з її засновником В. Івком зумовила появу концертів А. Нижника, Л. Колодуба; для одеської домристки В. Кириченко написав Джаз-концертино В. Власов.

Серед стильових тенденцій зазначимо відсунення в тінь фольклорних джерел, вплив яких зберігається лише епізодично (Концерт у стилі Етно), натомість посилюється роль інших стильових векторів, зокрема джазу як нового способу осмислення можливостей інструмента. Загалом більшості творів притаманна складна музична мова, передусім виявлена в розширенні традиційної тональної системи, атональності та серійності.

У трактуванні жанру авторами домрових концертів третього періоду відчувається тяжіння до індивідуалізації, що проявляється в урізноманітненні форм взаємодії між солістом та оркестром, у розумінні віртуозності не тільки як демонстрації технічної майстерності домриста, але й як засобу філософсько-драматичного розгортання, у відмові від нормативності композиційної організації, в тяжінні до втілення програмних образів, діапазон яких простирається від символічно-релігійних до жартівливо-комічних.

РОЗДІЛ 3

МУЗИКА ДЛЯ ДОМРИ З ОРКЕСТРОМ: ЖАНРОВІ, ЗМІСТОВІ ТА ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВІРТУОЗНІ ВИМІРИ

3.1. Жанрові різновиди української домрово-оркестрової музики

3.1.1. Базова модель концертного жанру: стабільні та мобільні складові

Концерт як один з традиційних музичних жанрів пройшов тривалий шлях розвитку, а його популярність серед композиторів різних епох сприяла постійному оновленню форми, що змінювалася відповідно до стилістичних процесів. Утім, як зауважує Б. Решетілов, те, що сьогодні ми називаємо «концертом», в епоху бароко часто було частиною ширшої жанрової палітри, і його кордони не були достатньо чітко окреслені: «Складно, наприклад, з сучасної точки зору диференціювати жанри “мотет”, “концерт”, “мадригал” — їх грань є вельми умовною» [155, с. 39]. Так, ранні прояви концертного жанру спершу мали місце в хорових творах, звідки перейшли в інструментальну музику, відображаючи зростання самостійності виконавця та розвиток професійного інструменталізму. Впродовж наступних двох століть, поступово узагальнюючи формотворчі принципи та художньо-композиційні засади, закладені А. Кореллі, Дж. Тореллі, А. Вівальді, Й. С. Бахом, Г. Ф. Генделем і передусім В. А. Моцартом, «концерт розвинувся у форму, яка за широтою художнього вираження поступається лише симфонії та струнному квартету» [190, с. 627].

Попри численні історичні модифікації, у музикознавчій традиції закріпилося стійке уявлення про умовну «базову модель» концерту класико-романтичного типу, до якої нерідко звертаються й сучасні композитори. Прагнучи створити оригінальний, але «класичний» у широкому сенсі концерт, вони актуалізують комплекс жанрових ознак. З огляду на опрацьовані в першому розділі дисертації джерела, доцільно сформулювати параметри цієї віртуальної базової моделі, щоб надалі простежити її переломлення у домровому концерті. Отже, виокремимо структурні та семантичні складові, які утворюють ядро жанру.

Найперше слід розглянути моменти, пов'язані із зовнішніми параметрами. Для базової моделі характерною ознакою є тричастинний цикл із темповою послідовністю частин «швидко — повільно — швидко». Засади цієї будови простежуються ще в барокових концертах, зокрема у творчості А. Вівальді, який, успадкувавши концертну модель Дж. Тореллі, закріпив і розвинув її структурний та стилістичний потенціал: тричастинну структуру циклу, патетичний характер повільних частин, яскраві та емоційно насичені сольні партії; виразні теми, які легко запам'ятовуються, й безпрецедентно складні ритурнелі, що поєднують контрастні, але органічно пов'язані музичні ідеї [190]. І хоча у XIX–XX століттях структурна «нормативність» час від часу порушувалася (одночастинні концерти Ф. Ліста, чотиричастинний Концерт № 2 Й. Брамса), саме тричастинність лишається базовим «жанровим контуром», із яким співвідносяться пізніші експерименти.

До структурних ознак базової моделі віднесемо й типове композиційне оформлення частин всередині концертного циклу. У статті *Concerto*, розміщеній в енциклопедії «Британіка», вказуються конкретні форми, показові для класичних зразків жанру: перша частина наближена до сонатної форми, середня часто будується за схемою АВА, тоді як фінал зазвичай реалізується у формі рондо та рондо-сонати¹. Спеціальна увага приділяється таким ознакам сонатної форми перших частин, як подвійна експозиція та каденція соліста. Так, В. Ньюмен вважає *подвійну експозицію* типовою для класичного концерту: після експонування тематичного матеріалу в оркестрі в основній тональності вступає соліст, повторюючи матеріал, що вже прозвучав, і додаючи контрастну тему в

¹ А. Гатчінгс, В. Ньюмен, А. Вейнус та інші західні музикологи детально описують винятки з базової моделі. Зокрема, В. Ньюмен зазначає, що в класичну добу сонатна форма ще не була усталеним нормативом, тематичний розвиток лишався вільним і не підпорядковувався жорсткій схемі. Водночас нетипові для канону риси в концертах Бетовена (фантазія-діалог у фортепіанному Концерті №4 ор. 58 та вільні варіації скрипкового Концерту) він трактує як прояви пізньокласичної, передромантичної тенденції. [194]. А. Гатчінгс зазначає, що перші частини ранніх концертів Моцарта не є строго сонатними: вони поєднують ритурнельну структуру з окремими принципами сонатності, зокрема повернення побічного матеріалу в тоніку. [190, с. 633]. Разом з тим, А. Вейнус підкреслює, що протягом приблизно 150 років після Баха сонатна форма лишалася основою концерту, зазнаючи лише часткових змін у романтиків, зумовлених ефектними віртуозними прийомами та посиленою емоційністю [199].

близькій тональності. Проте В. Ньюмен вважає, що суворя «подвійна експозиція» на практиці дотримується не частіше, ніж порушується. Більше того, застосування сонатної форми в концерті, ймовірно, було вільнішим, ніж у симфонії чи струнному квартеті, що, на думку науковця, частково пояснювалося «широким використанням блискучих пасажів, властивих віртуозній майстерності та особливостям виконавської техніки сольного інструмента» [194].

Обов'язковим структурним елементом концерту в базовій моделі є й *каденція*, а також імпровізаційно-віртуозні епізоди, які можуть виконувати роль мікрокаденцій у різних частинах форми. Зародилася каденція з вокальної практики: співаки прикрашали оперні арії витонченими імпровізаційними фігураціями, а згодом подібні прийоми перейшли й в інструментальну музику. Тривалий час каденція передбачала імпровізаційну свободу соліста, однак поступово ця практика відходила в минуле. Переломним моментом прийнято вважати П'ятий фортепіанний концерт Бетовена, від якого починає відлік традиція виконання зафіксованих автором каденцій. Водночас подібне рішення не завжди повною мірою відповідало віртуозним можливостям конкретного виконавця, тож він міг наполягати на власній блискучій частині, однак «структурна “невпорядкованість” каденції ставала дедалі менш прийнятною, коли віртуозний виконавець звертався до пізніших джерел або створював нові каденції, анахронічні за технікою та гармонією, непропорційні за довжиною й недостатньо пов'язані з темами частини» [194].

Щодо тематичного наповнення каденцій, то О. Пономаренко зауважує, що в ранній практиці вони виконували переважно функцію короткої імпровізаційної паузи між частинами форми, наприклад, між розробкою та репризою чи репризою й кодою, а зміст каденцій обмежувався лише демонстрацією усталеної бравурної техніки у вигляді гамоподібних пасажів, арпеджіо, октавних чи акордових послідовностей. Такі каденції не несли самостійного тематичного чи емоційного навантаження. Принциповий злам відбувся у творчості Бетовена й романтиків: у каденцію проникають тематичні елементи, і вона перетворюється на самостійну розробку — фантазію, що поєднує віртуозність із драматичним

розвитком. У ХХ столітті функції каденції не лише розширюються, а й переосмислюються: каденція може виконувати будь-яку структурну роль — вступу, кульмінації або завершення, стаючи рівноправним компонентом музичної драматургії. Показовим є й інший ракурс, на який звертає увагу М. Бондаренко: у пізньоромантичній традиції «чиста» моторика втрачає пріоритет, а загальні форми піаністичного руху поступаються індивідуалізованим прийомам, що створює передумови для відмови від каденції як обов'язкового сольного виходу [30]. Відтак каденція як простір для виявлення індивідуальності виконавця поєднує технічну досконалість і глибоку емоційно-образну виразність.

Від романтичної доби дедалі помітніше формуються інтонаційні та тематичні зв'язки між частинами: наскрізний інтонаційний розвиток, тематичні арки, перенесення матеріалу з однієї частини циклу до інших. Якщо в ранніх моделях (барокових і значною мірою ранньокласичних) цілісність часто забезпечувалася радше усталеністю циклу, то починаючи з романтичної доби, зростає значення наскрізної інтонаційної логіки як засобу внутрішньої єдності. Особливу гілку цих процесів утворюють фортепіанні концерти Ф. Ліста, що спираються на властивий композитору метод монотематизму.

Структурні ознаки жанру доповнюються семантичними, орієнтованими передусім на персоналізацію вислову й демонстрацію виконавського потенціалу соліста. Відповідно, семантику концерту розуміємо як систему відносно сталих образно-змістових настанов, що визначають «внутрішню програму» жанру і спрямовують його драматургію та способи музичного висловлювання. Подібно до того, як у симфонії семантичне поле зазвичай пов'язують із глибиною й складністю концепції, філософським баченням життя та місця людини в ньому, у концерті також діє власний комплекс смислових домінант. О. Антонова називає такий комплекс семантичним ядром концерту й відносить до нього сольний принцип, діалог і гру [2, с. 47]. Відповідно, в межах цього підходу вирізняємо сольний принцип як ідею індивідуалізованого висловлювання, діалогічний принцип як відображення взаємодії партій соліста й оркестру, а також принцип

гри, який визначає тип музичного розвитку, заснований на варіюванні та перетворенні тематичного матеріалу.

Діалог як спосіб взаємодії двох головних учасників жанру — соліста та оркестру — є своєрідним маркером жанру загалом. С. Д. Ліндеман простежує його роль як основного параметру концерту від найраніших зразків і до ХХІ століття [191]. Зазначимо, що ролі партнерів по концертному діалогу в різні історичні періоди були різними, що спричинило появу типологій їхньої взаємодії у працях музикознавців. Зокрема, в першому розділі було сказано про класифікацію М. Е. Еріксон і про виокремлені нею три моделі співвідношення партій: оркестр підпорядковується солюючому інструменту, виконуючи супровідну функцію; соліст підкоряється оркестру, виступаючи як його невід’ємний компонент; або обидва мають рівну значущість — поєднуються чи контрастують. Симптоматично, що дуалізм взаємодії між учасниками закарбований вже в самому слові «концерт»: італійське *concertare* означає «поєднувати», тоді як споріднене латинське *concertare* передає значення «боротися, суперничати».

Важливу роль в утвердженні діалогічного принципу в інструментальній музиці, за спостереженням Л. Скрипник, відіграла канцона ХVІ століття (*canzona da sonar*): інструментальні партії в ній виразно зіставлялися й набували ефекту «реплік» завдяки динамічним контрастам форте — піано. Водночас використання «періодично згрупованих остинатних метроритмічних осередків, що передбачили періоди типу "питання — відповідь", відкриває шляхи для формування діалогічних принципів концертування (Дж. Габріеллі "Sonata piano-forte")» [159, с. 57]. Для концертів А. Вівальді характерна безперервна присутність оркестру: в епізодах тутті він несе основне образне навантаження, але і в розділах соло оркестр не тільки утворює гармонічне тло, а й може виступати співучасником розгортання сольної мелодії. «"Наскрізна" участь оркестру і спроба індивідуалізації його супроводу, — зауважує Л. Скрипник, — це ті риси стилю А. Вівальді, що передбачають майбутню симфонізацію жанру» [159, с. 61]. У концертах В. А. Моцарта вже присутні ключові елементи, які

сьогодні є звичними для слухача: сольний інструмент демонструє високий рівень віртуозності, а оркестр звучить масштабно та динамічно. У концертах же Бетовена діалог соліста й оркестру спрямований на симфонізацію жанру, де соліст та оркестр спільно беруть участь у тематичній роботі, формуючи цілісну драматургію твору [159].

Діалог у концерті впливає не лише на образність, а й на внутрішню організацію форми: чергування епізодів повного складу (тутті) та фрагментів із провідною роллю соліста (соло) задає особливу логіку розвитку матеріалу [194]. Ці зміни фактури й функцій учасників слугують формотворчими маркерами: вони підкреслюють межі розділів, вибудовують зони напруження й розрядки, фіксують моменти «виходу» соліста та «відповіді» оркестру.

Водночас діалогічність у концерті не існує сама по собі, вона вибудовується навколо сольного принципу — виокремлення індивідуального голосу соліста як смислового центру. О. Антонова пов'язує провідну роль соліста з «риторичністю» концерту. Першість соліста, за її спостереженням, може бути підкреслена на кількох рівнях: візуально (висуванням на авансцену), фонічно (тембровим контрастом і фактурним відокремленням), психологічно (віртуозністю, тематичним лідерством, імпровізаційною природою каденції) [1]. Але виявляється сутність сольної партії в діалозі з оркестром, що викликає потребу у віртуозності, щоб соліст міг «тримати рівень» у зіставленні з оркестром. С. П. Кіфф наводить позицію Ч. Розена, згідно з якою найважливіше у формі концерту, що «слухач чекає появи соліста, а коли він перестає грати, чекає, коли він знову почне»¹ [191, с. 11]. У такій перспективі сольна партія постає як смисловий центр жанру, орієнтований на максимальне розкриття технічних і виразових можливостей інструмента.

Не випадковим є той факт, що саме сольний концерт наприкінці XVIII — упродовж більшої частини XIX століття залишався головним жанром для демонстрації віртуозності виконавця [190], причому розвиток цієї віртуозності

¹ Rosen, *The Classical Style*, pp. 196–197; цит. за: С. Кіфф [191, с. 17].

пов'язаний не лише з Н. Паганіні та Ф. Лістом, а й із багатьма іншими композиторами-виконавцями, чий внесок часто залишався менш помітним. У цьому контексті Б. Сюта виокремлює різновид «віртуозного концерту» (*Concerto brilliant*), де на перший план виходять інструментальна майстерність і виразність тембрів та барв (Й.-Н. Гуммель, К.-М. Вебер, Н. Паганіні, Дж. Фільд, Ф. Шопен) [169].

Важливо й те, що сольний концерт історично був орієнтований на замовлення. Його часто створювали для конкретного виконавця, тож вимога художнього самовираження дедалі тісніше перепліталася з потребою справляти враження «блискучої» гри. У цьому контексті А. Вейнус окреслює коло завдань, що постають перед композитором: врахування технічної специфіки інструмента, визначення ролі соліста у взаємодії з оркестром, пошук темброво-динамічного балансу між соло й тутті, а іноді — піднесення рідше задіяних інструментів до рівня сольних [194]. Показовим прикладом є ставлення Моцарта до оформлення сольної партії, адже його уважність до солістів (зокрема духових) дає змогу перетворити технічні «обмеження», обумовлені потребою дихання й природним фразуванням, на ресурс виразності [190].

З огляду на історичні трансформації та вихід музики на ширшу аудиторію концерт поступово перетворився на масштабний публічний жанр: «Соліст тепер увірвався у фантастичний бравурний вир, призначений вразити маси, так само як раніше він сплітав філігрань грацій та прикрас, щоб розважити посвячених» [194]. У пізніших моделях віртуозність уже не зводиться до стандартних форм (моторики), вона індивідуалізується, зміщуючись у сферу складніших тембрових, гармонічних і фактурних рішень, що підсилюють художню виразність і драматургію.

Поряд із діалогом і сольним принципом, базова модель концерту передбачає опору на принцип гри, що впливає з уже окресленої семантики *concertare* як поєднання співдії та змагання. На рівні композиційної практики це проявляється насамперед у тематичній роботі: теми й мотиви можуть асоціюватися з певною «роллю» соліста або з оркестровою сферою (тутті),

мігрувати між ними, варіантно переосмислюватися та змінювати драматургічну функцію, що й формує характерну динаміку концертного розгортання.

Л. Скрипник підкреслює, що на ранньому етапі діалогічні й ігрові риси концерту ще не мають чітких контурів. Ігровий імпульс виявляється передусім у зародженні віртуозної майстерності — через входження в інструментальну музику танцювальних і пісенних фольклорних основ [159]. Дослідниця підкреслює історичну динаміку цього феномена: його витoki пов'язані з бароковим інструментальним поліфонізмом і концертним музикуванням, де опанування нових технічних прийомів та інструментальних можливостей формує демонстративну віртуозність та імпровізаційність як «гру-майстерність». У романтизмі ігровий компонент розширюється через іронічне/гротескне ставлення до матеріалу та через фантастично-екзотичні сюжети як спосіб художнього відсторонення від дійсності. У ХХ столітті гра набуває нових площин: активізується гра тембрів (персоніфікація інструментів), гра стилів, інтелектуальна дистанція автора, а також звукозображальність і наслідування; натомість жанрово-танцювальна й скерцозна природа матеріалу від початку тяжіє до ігрового прочитання [159].

Таким чином, під базовою моделлю концерту розуміємо порівняно стійкий комплекс структурних і семантичних ознак, що сформувався у класичну добу на ґрунті барокових передумов і набув особливої повноти в романтизмі. У конкретних авторських реалізаціях ця модель щоразу індивідуалізується, однак зберігає окреслені нами опорні структурні й семантичні елементи, завдяки яким концерт упізнається як жанровий тип.

Охарактеризована базова модель концертного жанру відіграла суттєву роль у процесі становлення українського домрового концерту. Орієнтація на неї з усією очевидністю простежується на всіх етапах розвитку домрового концерту, зокрема в межах третього періоду. Як приклад розглянемо Концерт №3 Валерія Івка.

Спираючись на попередній досвід роботи з жанром, композитор мислить свій Третій концерт як його «класичний» у широкому розумінні зразок, що

яскраво репрезентує одночасно композиторське й виконавське начало митця. Нагадаємо слова А. Вейнуса: «У музичному житті домінувала постать композитора–виконавця, і сольний концерт був достатньою формою, щоб водночас виявити обидві сторони його творчої індивідуальності» [199, с. 128].

Різні види діяльності суміщав і Валерій Микитович Івко, який увійшов до історії української музики як видатний домрист, талановитий композитор і високопрофесійний педагог. Музикант сформував досконалий виконавський стиль і тим самим заклав найвищі стандарти домрового мистецтва. Багатовекторні зацікавлення митця ініціювали постійні методичні та наукові пошуки, які призвели до формування власної школи домрового виконавства. Як композитор Валерій Івко здійснив небувалий прорив у збагаченні багатожанрового репертуару домриста, створивши музичні композиції, що увібрали весь його унікальний професійний досвід і дозволили розкрити широкий потенціал інструмента. У цьому плані саме жанр концерту є дуже показовим, адже тут зливаються основні аспекти творчої діяльності Майстра.

Фундаментальна роль В. Івко в розвитку домрового концерту беззаперечна і знаходить своє логічне місце в історії. Подібно до композиторів-віртуозів¹ XVIII–XIX століть, Валерій Івко у своїй творчості визначив технічний поступ домри. У своїх концертах композиторові вдалося майстерно відобразити усі можливі грані інструмента: від лірики одноголосного співу, багат шаровості поліфонічного звучання до пафосного масштабу великого різнотембрового оркестру. Водночас слід підкреслити, що в цих творах віртуозність постає не як самоцільна демонстрація техніки домриста, а як засіб, де її вражаючий блиск реалізує художній результат. Показовим у цьому сенсі є спостереження про те, як сучасники оцінювали досконалу технічність виконавської манери Н. Паганіні: англійський рецензент бачив у ній не трюкацтво, а істинну музику: «Тріумф механічної вправності, яким би дивовижним він не був сам по собі, є найменшою

¹ Маються на увазі «віртуози» в широкому сенсі, як раніше було заведено сприймати це слово.

часткою дива. Справжня магія полягає не в новизні самого подвигу, а в несподіваній красі ефекту» [199, с. 166].

Усього в доробку Валерія Івка чотири концерти: Поема-концерт (1980), Концерт-токата (1983), Симфонія-концерт (2000), Концерт № 3 (2005), а також написане раніше за попередні зразки жанру Концертино (1970). Від більш вільних і водночас стислих форм — одночастинних Поеми-концерту та Концерту-токати, а також Концертино — «зменшеного», хоч і тричастинного опусу — композитор приходить до «класичного» в широкому сенсі слова трактування концертного жанру — Концерту для домри соло та камерного оркестру без будь-яких «ускладнень» з боку інших жанрів та у тричастинній циклічній формі.

Згадуючи історію написання твору, зазначимо, що взірцем для В. Івка були концерти В. А. Моцарта, адже цей віденський класик був одним з його улюблених композиторів¹. Валерій Микитович неодноразово звертався до моцартівських творів у роботі з учнями та з камерним оркестром «Лик домер», а також включав їх у концертні програми. Так, у концерті, що відбувся 25 травня 2000 року в Донецькій обласній філармонії, «Лик домер» виконав Маленьку нічну серенаду, Дивертисмент *re мажор* та другу частину Четвертого скрипкового концерту Моцарта (соло на домрі — С. Білоусова). Цікаво, що у другому відділенні того ж концерту прозвучали Симфонія-концерт Валерія Івка, а також твори інших сучасних українських композиторів — Євгена Мілки та Анни Івко. Програма концерту під назвою «У світлих тонах» (25 травня 2009 року) містила, згідно із зазначеною в афіші інформацією, поряд з творами Моцарта і «трохи джазу». А 3 червня 2006 року «Лик домер» під орудою В. Івка

¹ Цікаву думку щодо концертів Моцарта висловлює А. Вейнус: «Концерти Моцарта посідають винятково важливе місце як у всьому його музичному доробку, так і в новітній історії цього жанру. Моцарт вніс до сучасного концертного репертуару найбільший за обсягом окремих масив шедеврів. Він створив більше видатних концертів, ніж будь-який інший композитор його рівня. Так само, у співвідношенні з рештою його творчості, у Моцарта ми знаходимо більше великих концертів, ніж симфоній рівнозначної художньої вартості; і це судження аж ніяк не є приниженням одного з найвизначніших симфоністів усіх часів, а лише наголосом на співвідношенні між концертом і симфонією — тим більш промовистому, що такого не спостерігається ні у Гайдна, ні у Бетховена, ні у Брамса» [199].

представив у Донецькій обласній філармонії програму «Тільки Моцарт»: у першому відділенні прозвучали Квінтет *до мажор*, друга частина Концерту для скрипки № 3 (соло на домрі — С. Білоусова), фінал симфонії *сі-бемоль мажор*, а у другому — Маленька нічна серенада, друга та третя частини Концерту для гобою (соліст А. Олексієнко), Чотири пісні (транскрипція для сопрано та оркестру В. Івка, солістка А. Братусь) та Дивертисмент *ре мажор*. Навіть в авторський концерт 2007 року, поряд з власними творами (Поема-концерт, перша частина Концерту № 3 та Симфонія-концерт), В. Івко включив також Чотири пісні Моцарта. Важливо додати, що Валерій Івко й сам блискуче виконував концерти Моцарта на домрі, до того ж із власними каденціями¹.

Робота над окремими частинами Концерту № 3 тривала впродовж кількох років. На відміну від попередніх зразків жанру, які спочатку призначалися для домри та фортепіано, цей Концерт відразу створювався для домри та камерного оркестру «Лик домер», тобто цього разу композитор спершу написав партитуру, а потім клавір. Публічне представлення Концерту також відбувалося не одразу. Так, прем'єра першої частини прозвучала в Донецькій філармонії у 2007 році: партію соліста в супроводі оркестру домристів тоді виконала Таміла Литвінець, учениця Валерія Івка. Другу та третю частини Концерту вперше зіграла Світлана Білоусова у 2010 році: 16 квітня в супроводі фортепіано в межах фестивалю «Рідні наспіви», а пізніше — з оркестром. Фінал був представлений на авторському концерті Валерія Івка під назвою «Контрасти» в 2013 році у виконанні Світлани Білоусової та камерного оркестру «Лик домер» під орудою автора. Цікаво, що всі три частини жодного разу не виконувалися в супроводі оркестру, а окремі частини грають переважно учні Валерія Івка та Світлани Білоусової. Основною причиною залишається те, що, на жаль, цей твір, як і інші концерти композитора, не був виданий.

Концерт Валерія Івка має типову для цього жанру структуру — не тільки в плані кількості частин, але й їх темпового, тонального, образного

¹ Валерій Івко написав по одній каденції для першої та другої частин скрипкового Концерту Моцарта № 4 та три каденції для третьої частини цього ж Концерту.

співвідношення та внутрішньої композиційної організації. Традиційна темпова модель концерту «швидко — повільно — швидко» представлена тут чергуванням *Allegro — Andante — Presto*. Терцієве співвідношення тональностей відповідає нормам романтичної доби: *ля мінор — фа мажор — ля мажор*. Зовні традиційно виглядають і форми окремих частин: сонатна — в першій частині, тричастинна — у другій, рондо-соната — у фіналі.

Проаналізуємо Концерт № 3, розглянувши докладно кожен частину та концентруючи увагу на інтонаційному розвитку й жанрових особливостях. Загалом для композиторського методу Валерія Івка ретельна робота з тематизмом та його складовими є дуже показовою. Він багаторазово переінтоновує одні й ті самі тематичні елементи, мотиви, звороти, причому робить це в межах не тільки одного твору, а інколи й усієї творчості. У процесі міграції всі ці елементи набувають більш-менш усталених семантичних характеристик, про що пишуть, зокрема, у своїй статті В. Варнавська та Т. Філатова, називаючи сукупність таких елементів у творах Івка «мінісловником авторської лексики» [40, с. 22].

У Концерті № 3 принцип наскрізного інтонаційного розвитку простежується на двох рівнях. Перший рівень — це робота з мікроелементами, а саме з мотивами або навіть інтервалами, на які ці мотиви спираються. Другий рівень пов'язаний вже з повторенням або варіюванням більш розгорнутих побудов — музичних тем або їх відносно цілісних фрагментів. Щодо першого, то в Концерті № 3 умовно можна виділити «цеглинки» — інтервали прими, секунди та терції, з яких вибудовується весь тематизм. Хоча ці інтервали, здавалося б, можна знайти в музичних темах чи не кожного твору будь-якого композитора, в Концерті В. Івка спостерігається цілеспрямована робота, яка унаочнює авторський задум як такий, що пов'язаний з усвідомленим втіленням цієї конструктивної ідеї. Розглянемо експонування вказаних інтервалів у першій частині Концерту та їх розвиток у наступних. Але попередньо зазначимо особливості композиційної організації кожної з частин циклу.

Фундаментом першої частини є сонатна форма з такими чітко позначеними розділами, як вступ, експозиція, розробка, реприза та кода. Остання відокремлена від репризи атрибутивною для концертного жанру каденцією соліста. Водночас трактування композитором сонатної схеми має індивідуальні особливості. Головна з цих особливостей — виникнення в межах великого розділу розробки нового епізоду, тема якого надалі розвивається поряд з експозиційним матеріалом, а наприкінці репризи з'являється у вигляді інтонаційних «уламків», готуючи сольну каденцію.

У розгорнутому оркестровому вступі, що складається з двох рівних 14-тактових побудов, де друга є варійованим повторенням першої, експонуються ті елементи, які будуть формувати музичну тканину першої частини. Головними серед них є інтервали секунди та терції, які постають тут як окремо один від одного, так і в тандемі. До прикладу, в початковому мотиві першої частини дві низхідні секунди вписані в малу терцію (т. 1), а в наступному варіанті цього ж мотиву дзеркальний висхідний секундовий рух подається в оточенні двох низхідних терцій (тт. 1–2) (нотний приклад 3.1).

Нотний приклад 3.1. Концерт № 3 В. Івка. I ч., вступ (тт. 1–2)

Надалі з'являються нові мотиви, які концентрують увагу на інтервалі секунди, як-от у т. 6, де мелодичний секундовий зворот оспівує тон *сі-бемоль*, або об'єднують секунди та терції в нові комбінації, як у т. 11–12, де двотактовий мотив розпочинається допоміжною секундою, переходить у терцієвий рух та закінчується малосекундовим «зітханням», утворюючи таким чином симетричну інтервальну конструкцію (нотні приклади 3.2 і 3.3).

Нотний приклад 3.2. Концерт № 3 В. Івка. I ч., вступ (тт. 6–8)

The musical score for Example 3.2 consists of three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The first measure starts with a piano dynamic (*pp.*) and a *cresc.* marking. The second measure has a *mf* dynamic. The third measure has a *m.d.* dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs.

Нотний приклад 3.3. Концерт № 3 В. Івка. I ч., вступ (тт. 11–12)

The musical score for Example 3.3 consists of two staves. The top staff is in treble clef, and the bottom is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The first measure has a *m.s.* dynamic. The second measure has a *m.d.* dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs.

Вирощування музичного полотна на основі сполук із секунд і терцій у вступі відбувається не лише по горизонталі, а й по вертикалі. Інколи це здійснюється гармонічним шляхом, як, наприклад, акордове «потовщення» титульного мотиву при його експонуванні (приклад 1), але частіше — за допомогою поліфонічних прийомів — імітації, канону, контрапункту. Так, у прикладі 3 спостерігаємо застосування неточної стретної імітації з низхідним вступом трьох голосів.

Головна партія відкривається вступом домри соло (т. 29). Її конструктивною основою знов є терція, представлена у двох версіях — як мелодичний крок (частіше вниз, рідше вгору) та як поступовий рух, що заповнює цей інтервал. Семантичне навантаження обох версій може змінюватися залежно від ладового забарвлення. Звернемо увагу також, що співвідношення проведень основної теми у вступі та в експозиції — два в оркестрі та два у соліста — відповідає традиційному для інструментального концерту зіставленню тутті та соло, цей ефект посилює оздоблення сольних проведень віртуозними пасажами.

Щодо виконання головної партії, то слід зауважити, що її важливою особливістю є постійне чергування звуків *non legato*, які на домрі виконуються ударом медіатора вниз. Враховуючи специфіку струнно-щипкових інструментів, звуки такого типу мають властивість швидко згасати, через що може відбуватися недотримання тривалостей, прискорення, а найголовніше — невизначене інтонування. Додамо також, що розмір 6/8, у якому написана перша частина, іноді спонукає до зайвої акцентуації слабкої долі, передусім через велику концентрацію хореїчних мотивів. Тож увага до метричної організації тут є дуже важливою.

Побічна партія (т. 88) контрастує з попереднім викладенням світлим мажорним колоритом (*мі мажор*) та прозорою фактурою. Після драматичної головної теми її піднесений, мрійливий настрій вносить заспокоєння. Конструкція головного мотиву зберігається, хоча його інтонаційне забарвлення набуває зовсім інакших рис. Привертає увагу посилення ролі секунди в її співвідношенні з терцією: у титульному мотиві композитор підкреслює її за допомогою ліги, а далі виокремлює регістрово, надаючи їй самостійного значення. Утворені таким способом хореїчні ламентозні звороти з'являються спочатку епізодично, а потім дедалі більш наполегливо (нотний приклад 3.4).

Нотний приклад 3.4. Концерт № 3 В. Івка. I ч., тема побічної партії
(тт. 88–92)



Як вже зазначалося раніше, в Концерті постійно відбувається переінтонування одних і тих самих інтервальних конструкцій, відповідно, змінюється і специфіка їх виконання. Наприклад, у видозміненому титульному мотиві в побічній партії, на відміну від вісімок *non legato* в головній партії, заліговані ноти поєднуються коротким ритмізованим тремоло, яке потребує особливої уваги виконавця (т. 88). Подібним штрихом виконується в побічній

темі й низхідний хід *ре-дієз* — *соль-дієз* (т. 90), де для підкреслення ліги вісімка виконується ударом медіатора вгору. Це може створити певну складність через велику відстань між звуками. Також звернемо увагу, що тут посилюється роль стрибків на широкі інтервали, зокрема на септиму та нону, які є похідними від секунди. Особливо підкреслимо хід на висхідну нону (т. 90), характерний для більшості побічних тем у концертах В. Івка¹.

Однак ще виразніше інтервал секунди представлений в епізодичній темі з розробки. Секунда *фа-дієз* — *соль-дієз*, декілька разів повторена, дає поштовх для подальшого розгортання мелодичної лінії, де приростання секунд згори та знизу розширює діапазон і водночас утворює терцієві ланки, нагадуючи домінуючий інтервал головної теми. Співвідношення між секундою і терцією тут принципово інакше, ніж у побічній партії: саме секунда є основою структури, а терція — допоміжним елементом. Опора на інтервал великої секунди надає звучанню наспівності та, відповідно, ліричності (нотний приклад 3.5). Цей ефект посилюється й іншими засобами виразності — ладогармонічними, фактурними, динамічними: переважно мажорне забарвлення з коливанням між *фа-дієз мажором*, *мі мажором* та *до-дієз мінором*; темброво-фактурне розмежування домрової мелодії та оркестрового супроводу; витримана впродовж усього розвитку динаміка форте, яка вносить у звучання відтінок піднесеності та стверджувальності.

*Нотний приклад 3.5. Концерт № 3 В. Івка. I ч., розробка, тема епізоду
(тт. 153–157)*



прима з'являється наприкінці експозиції, приєднуючись до основного мотиву та посилюючи наголос на його вихідному звуці. Канонічне викладення модифікованого мотиву в оркестрі різко перериває порівняно спокійний характер попередньої музики, нагадуючи про моцартівські «вторгнення», але репліки у відповіді соліста, що також починаються з повторень прими, мають вже інший характер — більш трепетливий (нотний приклад 3.6).

Нотний приклад 3.6. Концерт № 3 В. Івка. I ч., експозиція (тт. 110–118)



У розробці роль прими зростає, хоча й тут вона постає найчастіше у зв'язці з титульним мотивом, вбудовуючись в обидва його варіанти — низхідний та висхідний. Переважний вектор її впливу — драматизація розвитку, що посилює напругу і зрештою призводить до місцевої кульмінації, в якій низхідна секундова інтонація з тричі повтореною примой ствердно звучить на фортисимо (т. 146). Далі йде вже охарактеризований ліричний епізод, після якого розпочинається друга хвиля розробки. Ліричні інтонації нової теми переплітаються тут зі зворотами побічної теми, чергуються з віртуозними фігураціями і в результаті трансформуються в експресивно-драматичне висловлювання (т. 198). В оркестрі повертаються мотиви головної партії, які звучать тепер у тональності *мі-бемоль мінор* — гранично далекій по відношенню до основної (т. 210). Вони вступають у короткий діалог зі злітаючими пасажами домри, далі об'єднуються з ними в єдиний потік невинного руху, що призводить до ще однієї кульмінації — оркестрового проголошення побічної теми в тональності *сі-бемоль мажор* (т. 232). Стретна імітація титульного мотиву, яка вже була в переході між експозицією та репризою, тепер виконує аналогічну функцію, поєднуючи розробку з репризою.

У репризі (т. 254) зберігаються основні віхи експозиції, але у значно скороченому та дещо видозміненому вигляді. Це схоже на стислий переказ

головних тем та їх трансформацію в часі. Побічна партія проводиться, згідно з «правилами», в *ля мажорі* — тональності, однойменній по відношенню до вихідної. Інтонації епізодичної теми, відокремлені від попереднього викладення цезурою (т. 307), сприймаються як «договорювання» побічної партії, а заключний терцієвий мотив у басу (т. 310) — як нагадування про головну музичну думку *Allegro* та водночас як інтонаційна підготовка каденції. Підкреслимо також традиційний для концертно-сонатної форми тембровий контраст між звучанням оркестру в цьому чотиритакті та домри соло в наступній каденції.

Щодо самої каденції, то в ній задіяний майже увесь матеріал першої частини: висхідний та низхідний варіанти титульного мотиву, канонічні нашарування його модифікованої версії (з примую), репрезентативні звороти побічної теми, пасажно-фігуративні формули з розробки. Окремо слід підкреслити граничну віртуозність домрової партії, що передбачає надзвичайну технічну підготовку соліста й містить різноманітні пасажі та фігурації, подвійні ноти та акорди, складну поліфонічну взаємодію голосів, деталізоване фразування тощо. Це робить майже обов'язковою умовою адекватного виконання каденції, як і Концерту загалом, володіння технікою інтонованої віртуозності та іншими принципами виконавської школи В. Івка, які професор впроваджував у навчальний процес.

Ефектним завершенням *Allegro* виступає лаконічна кода в темпі *Prestissimo*. Пульсація тонічного органного пункту в басу, віртуозні пасажі в партії домри, уламки головної та побічної тем, розосереджені по різних регістрах оркестру, спрямовані до виразного артикулювання титульного мотиву, що завершує першу частину, перекидаючи арку до її початку.

Перейдемо до наступної частини Концерту — *Andante*. З усних бесід зі Світланою Білоусовою дізнаємося, що коли Валерій Івко писав другу частину свого Концерту, то взірцем для нього були середні частини фортепіанних сонат Моцарта. Композитор намагався зберегти властиву класику «простоту мови» та

перекидаючи арку між частинами циклу (тт. 19, 23). При зчепленні мотивів утворюються прими, роль яких посилюється в наступній побудові.

Після «малої» репризи розпочинається середній розділ складної тричастинної форми (т. 35). При формальному збереженні того самого темпу (*Listesso tempo*) рух пришвидшується завдяки перевазі коротких тривалостей, а характер музики стає більш грайливим через синкопи та пунктирний ритм, який виконується перемінними ударами. Тема, відносно самостійна в інтонаційному плані, проводиться двічі (обидва рази в тональності *до мажор*) та через динамічне наростання підводить до кульмінації, яка збігається з початком репризи.

Реприза скорочена та відкривається темою *Con moto*, яка звучить у тутті оркестру. Її проведення у *фа мажорі*, квартою нижче експозиційного *сі-бемоль мажору*, створює алюзію на сонатну риму — атрибутивну для репризного розділу сонатної форми тональну зміну. Згодом соліст продовжує цю тему в дуже високому регістрі, найвища точка якого сягає *ре* четвертої октави. А вже в наступній побудові, позначеній *Tempo primo*, у домри повертається основна тема, розцвічена вибагливими фігураціями. Тривалий секвенційний рух несподівано переходить у скерцозні мотиви середнього розділу, які ставлять крапку у драматургічному розгортанні *Andante*.

При виконанні *Andante*, як і більшості кантиленних творів, у домриста можуть з'являтися труднощі, зумовлені використанням штриха тремоло, а відтак — виникнути зайве напруження у м'язах правої руки, що пов'язане саме з артикулюванням. Важливим є точне розуміння того, де знаходяться межі інтонацій і де потрібно «взяти дихання», а відповідно — перервати тремоло. І, звісно, аналогічні проблеми стоять також перед оркестрантами-домристами, адже в кантиленних творах дуже важливою є робота над уніфікацією мислення виконавців, яка передбачає визначення точного початку та кінця звуку й однакову техніку тремолювання.

Фінал Концерту — *Presto, ля мажор* — написаний у рондо-сонатній формі, ускладненій ремінісценціями тематичного матеріалу попередніх частин. Базова

композиційна схема доволі точно відтворена в крайніх розділах форми: «рефрен — епізод I / побічна партія — рефрен» із сонатною римою в тональному співвідношенні експозиційного та репризного проведень епізоду I (*мі мажор* — *ля мажор*). Серединний розділ форми — більш складний за своєю організацією. Йому притаманна тісна взаємодія експозиційних та розробкових елементів, які то чергуються (два епізоди, рефрен і перехідні побудови між ними), то взаємопроникають (інтенсивний розвиток всередині епізодів). Щодо тематичного змісту епізодів, то перший з них заснований на ремінісценції теми *Con moto* з *Andante*, а другий поєднує інтонаційні елементи з різних частин циклу (вступу та побічної партії третьої частини, епізоду *Con moto* з другої частини, титульного мотиву та побічної партії першої частини). Композиційну схему доповнює також чотиритактовий оркестровий вступ, який своїм вихороподібним характером дає поштовх для віртуозного розгортання всіх подальших подій *Presto*.

На передній план у фіналі висувається інтервал прими. Він стає вихідною точкою кожного з мотивів вступу та задає тон у темі рефрену. Разом з тим, початкова фраза рефрену об'єднує всі три прості інтервали в цілком збалансовану конструкцію: безпосереднім продовженням п'ятикратного повторення квінтового тону *ля мажору* стає вже добре знайомий низхідний секундовий рух у діапазоні терції, а слідом за ним — зустрічний хід на терцію, що повертає нас до вихідного звуку теми (нотний приклад 3.8).

Нотний приклад 3.8. Концерт № 3 В. Івка. III ч., тема рефрену (тт. 5–10)



Зауважимо, що для соліста інтонування вищезгаданої прими являє певну складність. Дуже важливо зберігати темп *Presto*, не витрачаючи додатковий час на підкреслення одного й того ж звуку, і при цьому вправно інтонувати.

Водночас надмірна увага до повторення прими може призвести до «присідання» на слабкі долі такту, або ж навпаки, нехтування інтонацією — до прискорення.

У наспівній темі першого епізоду (т. 25) домінує поступеневий рух та оспівування стійких ступенів ладу, однак імпульсом розгортання виступає знов-таки повторення одного звуку. Крім того, як у всіх ліричних або побічних темах Концерту, тут відбувається заміна деяких секундових ходів септимовими, а терцієвих — секстовими, що надає цій темі широти дихання. Кантиленна тема другого епізоду є ремінісценцією серединної теми *Andante*, відповідно, їй властиве домінування секундових інтонацій з періодичним вкрапленням секст і септим, так само як і низхідний поступеневий мотив у діапазоні терції, на якому вибудовується секвенційний розвиток. Тема третього епізоду через свій синтетичний характер об'єднує вже знайомі елементи: секундові інтонації, стрибки на сексту і септиму, терцієві ходи, однак найперше увагу привертає акцентування прими у початковому звороті, що своїми контурами апелює до вступу *Presto*. Крім того, періодичне повернення теми рефрену та мотивів вступу в розділах перехідного типу та власне у рефрені, що відокремлює один від одного епізоди в серединному розділі рондо-сонати, знов і знов акцентує увагу на інтервалі прими. Провідне значення прими у фіналі остаточно утверджується в заключних тактах Концерту, де наполегливо повторюються інтонації вступу, перекидаючи арку до початку фіналу.

Переходячи до розгляду другого рівня інтонаційного розвитку в Концерті Валерія Івка, зауважимо, що тематичні зв'язки в циклі простежуються не між основними темами, а між серединними побудовами. Так, у першій частині тема, що матиме наскрізний розвиток, з'являється як похідний варіант від основної теми, який виникає внаслідок зчеплення титульного мотиву та його повторення на іншій висоті (т. 76). Цей фрагмент структурно виокремлений, але він не закріплюється, відразу поступаючись місцем іншому варіанту головного мотиву. У другій частині зазначений тематичний елемент, як вже було сказано раніше, повертається в середині експозиції (т. 17), підкреслений ремаркою *Con moto* і тональним зсувом. Але тепер на його основі утворюється більш розгорнута

побудова, яка претендує на статус теми. І як тема вона повертається знову, вже в основній тональності, знаменуючи початок репризи (т. 53). У фіналі розглянута тематична побудова стає основою великого центрального розділу форми, виступаючи не лише як «нова-стара» епізодична тема, але й як матеріал інтенсивної розробки. Таким чином, протягом концертного циклу відбувається зростання теми — як масштабне, від лаконічної фрази до розгорнутої конструкції, так і функціональне, від одного з похідних варіантів іншої теми до цілісного формулювання самостійної музичної думки, яка ще й має свою розробку.

Є в Концерті й інші наскрізні тематичні нитки. Вкажемо, зокрема, на віддзеркалення одного з варіантів головної теми *Allegro* (т. 138) в рефрені фінального рондо: наполегливе повторення початкового звуку мотиву — низхідний секундовий рух у діапазоні терції — зустрічний хід на терцію, що повертає до вихідного звуку теми. Інший приклад — шеститактове оркестрове тутті у третьому епізоді фіналу, що пов'язує два проведення теми солістом (т. 131) та повністю збігається у звуковисотному й ритмічному відношенні з оркестровою зв'язкою між розробкою та репризою в початковому *Allegro* (т. 232). Тотожним, окрім висотно-ритмічних параметрів, є також темброве забарвлення вказаних побудов (тільки оркестр) та їхнє функціональне навантаження (перехід-зв'язка).

Наостанок охарактеризуємо співвідношення та форми взаємодії між солістом та оркестром у Концерті В. Івка¹. Власне «діалогів» — чергування реплік партнерів — тут небагато, але їх поява завжди пов'язана із драматизацією розвитку, як-от в експозиції та розробці першої частини (тт. 80–83, 112–117, 138–140, 112–120, 178–183). Усі перелічені «діалоги» належать до модусного типу, тобто засновані на одному матеріалі, до того ж у деяких випадках репліки партнерів нашаровуються одна на одну, перетворюючись на низку швидкоплинних канонів. Ще рідшими є діалоги диктумного типу, коли партнери

¹ Методологічним фундаментом аналізу форм концертного діалогу виступає типологія О. Антонової, запропонована дослідницею в дисертації [1].

обмінюються різнотематичними репліками. Один з таких діалогів знаходимо в розробці першої частини, де головній темі в оркестрі відповідають стрімкі пасажі шістнадцятих у партії домри соло (тт. 210–215). Другий приклад спостерігаємо у фіналі, де третє проведення рефрену солістом дається з оркестровими «врізками» тематичного матеріалу другого епізоду (т. 97).

Більш показовими в розглянутому Концерті є «діалоги» на відстані, коли партнери по черзі проводять ту чи іншу цілісну тему, причому це може бути як у межах одного розділу форми, так і різних. Перший випадок спостерігаємо у фіналі, де тема першого епізоду експонується солістом, а потім відразу передається оркестру. Другий випадок бачимо, наприклад, в *Andante*: тема *Con moto* в експозиції звучить у домровій партії, а в репризі — в оркестрі. Зауважимо, що експонування музичних тем доручено переважно солісту, а ті випадки, коли першим викладає нову тему оркестр, зумовлені або перетворенням класичної традиції, зокрема, відгомоном подвійної експозиції, як у вступі *Allegro*, або прагненням акцентувати увагу на креативних інтенціях соліста, як у другому епізоді фіналу, де тема, яку соліст повторює слідом за оркестром, рясно прикрашається віртуозними фігураціями та насичується несподіваними поворотами.

При спільному звучанні домри соло та оркестру співвідношення їх партій найчастіше можна охарактеризувати як «тема — фон», коли один голос виділяється рельєфно на фоні типової фактури акомпанементу. Найчастіше домінує соліст, але трапляються й побудови, де фонову функцію виконує домра: оркестрове проведення ліричної теми епізоду в розробці першої частини (т. 198), теми побічної партії в репризі тієї ж частини (т. 288) або в експозиції фіналу (т. 33). В усіх перелічених випадках домра, попри зовні супровідну функцію, не йде в тінь, причиною чого є віртуозність фігурацій, що заповнюють її партію.

Окремо слід звернути увагу на маркування розділів форми за допомогою оркестрових тутті, що є типовою рисою базової моделі концертного жанру. Так, у початковому *Allegro* розгорнуті суто оркестрові побудови передують експозиції та репризі, а більш лаконічні — розмежовують головну та побічну

партії, експозицію та розробку, перший і другий розділи розробки, репризу та каденцію.

Отже, в Концерті В. Івка помітне прагнення до рівноправності соліста та оркестру, що дається взнаки в послідовному дотриманні принципу передачі кожної теми від одного партнера до іншого, в наявності значної кількості суто оркестрових побудов, у диференціації тематизму на оркестровий та сольний. Останній прийом спостерігаємо у фіналі, де на початку експонується моторна вступна тема в оркестрі (т. 1) та пружна тема рефрену у соліста (т. 5). У такому ж тембровому співвідношенні ці теми з'являються наприкінці експозиції, тільки тепер першою виступає домра з основною темою (т. 41), а потім вже оркестр з темою вступу (т. 49). Ланцюг «тема рефрену — тема вступу» прошаровує два серединні епізоди, але темброве забарвлення тем тут нівелюється через передачу вступної теми в партію домри (тт. 97 і 109). У репризі змагання між партнерами остаточно трансформується у згоду. Тема рефрену спочатку розподіляється між оркестром та солістом (т. 160), а далі дві теми проходять у контрапункті, щоправда, зберігаючи початкові темброві барви (т. 168). Нарешті, в коді темброва диференціація тематизму остаточно зникає, і репрезентативні для кожної теми мотиви вільно переміщуються між партіями, демонструючи злагожденість та співдружність між партнерами.

Концерт № 3 став практично останньою даниною Валерія Івка своєму улюбленому інструменту, розкривши найбагатший потенціал домри — властиві їй «блиск, технічну та змістовну досконалість», але водночас і відобразивши віртуозність як сенс життя та творчості самого автора. Як пише Світлана Білоусова, учениця та сподвижниця Валерія Микитовича, «енергія пасіонарної особистості, якою так щедро був обдарований митець, здатна “віртуозно інтонувати” лише в умовах додання й досягнення неможливого. Саме ця якість віртуозності й визначила життя і творчість видатного Майстра» [20 с. 51].

3.1.2. Похідні та гібридні форми домрового концерту в творчості українських композиторів

Найближчим до жанру є його зменшений похідний варіант — концертино. Як зазначає Богдан Сюта, одночастинні концерти виникають двох типів: «малі — концертштюки (чи концертино) — й великі, що наближаються за будовою до симфонічної поеми» [169, с. 536]. Тобто часто концертино — це той самий концерт, який водночас може допускати вільніше формоутворення, і за словами Катерини Білої, він може відрізнятися «зменшеним інструментованим складом та масштабом частин» [16, с. 78]. Водночас слід враховувати, що терміном «концертштюк» «також позначають розгорнутий сольний твір, розрахований на концертне виконання» [16, с. 77].

Концертино для домри демонструють часом полярні підходи до жанру. З одного боку — тричастинне, конструктивно вивірене Концертино В. Івка¹, з іншого — Джаз-концертино В. Власова, що спирається на вільні імпровізаційні принципи, або Концертино А. Гайденка з виразною гротескною сюжетністю. Окремо вирізняється Концертштюк О. Костіна, який можна трактувати як гібридний різновид — фактично переосмислення балетного матеріалу, а також Концертино М. Стецюна як рідкісний для домрового репертуару подвійний концерт. Поряд із цими індивідуалізованими моделями, існують і більш традиційні зразки «зменшеного» концерту — І. Ковача, В. Подгорного, С. Грицаєнко.

¹ Особливістю Концертино В. Івка є органічне поєднання жанрової традиції із сучасною композиторською технікою, що спирається на дванадцятитонову організацію матеріалу. Серія тут не функціонує як абстрактна схема, а стає інтонаційним джерелом тематизму: з неї вичленовуються сегменти (передусім із півтоновим і тритоновим співвідношенням тонів), які набувають самостійного виразового значення. У вступі відбувається кристалізація окремих мотивів, і лише згодом серійний матеріал постає в більш окресленому вигляді. Винахідливість композитора виявляється у способах роботи із серійним рядом. Його інтонаційні осередки зазнають ритмічних модифікацій, поліфонічного нашарування та регістрово-фактурних перетворень; у різних контекстах вони виступають то як тема фугованого епізоду, то як інтонаційна основа каденційного монологу.

Саме як похідну форму концерту можна розглядати й Концертино Валентина Іванова. Це закономірно, адже жанр концертино є характерним для композитора і в його доробку представлений неодноразово¹.

За основними параметрами Концертино В. Іванова являє собою класичну модель жанру, хоч і в компактному форматі. Ретельна увага композитора до усіх традиційних компонентів концерту дає змогу виразно розкрити природу жанру у взаємодії домри та симфонічного оркестру. Одночастинний твір написаний у сонатній формі й має чітко окреслену структуру з обов'язковими експозицією, розробкою, репризою, а також кодою і каденцією соліста як демонстративним атрибутом жанру.

Найбільше привертає увагу авторський підхід до побудови музичних тем, адже мелодії будуються на основі певної конструкції, яка або повторюється точно, або завдяки хроматизму розвивається. І хоч характер тем відрізняється (головна — рушійно-дієва, побічна — лірична), їхня внутрішня структура виявляється тотожною. Насамперед це можна спостерігати у вступі. Концерт відкриває невеликий восьмитактовий вступ, який виконує оркестр. Головною фігурою є поступеневий гамоподібний рух шістнадцятками від *ля* до *мі-бемоль*, який задає відчуття *ля мінору*, попри ясну хроматизацію. Початковий шістнадцятковий мотив зазнає ритмічного збільшення — з'являється у тривалостях восьмих, до нього долучаються ввідні хроматизовані звуки *фа-дієз* і *соль-дієз*, які підсилюють спрямованість руху та підкреслюють пошук остаточної ладової опори. Цей мотив прокручується кілька разів, поступово редукуючись: спершу до короткого звороту *до-ре-мі* (дві шістнадцятки й восьма), а згодом — до майже остинатного чергування *ре-мі* шістнадцятками. Таким чином, вступ фактично конструює та готує появу головної теми, а разом — вихід соліста.

¹ Окрім Концертино для домри композитор написав ще сім концертино для різних інструментів, а саме: Концертино для фортепіано і камерного оркестру (1975), Концертино для баяна (1981), Концертино для балалайки та фортепіано (1982), а також Концертино для альт-саксофона і біг-бенда (1985), Концертино для баритона і духового оркестру (1989) та юнацькі Концертино № 1 для фортепіано в чотири руки (1992) й Концертино № 2 для двох фортепіано (1992).

Головна партія у домри постає як пряме продовження вступної інтонації, ядро якої складає той самий гамоподібний рух від *ля* шістнадцятками, що тепер набуває більшої протяжності та чіткішого спрямування. Проведення теми доручено домрі, але оркестр не обмежується акомпанементом, додаючи в нижніх голосах варіант головного мотиву у збільшених тривалостях. Вже у другій фразі саме оркестр розпочинає тему, а домра підхоплює її канонічно. Таким чином, можна спостерігати перерозподіл ініціативи проведення тем, що транслює типовий для жанру жест змагальності.

Цікаво також простежити, як у наступному епізоді композитор розігрує діалог між учасниками. Низхідний гамоподібний зворот від *сі-бемоль*, що сприймається як своєрідний «завершальний аргумент», переходить від домри до оркестру й назад. Спершу домра завершує ним своє восьмитактове висловлювання, а оркестр одразу у відповідь договорує той самий зворот у нижчому регістрі; наприкінці наступної фрази ролі змінюються — оркестр подає його першим, домра відповідає точним повтором, після чого оркестр проводить цей матеріал ще октавою нижче, розширюючи репліку. Такий взаємообмін створює виразну ігрову логіку, адже один і той самий мотив щоразу подається в новій ролі — то як підсумок, то як відповідь, то як продовження, причому його послідовне сповзання в нижчі регістри підсилює ефект дотепного, майже іронічного перегравання аргументу (нотний приклад 3.9).

Нотний приклад 3.9. Концертино В. Іванова (тт. 14–15; тт. 20–22)

The image displays two musical excerpts. The first excerpt, labeled 'тт. 14-15', shows a domra part in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The domra part features a descending melodic line starting on G4. The second excerpt, labeled 'тт. 20-22', shows the orchestra taking the lead with the same descending motif in a lower register, while the domra responds with a similar motif in a higher register. The score is in 4/4 time and includes various musical notations such as stems, beams, and accidentals.

Сполучна партія заснована на матеріалі головної теми. Домра веде безперервний рух шістнадцятками, поступово піднімаючись у вищий регістр, однак, досягаючи верхньої межі, вона різко спадає на септиму й знову спрямовує

свій рух вгору. Подальша ритмічна модифікація (включення восьми тривалостей) побудована на інтонаційному звороті зі вступу, який потім, як вже було описано, дробиться на повторювальні елементи. Оркестр підхоплює й повторює ці інтонації, відповідає їм ніби договорює їх. У результаті обидві партії разом доводять матеріал до вершини, після чого репліка домри перетворюється на затакт до побічної теми.

Побічна партія, відповідно до традиції сонатного алегро, контрастує з енергійною головною, тож зміна темпу на *Moderato* та ремарка *dolce* підкреслюють її ліричний модус. Утім, ця лірика не розгортається у формі кантилени широкого дихання, а вибудовується на мотивно-конструктивній основі. Головний мотив складається з хореїчного секундового звороту *re-dієз — мі* (чверть з крапкою та восьма), об'єднаного лігою. Навколо нього тема формується через чергування спадних стрибків (октавних або септимових) і подальшого поступеневого заповнення висхідними гамоподібними рухами та секвенційними ланками. Часті секундові інтонації й локальні гами підтримують відчуття безперервного мотивного конструювання навіть у межах ліричного вислову. Тонально побічна партія тяжіє до домінантової площини, що вже окреслюється початковим жестом *re-dієз — мі*, однак ця опора не має стабільного закріплення, адже постійно порушується рясною альтерацією. Тож конструктивний принцип організації побічної теми виявляється у послідовності зчленованих інтонаційних ланок, що зумовлює нетиповий характер її лірики, а отже, контраст із головною темою досягається не радикально новим тематичним матеріалом, а зміною темпу, характеру та штрихової організації.

Розробка розділяє характер звучання на «до» і «після». Музичний потік обривається щільним акордовим *sforzando*, після чого на фоні тремоло литавр у низькому регістрі проростає матеріал головної теми. У низькому регістрі головний мотив з'являється уривчастими вкрапленнями, розділеними паузами: спершу як короткі фрагменти, далі — в більш розгорнутих побудовах, що поступово розширюються до цілісної структури. Після цього домра вступає безперервним моторним рухом шістнадцяток, розробляючи матеріал головної

партії. Синкоповані акценти загострюють імпульс, а подальший перехід до акордового викладення (спершу розкладені, згодом ущільнені до шістнадцяткової пульсації) переводить висловлювання соліста до більш переконливої аргументації. Оркестр супроводжує це розгортання повторюваними та секвенційними формулами на матеріалі головної теми.

Далі ініціатива епізодично переходить до оркестру, однак його самостійну репліку переривають щільні акорди домри, надаючи протистоянню відкрито конфліктного характеру. Після діалогічної переклички, де останнє слово залишається за домрою, з'являються інтонації побічної теми. Цікаво, що головний мотив у вигляді ламентозної секундової інтонації проводиться в оркестрі, тоді як партія домри представлена варіативним рухом шістнадцятки. У такий спосіб матеріал побічної сфери в розробці постає переважно у формі дуету згоди диктумного типу. Далі матеріал із хроматизмами, раніше заявлений у домри, розгортається у спільному звучанні й наростає від піано до форте, підводячи до каденції. Безпосередньо перед нею звучання оркестру редукується до коротких акцентованих ходів у низькому регістрі, тоді як соліст залишається на передньому плані.

На початку каденції домра тривалий час монотонно утримує звук *соль* у найнижчому регістрі інструмента. На його тлі в четвертому такті з'являються короткі мотиви, що поступово окреслюють тональний простір. Спочатку висловлювання соліста складає нетематичний матеріал вільного імпровізаційного характеру, структури якого водночас будуються гамоподібним рухом, що відповідає головній конструктивній ідеї Концертино. Далі з'являються елементи побічної теми у двоголоссі, що надає фактурі поліфонічної виразності. Подальший розвиток переводить каденцію у площину головної партії, відновлюючи її моторний рух та основний принцип фактурного згущення. Фінал каденції спирається на інтонаційні звороти вступу, які водночас є впізнаваним інтонаційним зворотом сполучної партії, і підводить до завершальних стверджувальних акордів.

Реприза не є буквральним повторенням експозиції та демонструє принципову драматургічну інверсію. Головну партію тут викладає лише оркестрове тутті, після чого його фактура зводиться до опорного басово-акордового плану. Домра вступає одразу з матеріалом побічної теми, а вже у другій фразі оркестр вплітає в нього мотиви головної партії, створюючи ефект тематичного суміщення та своєрідної гри між партіями. У коді повертається віртуозно-репрезентативний профіль соліста. Безперервна моторика шістнадцяток на матеріалі головної партії поєднується зі стрімкими низхідними хроматичними ходами дубль-штрихом. Оркестр відповідає варіативними шістнадцятками на мотив головної теми, зберігаючи паритет у спільному русі. Завершальні такти зводять партії до унісону на матеріалі головної теми.

Ігровий принцип у Концертино реалізується насамперед на рівні тематичного формоутворення і способу організації матеріалу. Замість одразу окресленої теми композитор пропонує мотивне «зерно», яке може виконувати різні функції та звучати в різних фактурних варіантах, розгортаючись через мотивні перетворення та комбінування інтонаційних ланок. Вступ задає своєрідний формотворчий принцип: тут з'являється зародковий мотив (гамоподібний рух шістнадцятками), який поступово вибудовується завдяки варіантності — хроматичним нашаруванням, ритмічним модифікаціям і редукціям, а також виразній репетитивності в межах такту. Саме тому вступ стає генеративним осередком, із якого природно виростає головна тема, а подальший розвиток ґрунтується на комбінуванні тих самих ланок — їх перенесенні, перерозподілі між партіями та переосмисленні в різних фактурних умовах. У такій моделі «гра» полягає в демонстрації можливостей одного елемента — ніби складанні з кубиків, але за чіткою конструктивною логікою. Відповідно, концертність постає не лише як змагання партій, а як варіативне «перегривання» структурних функцій тематичних ланок.

Утім, такий ретельно продуманий конструктивний підхід до організації матеріалу не робить одноманітним емоційно-художнє забарвлення твору. Навпаки, саме структурна продуманість забезпечує напружену, внутрішньо

динамічну драматургію, сповнену несподіваних рішень, що підкреслюють змагальну природу жанру концерту. Попри те, що власне «діалогів» із почерговими репліками майже немає (або вони дуже короткі), в концерті підкреслена діалогічність. І саме драматургічний план дозволяє це виявити.

В експозиції взаємини між партнерами відносно врівноважені. Домра першою представляє як головну, так і побічну тему, тоді як оркестр спершу стримано супроводжує, а вже у другій фразі активно втручається у процес: підхоплює мотиви, варіативно їх розгортає, інколи перехоплює ініціативу. Таким чином, проведення основних тем відбувається в узгодженому дуеті партнерів модусного типу. Водночас оркестру також надано право проведення побічної теми, яка розпочинається оркестровим тутті, а соліст приєднується у третьому такті, акомпануючи спочатку мотивними фразами побічної теми, варіативними шістнадцятками, а потім контрапунктом.

Щодо тутті оркестру як самостійного висловлювання, то вступ можна розглядати як окрему оркестрову репліку, адже саме тут окреслюється інтонаційне зерно основного тематичного матеріалу Концертино. Так само й у побічній партії з'являється автономний епізод оркестру, що тимчасово зміщує акцент висловлювання. Експресивне тутті оркестру, яке завершує експозицію, згущує вертикаль і підсилює моторний імпульс, переводячи ліричну сферу в конфліктну площину розробки. Саме тут змагальний характер Концертино виявляється найповніше, адже соліст та оркестр вступають у паритетне протистояння. У ході розробки оркестр посилює свою позицію двома окремими шеститактовими репліками, підкреслюючи провідну роль у розгортанні подій. Показово, що для утвердження власної позиції домра вдається до нових технічних прийомів із виразним сонористичним ефектом, що посилюють темброву й динамічну вагу сольної партії. Промовистим є епізод потактового діалогу незгоди диктумного типу, вибудованого на зіставленні двох фактурних пластів. Домра наполегливо артикулює повторювані чотиризвучні акорди, тоді як оркестр протиставляє їм ходи в низькому регістрі — спершу стримані, а згодом виразно загострені поступенево-хроматичним рухом. Подальша репліка

соліста загострює висловлювання і трансформує акорди в ланцюг шістнадцяток. Завершальне слово в цьому мікродіалозі залишається за домрою. Останній чотиритакт переводить висловлювання у сонорно-шумову площину шляхом чергування чотиризвучного акорду на відкритих струнах із прикритим акордовим комплексом, виконаним біля підставки, що набуває кластерного звучання (нотний приклад 3.10).

Нотний приклад 3.10. Концертино В. Іванова. Розробка (тт. 94–101)

Подальше розгортання форми засвідчує принципове драматургічне переосмислення ролей у репризі. Як вже було зазначено, тему головної партії проводить лише оркестр, тоді як домра вступає вже після оркестрового тутті з матеріалом побічної. Такий розподіл ролей сприймається як відповідь на каденційний монолог соліста і водночас як повернення до початкової ситуації, де оркестр був першим носієм інтонаційного ядра. Факт того, що в репризі домра вступає саме з матеріалом побічної партії, окреслює драматургічний зсув у бік примирення. Це підтверджується наступним розвитком подій: вже у другій фразі реалізується дует згоди диктумного типу, адже надалі ліричну тему соліста буде доповнювати оркестр мотивами головної партії. У фіналі партнери сходяться на одному матеріалі головної теми. Віртуозний, енергетично наповнений рух

приводить до кульмінаційного жесту — стрімкого унісону домри та оркестру як максимально виразний знак згоди.

Отже, в Концертино В. Іванова виразно реалізовано первинне жанрове завдання концерту — виявити зіткнення, суперечки та змагання між солістом та оркестром. Драматургія послідовно моделює цю напругу, доводячи її до кульмінації в каденції та тембровій інверсії в репризі. Водночас кода не фіксує перемогу однієї зі сторін, а демонструє порозуміння партнерів. У фінальному унісоні вони сходяться на матеріалі головної теми, перетворюючи її з предмета конфлікту на спільний підсумок. Такий фінал підкреслює амбівалентну етимологію поняття «концерт» (як суперечки і як узгодження) та демонструє повноту жанрової моделі в межах цього твору.

Партія соліста містить широкий спектр різноманітних штрихів і прийомів гри, які композитор використовує задля максимального виділення домрового тембру з-поміж звукової маси симфонічного оркестру. Наприклад, сонорні співзвуччя в розробці виникають зненацька на *форте* і дуже ефектно представляють домру завдяки використанню відкритої струни *соль*. Особливо виразно це відчутно у швидкому темпі, коли акордова послідовність виконується дубль-штрихом і сприймається як суцільний потік шістнадцяток. Водночас саме цей епізод може становити технічну складність для домриста через хроматично насичені внутрішні переходи між акордами. Окрім чотиризвучного викладення, композитор посилює звучання домри подвійними нотами, зазвичай із використанням відкритої струни. До того ж композитор застосовує розширені техніки звуковидобування, як-от гра акорду на прикритих струнах зі зміною положення правої руки ближче до підставки.

Характеризуючи виконавську специфіку теми головної партії, слід зауважити, що після моторного гамоподібного руху шістнадцяток із завершенням двома восьмими виникає інтонаційний жест на третю долю, підкреслений ритмічним розширенням (чверть з крапкою). Для виконавця принципово важливо перебороти інерційне виділення виразної інтонації та не перетворити цю опорну точку на метричну зупинку, адже це провокує хибне

уявлення дводольної, а не чотиридольної пульсації. Аналогічна небезпека виникає і в побічній партії, де хореїчний ламентозний мотив, двічі проведений у межах такту, природно спонукає до надмірної метричної артикуляції. Виконавцеві важливо втримати рівномірну пульсацію та єдину тактову перспективу, не акцентуючи повтор на третій долі, аби уникнути метричного розхитування. Через підкреслену конструктивність тематичного матеріалу, що наскрізно пронизує всі розділи Концертино, у виконавця може виникнути хибне враження механічності — ніби твір складається з розрізнених гамоподібних формул, які не утворюють експресивно спрямовану думку. Саме тому принципово важливо застосовувати поліфонічний (синтетичний) рівень інтонаційного мислення, за В. Івком, щоб вивести інтонаційні пласти з одноманітної метричної побудови, і тим самим розкрити головну ідею композитора.

Таким чином, попри те, що партія соліста — ефектна та віртуозна, вона є зручною для виконавця. Будучи домристом за фахом, Валентин Іванов написав її з урахуванням специфіки інструмента, що створює передумови для блискучого представлення Концертино.

Переходячи до аналізу гібридних форм українського домрового концерту, додамо, що різноманіття «форм, які замінили сонатну форму в концерті, спочатку може збити з пантелику, допоки не усвідомлюєш, що сучасні композитори не шукали жодного конкретного замітника, а просто відновили первісне значення слова “концерт”» [199]. Саме так А. Вейнус пояснює трансформацію жанру, наголошуючи на тому, що історично концерт мислився передусім як зіткнення двох різко контрастних сил (зокрема тональних), але не прив’язував це протистояння ані до однієї обов’язкової форми, ані до фіксованого складу виконавців. Відтак сучасні композитори, відмовившись від класично-романтичних нормативів, повернулися до цієї базової ідеї й виводять форму твору з самого принципу «концертування», а не з усталених жанрових схем.

У цьому контексті показовим є спостереження Н. Вакули про те, що у ХХ столітті розмивання жанрових меж стало для концерту радше стимулом розвитку, адже серед великих інструментальних форм саме концерт вирізняється особливою гнучкістю й відкритістю до оновлення та експерименту: «Втрата типологічної нормативності циклу, вільне оперування інтонаційно-стильовими знаками різних епох, активні комбінації співвідношень “соліст-оркестр” перетворили концерт на художній символ, якому притаманна необмежена семантична трансформація усіх параметрів цілого» [39, с. 40-41].

У домровому концерті ці тенденції виявляються, зокрема, у творах із подвійною жанровою характеристикою, де поєднання різних жанрових моделей фіксується вже в назві, як-от: Концерт-рапсодія В. Задерацького, Концерт-сюїта, Концерт-билина Б. Міхєєва, Поема-концерт і Концерт-токата В. Івка. І. Утіна означає подібне явище поняттям «жанрова контамінація», тобто змішування ознак різних жанрів, яке відображене в заголовку твору [176, с. 158]. Показово, що такі «подвійні» жанрові формули переважно концентруються у творах другого періоду, виразно маркуючи рух жанру до розширення традиційних форм.

Окремо слід наголосити, що попри статус Концерту-рапсодії В. Задерацького як першого зразка жанру в українській домровій музиці, його доречно розглядати радше як ізольований випадок, оскільки тривала відсутність доступу до партитури унеможлиблювала реальний вплив твору на подальшу композиторську практику. Натомість стійку лінію «гібридних» жанрових рішень репрезентують насамперед ранні концерти В. Івка, які могли актуалізувати для наступників ідею індивідуалізації концертної форми, зокрема й у творах Б. Міхєєва. І. Максименко вважає, що згадані Концерти В. Івка доцільно кваліфікувати як концерти-симфонії, оскільки в них домінує симфонічний тип мислення, що виявляється в монотематичній організації матеріалу та наскрізному розвитку, які забезпечують масштабну конфліктну драматургію, а каденції набувають підвищеної конструктивно-драматургічної функції [112].

Важливо підкреслити, що до жанрових комбінацій у домровому концерті системно звертаються саме композитори-домристи, в доробку яких наявні кілька домрових концертів. Цікаво, що «чистий» концерт у їхній творчості з'являється не одразу, як у випадку В. Івка, а виникає вже пізніше — як свідоме звернення до традиційної «класичної» концертної моделі й підсумок попередніх жанрових пошуків. Тож привабливість гібридного різновиду в межах домрового концерту можна трактувати, з одного боку, як прагнення віртуозів-домристів створити індивідуалізований, «унікальний» концерт, а з іншого — як ознаку відходу від усталених жанрових рамок у бік домінування певного формотворчого чинника, конструктивного (як у Концерті-токаті) або програмного (як у Поємі-концерті чи Концерті-сюїті).

Як бачимо, тенденція до «міксування» жанрів часто корелює з програмністю, адже окремі жанрові означення вже самі по собі задають семантичний вектор і характер музики (билина, токата тощо). У такому разі гібридна форма постає зручною моделлю, здатною поєднати програмний задум із концертними рисами й тим самим розширити виражальні ресурси жанру.

Певний зв'язок з іншим видом мистецтва виявляє Концертштюк О. Костіна, однак тут ідеться радше про використання спільного тематичного матеріалу з балету, ніж про проникнення специфічних балетних жанрових ознак у концерт. Натомість більш виразний жанровий «відблиск» позаконцертної моделі міститься в Концерті А. Нижника, де простежується характерний вплив жанру меси через апеляцію до *Credo*.

Гібридні концерти особливо виразно демонструють ігровий принцип — через те, що такі семантичні ознаки концерту, як змагальність, діалогічність, репрезентативна віртуозність, переносяться у простір іншої музичної структури, ніби «приміряючи» його жанрову маску. Як слушно зазначає Л. Скрипник, гра може виявлятися через жанрове моделювання, а окремі жанри (скерцо, бурлеска тощо) містять ігровий імпульс вже як свою вихідну умову [159]. Показовим у цьому сенсі є підхід Б. Міхеєва, адже його Концерт-сюїта вибудовується з окремих, жанрово самостійних частин, кожен з яких можна сприймати як

автономний та самодостатній номер. Тож найперше розкриємо взаємодоповнювальні жанрові властивості саме в названому творі Б. Міхеєва.

Історично сюїта вибудовується як послідовність контрастних, порівняно самостійних музичних номерів, тож подвійне означення Концерту-сюїти можна трактувати як маркер поєднання концертної арковості розвитку з контрастно-епізодичною організацією. У низці творів це проявляється багаточастинністю та виразно означеними розділами зі збереженням концертного діалогу соліста й оркестру. Показовим прикладом є Скрипковий концерт І. Стравінського (1931) з чотирма частинами (Toccata, Aria I, Aria II, Capriccio), назви яких апелюють до барокових жанрових типів, а також Концерт-сюїта для фортепіано й оркестру «Партизанські картини» А. Штогаренка (1957) та «Концерт-сюїта в стилі ретро» для скрипки з оркестром Є. Станковича (2020). Саме ця логіка співіснування сюїтного й концертного начал проєктується на Концерт-сюїту Б. Міхеєва, де обидва принципи виступають провідними формотворчими чинниками.

Подвійне жанрове означення у згаданому Концерті Б. Міхеєва визначає і форму, і тип драматургії, і спосіб програмного спрямування слухацького сприйняття. Насамперед сюїтність змінює звичну для концерту тричастинну модель. Як вже зазначалося в підрозділі 2.2, цикл складається з чотирьох частин, кожна з власним образно-семантичним «амплуа», а контрастність розділів формує номерно-мозаїчний принцип організації [82, с. 31]. За спостереженням Н. Костенко, драматургічний конфлікт найінтенсивніше розгортається в перших трьох частинах, тоді як Фінал «Забавна» сприймається як більш автономний, жанрово-характерний номер, що «відсторонюється» від попереднього конфліктного контексту й тим самим підсилює сюїтний ефект додавання контрастного епізоду. Дослідниця також наголошує на можливості виконання «Забавної» як окремого твору, а другу частину «Інтермецо» трактує як «вставний номер» [там само]. Показовим виявом сюїтності є поява самостійної сольної частини — «Монологу», що виконується без супроводу оркестру¹ та фактично є

¹ У деяких виконавських версіях додається мінімальна оркестрова група для педальної підтримки.

унікальним випадком у домровому концерті. Така автономність розподілу частин підсилює відчуття мозаїчної будови цілого.

Водночас твір зберігає виразну концертність, яка інтегрує сюїтну мозаїку в цілісну арку. Вона проявляється в діалогічній природі взаємодії соліста й оркестру, типи якої розглянуто в підрозділі 2.2, з виразним домінуванням віртуозної партії соліста. З цієї позиції «Монолог» може бути прочитаний як зона максимально підкресленого солювання — функціональний еквівалент каденційності, позаяк традиційна каденція в циклі відсутня. Також тематичні перегуки та трансформації між частинами надають циклу наскрізної драматургічної логіки попри сюїтну контрастність [83]. Саме це, відповідно до спостереження Н. Костенко, можна сприймати передусім як зразок симфонічного мислення, яке проявляється в наскрізному розвитку, драматичній еволюції контрастних образних сфер та підпорядкуванні всіх частин цілісній концепції. Об'єктивний план проходить шлях від конфліктності на початку до узгодження у фіналі, тоді як ліричні епізоди не протиставляються драматичним, а природно вплітаються в єдиний симфонічний потік [83, с. 62].

Отже, жанрова «подвійність» зумовлює специфіку твору: сюїтність розширює формат і загострює контрасти, програмність окреслює семантичні рамки кожного розділу, а концертність забезпечує діалогічну напругу та інтегрує частини в єдину драматургічну траєкторію.

У Концерті-токаті В. Івка токатність працює не як суто технічний прийом, а як драматургічний імпульс, що визначає характер розгортання музичного матеріалу. Показово, що сама ідея подвійного жанрового найменування має історичний контекст. У барокову добу токато нерідко наближалася до клавірного концерту, і, як зауважує О. Пономаренко, в назвах трапляються подвійні означення на кшталт «токато» або «концерт», зокрема у Й. С. Баха [150]. У В. Івка ця «подвійність» задає модель форми, де «Моторний стрижень токатності охоплює усі пласти <...> особливо ті її фрагменти, що майже напряду асоціюються з екстравіртуозними феноменами в дусі “perpetuum mobile”» [40, с. 24]. Вже в оркестровому вступі тема постає як напружена моторна пульсація

дрібних тривалостей, що створює відчуття ущільненого руху й наростання внутрішньої напруги. Поява соліста фокусує цю енергію на повторюваному *мі*: тема одразу окреслюється токатно-остинатним рухом, що починається із синкопи; саме цей синкопований початок створює ефект різкого, потужного «вторгнення» соліста в безперервний фактурний потік. Завдяки цьому один тон набуває статусу інтонаційного ядра, яке організує фактуру й задає ефект невинного руху — подібно до того, як О. Пономаренко означає в концерті І. Щербакова концентрацію енергії в «темі-звучі» [150, с. 58].

У подальшому розвитку токатний імпульс не зникає, а лише ущільнює фактуру, тоді як побічна партія постає як перетворення накопиченої моторної напруги на не менш насичене й бурхливе лірико-емоційне висловлювання. Варто наголосити на тому, що поєднання семантики концерту й токати працює як драматургічна модель, токатність постає «станом» музичної матерії, що формує тематизм зсередини, тоді як концертність насамперед виявляється у специфічній взаємодії насиченої партії соліста та оркестру. «Знак високої віртуозності проступає в жанровому найменуванні» Концерту-токати, — наголошують В. Варнавська і Т. Філатова [40, с. 23]. У цьому творі токатність не зосереджена лише в партії соліста. Показово, що моторний рух ініціює оркестр, згодом він концентрується в домрі, а далі переходить між партнерами, виконуючи спільну формотворчу функцію. У такий спосіб оркестрова партія не зводиться до акомпанементу, а має власний тематичний пласт і здатна вступати з домрою в різні типи взаємодії (більш докладно в підрозділі 2.2). Фінальний вузол драматургії загострюється, де після розгорнутої каденції оркестр доводить напругу до кульмінаційного піку — ефекту катарсису.

Показово, що попри надзвичайну віртуозність твору, вона тут не є самоціллю: емоційно-виразний стрижень не губиться в конструктивній природі токати, а навпаки, як влучно зауважує С. Білоусова, підноситься до рівня психологічної драми [23].

Інший зразок гібридного жанру у творчості В. Івка — Поема-концерт. Таке авторське позначення вказує на подвійний жанровий вектор: з одного боку —

концертність (віртуозно-діалогічний тип висловлювання, «змагальність» соліста й оркестру), з іншого — поемність (образно-програмне мислення, епічно-психологізована драматургія, наскрізна асоціативність). Важливо, що ця гібридність не зводиться до механічного додавання ознак, а функціонує як єдина система: поемні смисли стимулюють драматургію, тоді як концертні риси надають поемному сюжету динамізму та виразної конфліктності.

Водночас твір демонструє чітко окреслену сонатну схему, що принципово відмежовує його від симфонічної поеми у традиційному розумінні. Якщо симфонічна поема як програмний оркестровий жанр передбачає більш вільну, варіантну організацію форми, то в Поемі-концерті відчутною є опора на сонатну логіку, про що свідчить експозиційність тематичних зон, розвиток у розробковому плані, репризні тяжіння та кульмінаційно-розв'язувальні вузли. На це звертають увагу В. Варнавська та Т. Філатова, вказуючи, що Поема-концерт містить в собі «спаяність регламенту сонатної форми зі свободою поемної оповідальності» [40, с. 23]. Поемний компонент зумовлює також плавність переходів між розділами: музичні події «перетікають» одна в одну, не завжди підкреслюючи межі жорсткими цезурами, що зближує форму з наративним розгортанням. Вони можуть різко контрастувати за темпом і характером, від емоційно-напруженої головної теми до фантастичного-казкових епізодів із колористичними акордами. Суттєвою рисою Поеми-концерту є монотематизм, що апелює до лістівського типу одночастинного концерту. Твір концентрується навколо виразного інтонаційного зерна, що стає джерелом тематичного різноманіття та забезпечує цілісність (детальніше в підрозділі 3.2).

Потребує уточнення зауваження М. Телєпньової про те, що «замість традиційної розробки з'являється “карнавальний” епізод» [171, с. 21]. Такий епізод справді наявний, однак він функціонує всередині розробкового розділу, а не заміщує його. Розробка в Поемі-концерті має акцентований початок, процесуальність і спрямований розвиток матеріалу головної партії, тобто виконує свою формотворчу функцію — загострює конфлікт і трансформує тематичне ядро. Ба більше, подібний спосіб утвердження форми, коли епізоди

органічно входять до складу ширших формальних зон і підпорядковуються їхній драматургії, можна розглядати як характерну рису стилю В. Івка, як було вже описано в попередньому підрозділі щодо Концерту № 3.

Доцільно також залучити спостереження М. Телепнєвої щодо взаємодоповнювальних рис, спричинених жанровою контамінацією. Дослідниця наголошує, що поемність значною мірою виявлена у прагненні до синтезу різних видів мистецтва; зв'язку з літературним першоджерелом (певна програмність і відображення романтичного світосприйняття засобами музичної виразності); яскравій образній драматургії з рисами театральності; наявності тем, які співвідносяться з образами героїв і сценічними ситуаціями [171]. Якщо спиратися на підхід М. Телепнєвої, то концертність у цьому творі можна окреслити як спосіб музичного мислення, що виявляється в діалогічності, віртуозності солюючого інструмента та змагальній взаємодії домри з оркестром [там само]. Водночас доречно навести міркування дослідниці щодо інших важливих складників концертного типу висловлювання, як-от: імпровізаційність, що проявляється у варіантних перетвореннях тематичного матеріалу й особливо — в каденції, де соліст має простір для вільного переосмислення тем; комунікативність, пов'язана з напруженою емоційністю та рельєфно вибудованою драматургією, спрямованою на слухача; а також масштабність твору, зумовлена симфонічним мисленням і розмахом драматургії, в якій контрастні епізоди загострюють і спрямовують розвиток [171, с. 18–19].

Слід звернути увагу й на те, що поемність мислення доречно розглядати також у психологічному вимірі. Ця ознака в Поємі-концерті відчутна у способі, яким твір поєднує зовнішню подієвість (контрасти темпів, «сценічні» епізоди) із внутрішнім семантичним планом, який спрямовує програмне налаштування Концерту. З огляду на те, що гібридність і програмність у творі тісно переплетені й взаємно зумовлюють одна одну, цілком логічно винести детальніший розгляд образних сенсів у підрозділ 3.2.

Поемність і билинність як різновиди епічного начала окреслюють близькі семантичні орієнтири, однак реалізуються різними формотворчими засобами. У

Концерті-билині Б. Міхєєва епічний компонент безпосередньо проєктується на архітектоніку (вступ — епілог), змінюючи звичний баланс між солістом та оркестром.

У культурно-історичній перспективі билина постає як героїко-патріотична епіка, що оспівує подвиги князів і народних героїв, відтворює побут і звичаї, а також фіксує пісенно-музичні реалії [57]. Паралельно дослідники вказують на історичне зближення та поступове «перетікання» билинної традиції у площину історичних дум, що додатково підкреслює її наративно-героїчний вектор [там само]. Саме тому жанрове означення «билина» в назві Концерту Б. Міхєєва слід трактувати насамперед як семантичний і драматургічний код, адже композитор апелює не до конкретного музичного першоджерела, а до моделі епічного оповідання та її героїчного семантичного поля.

І. Максименко наголошує, що жанровий синтез концерту й билини безпосередньо впливає на будову твору. Сонатне *Allegro* постає як центральне ядро, обрамлене вступом та епілогом, а всередині нього посилюється розробковий принцип. Як зазначає дослідниця, «це виявилось в особливому динамізмі становлення і розвитку музичних образів — “розкручуванні” інтонаційної “спіралі” головної партії, вторгненні в неї тематизму билини, наростанні експресії декламаційно-мовних інтонацій побічної партії» [112, с. 132].

Аналогічно до заспіву в билині, твір відкривається тривалим сольним вступом домри без участі оркестру. На думку Н. Костенко, цей масштабний початковий розділ не лише виконує функцію своєрідної каденції, а й постає стислим «конспектом» майбутнього розвитку, адже саме ним «відкривається інтонаційний сюжет» [82, с. 47]. Надалі взаємодія соліста й оркестру переходить у розгорнутий діалог, що інтенсифікується в зоні розробки та прямує до кульмінаційного загострення.

Унаслідок такого поєднання концертність набуває специфічного профілю: віртуозність зберігається, проте не є самодостатньою метою, поступаючись епічно-роздумливому (філософському) типу висловлювання, асоційованому з

билинною семантикою. Звідси — підкреслена «широта» висловлювання домри, часто без супроводу, а також тяжіння до наспівних епізодів. Саме домра виконує провідну смислотворчу роль, яка підкреслюється в характерних саме для концертного жанру каденційних ділянках. Своєрідна каденція, спочатку представлена у вступі, а надалі іншими сольними епізодами, розширює звичну концертну модель. Поруч із моторно-віртуозними фрагментами, виразно акцентуються протяжність і медитативність, причому наскрізний інтонаційний рух зближує драматургію з одночастинним концертом лістівського типу.

Рапсодійність у Концерті-рапсодії В. Задерацького зумовлена насамперед фольклорною основою тематизму. У домровому репертуарі середини 1940-х переважали обробки та аранжування народних пісень і танців, фантазії й парафрази на фольклорному матеріалі [107], тож звернення до народних мелодій у цьому творі є закономірним. Рапсодійні властивості твору впливають і на інтерпретацію одночастинної романтичної моделі, відповідно до якої фантазійна імпровізаційність послідовності тем та образів створює ефект безперервного розвитку в межах одного розгортання [107]. Це відповідає спостереженню О. Антонової про вплив рапсодії на концертний жанр, позаяк «Жанр рапсодії передбачає вагому роль імпровізаційності, що проявляється насамперед у значних відхиленнях від усталених композиційних норм та у відносно вільному характері викладення матеріалу» [4, 120].

Попри одночастинність, у творі чітко відчутні великі розділи, які можна трактувати як трифазну одночастинну форму, «романтизовану» сонатність або приховану циклічність; у всіх випадках конструкція тримається на концертній логіці повернення й узагальнення матеріалу в репризі [107]. Показовим є блискучий фінал, що забезпечує підсумковий ефект, типовий для концертної драматургії.

Концертні риси Концерту-рапсодії для домри з оркестром В. Задерацького виявляються насамперед у взаємодії соліста та оркестру. Попри те, що домра виступає головним носієм тематизму, оркестр то підсилює її, то створює контрастний план і перехоплює ініціативу, формуючи різні типи взаємодії,

характерні для концертної форми. Варто розглянути, як емблематичні рапсодійні риси поєднується з атрибутивним знаком концертного жанру. Твір відкривається віртуозним сольним висловленням домри, яке поєднує функції концертної каденції та рапсодійного імпровізаційного прологу [107]. Каденційні ділянки також представлені перед репризним поверненням — розгорнутий сольний фрагмент демонструє віртуозну та імпровізаційно вільну манеру, а ближче до фіналу з'являється ще одна, коротша каденція, спеціально позначена в нотах. Концертність підкреслюється демонстративною вправністю домриста, закладеною у віртуозній сольній партії. Тож поєднання рапсодії та концерту тут виявляється у злитті концертної моделі з рапсодійною одночастинною, фантазійно-імпровізаційною послідовністю контрастних епізодів, що тримається на фольклорному тематизмі та його переосмисленні.

Концерт у домровій музиці може бути також додатковим, не головним формотворчим чинником. Таке унікальне поєднання спостерігаємо у Симфонії-концерті В. Івка. Чотиричастинний цикл наскрізно розвиває головні інтонації, які проникають у тематизм різних частин, утверджуючи єдність циклічної драматургії. Водночас головний принцип, ідея твору — змагання/співдія між оркестровими партіями, а також виразна демонстрація максимальних можливостей музикантів. Тобто концертність найбільше проявляється не у виділенні соліста чи групи солістів (тут немає епізодів соло/ тутті), а у взаємодії цілих оркестрових партій та надзвичайній віртуозності кожної з них.

3.2. Програмні концерти для домри: механізми втілення позамузичних елементів в музичній організації

Перш ніж характеризувати власне домрові концерти, в яких композитори так чи інакше закладають смислову ідею, що охоплюється поняттям програмності, слід звернутися до ширшого розуміння цього терміну. Найдавніші прояви програмності сягають глибокої давнини — зокрема, вже 586 року до н. е.

на піфійських іграх у Дельфах виконували п'єсу для авлоса, в якій зображувалася битва Аполлона з драконом [126, с. 436], — відтоді ця проблематика стала предметом різнобічного й ґрунтовного осмислення в музикознавчих працях.

У музикознавчій літературі сформувалося усталене розуміння програмності. За А. Мухою, програмна інструментальна музика має конкретний образний задум, який розкривається спеціальними музичними засобами та підтримується позамузичною «програмою» — словесним супроводом, відомим виконавцям і слухачам. Програма уточнює джерело й сенс авторського задуму та окреслює коло асоціацій, інколи набуваючи форми послідовного сюжету (з літератури, фольклору, історії тощо). Ширшу асоціативну функцію виконують конкретна назва, епіграф, символічна присвята, посилання на інші мистецтва або події, особи чи явища. У цьому сенсі програмна музика як форма синтезу мистецтв протиставляється суто інструментальній («чистій», «абсолютній») музиці, смисл якої розкривається внутрішньо-музичними засобами — через логіку тематичного розвитку, гармонії, фактури й форми [126, с. 436].

А. Муха розрізняє внутрішньомузичні та позамузичні елементи програмності. До першої належать музично-виражальні засоби (звуковисотність, лад, мелодика, гармонія, темп, ритм, тембр, динаміка, фактура тощо), на основі яких формуються прийоми конкретизації образного змісту — від прямого звуконаслідування та звукозображальності до опори на «первинні» жанри, стилізацію, символізацію, лейттематизм чи монотематизм. Друга площина — позамузичні засоби: слово (програма, словесні ремарки в нотному тексті), елементи театралізації у виконанні (міміка, жести, мізансцени, костюм, світло, реквізит) та ілюстративні матеріали. Дослідник мислить програмність як градацію: від простого настроєвого натяку в назві — через жанрові та цитатно-тематичні опори — до картинно-зображальних і, зрештою, сюжетних форм (узагальнених або послідовних), але підкреслює, що на практиці ці типи часто змішуються й перетікають один в одного.

Ірина Борух пропонує розглядати програмність як систему художньо-семантичних модусів, з яких виокремлює одинадцять: парафрастичний (творчий

переспів або стилізація фольклорних чи авторських тем), психологічно-настрійний (фіксована емоційна сфера в назві), зображально-настрійний (пейзажні або побутові прототипи), звуконаслідувальний (імітація звучань), портретний (характерні риси людини, фантастичних істот, тварин), образотворчий (відгук на візуальне мистецтво), сюжетно-фабульний (опора на літературний сюжет), узагальнено-образний (широке образно-змістове коло без конкретної фабули), символічно-образний (назва з прихованим смислом, що потребує декодування виконавцем і слухачем), сакральний (релігійно-духовна сфера), модус-присвята (меморіальний або адресований сучасникам) [33, с. 3–5]. І. Борух підкреслює, що застосування цих модусів залежить як від індивідуальних творчо-психологічних імпульсів композитора, так і від культурно-історичного контексту епохи.

Концепція програмності Любові Кияновської [75] пропонує функціональну перспективу. Науковиця встановлює, що програмність виконує кілька взаємопов'язаних функцій. Перша з них — функція *передбачення*, коли програма створює психологічну установку й систему очікувань, звужуючи семантичне поле; на цій основі формується попередня образна модель твору, з якою слухач співвідносить реальне звучання. Далі діє функція *кореляції*, де ключові теми, переломи в розвитку й виразові прийоми осмислюються через співвіднесення з програмою як музичне втілення ідей та авторського прочитання. У добу романтизму особливо важливою стає *структурна* функція — сюжет, закладений у програмі, може оновлювати принципи формотворення й переорганізовувати композицію поза нормативними композиційними схемами. Нарешті, *семантична* функція полягає в тому, що інтонації та тематичні звороти програмних творів здатні закріплюватися як музичні символи й переносити свою смислову спрямованість у нові контексти.

Зрештою, сама можливість такої програмної спрямованості в інструментальній музиці має й історичні передумови. Як слушно зауважує С. Давидов, у процесі розвитку інструментальної музики викристалізувався стійкий набір музично-риторичних фігур із визначеними афективними

властивостями та закріпленими смислами та водночас сформувалися власні принципи їх розгортання (тематична робота, інтонаційні трансформації, фактурна організація). Саме це стало стартом плідного накопичення в інструментальній музиці інтонаційних засобів, здатних передавати відчуття світу й себе в ньому та фіксувати психічні стани людини — ресурс, який у подальшому розгорнувся в дедалі вільніші й винахідливіші форми музичного втілення [50, с. 282].

Названі підходи по-різному описують, яким чином музика «підказує» смисл і спрямовує слухове прочитання. Саме тому, порушуючи питання виявлення образного змісту в інструментальній музиці, доцільно звернутися до спорідненого поняття музичного наративу. У програмній музиці наративний вектор зазвичай проявляється наочніше завдяки позамузичним ключам (назва, програма, епіграф тощо), тоді як у так званій «абсолютній» музиці він може актуалізуватися через винесення на передній план внутрішньо-музичних механізмів.

Цікаво, що саме спроби пояснити, як «непрограмна» музика може «розповісти історію», підказують нам те, що в музиці перманентно закладені коди (знаки), які здатен розшифрувати як виконавець, так і слухач. Звідси постає принципове питання: чи може твір із зовнішнім першоджерелом бути сприйнятий без опори на конкретну програму як автономний художньо-образний світ, закладений композитором у самій музичній драматургії?

Імпульсом до загострення цього питання стало часткове звернення українських авторів домрового концерту до образів або художніх джерел російських авторів. З огляду на сучасний культурно-історичний контекст, наявність такого першоджерела небезпідставно може викликати негативні асоціації у виконавців і слухачів. Попри це, не виявляючи жодної прихильності до зазначених літературних образів, слід розрізнити першоджерело натхнення та самобутній авторський музичний твір, у якому композитор кодує власний художній образ засобами музичної виразності.

У зв'язку з цим важливо наголосити, що музика здатна сама організувати наративність, а не лише слугувати носієм сюжету, запозиченого з іншого художнього твору. За С. Давидовим, зміст програмної музики виникає з нематеріального художнього задуму, нав'язаного позамузичними чинниками, і перетворюється на звуковий текст через символізацію музично-інтонаційної мови [50]. Ефективність програми, на його думку, залежить від трьох ланок: як композитор закодував задум у музичній тканині, як виконавець розкодував та актуалізував його у звучанні та як слухач сприйняв — емоційно й аналітично, через досвід та асоціації. Наголосимо, що за такою логікою музична комунікація фактично передбачає двоступеневу рецепцію: між композитором і слухачем стоїть виконавець, який спершу приймає та розшифровує авторський код, а далі ретранслює його інтерпретаційними засобами у звучанні; вже після цього відбувається слухацьке сприйняття й декодування.

До цієї проблематики дотичне й спостереження композиторки Кармелли Цепколенко, яка у низці фортепіанних концертів застосовує авторський метод сценарної розробки. На відміну від традиційної програми, що зазвичай окреслює лише загальну рамку, сценарій, який також може мати певну літературну основу, в її розумінні «покроково розгортає музичну дію, втім як програма дає тільки загальне бачення» [170, с. 144]. Водночас К. Цепколенко наголошує, що «сценарій існує тільки для композитора в момент твору. Це програма, яка дає імпульс уяві. А далі автор кодує у звуки і думки, і переживання, і відчуття космопланетарних віянь (такий собі вітер всесвіту), і сподівання соціуму, і відгомони власного генетичного коду, який виражається через блукаючий ген пам'яті, і багато чого іншого, що, зрештою, складає композиторський контекст твору. Безумовно, він невідомий ні слухачеві, ні виконавцю. Сприймаючи чи розумуючи опус, представник публіки та музикант наповнюють його своїм змістом, розумінням, переживаннями, відчуттями»¹ [170, с. 144].

¹ Лунина А. Композитор в зеркале современности. В 2-х томах. Київ: Дух і літера. 2015. Том 2. 472 с.; цит. за Ся Мін [170, с. 144].

У контексті свідомої чи позасвідомої опори на першоджерело вирішальним стає слухацький рівень: чи здатен слухач перейняти художній імпульс твору без прямого звернення до програми. При цьому уникаємо терміну «зміст» у значенні буквального переказу, адже враховуючи вищезгадані наукові спостереження, програмна музика не здатна переказати сюжет «дослівно», вона лише формує образний, асоціативний ряд власними музичними засобами.

Варто поглянути на позицію Л. Кияновської щодо цього питання. Розглядаючи програмність насамперед як механізм організації слухацького сприйняття, дослідниця наголошує, що програма (або навіть конкретизована назва) ініціює систему очікувань, унаслідок чого у слухача формується попередня уявна модель твору. Ця модель залежить, з одного боку, від властивостей самої програми (наскільки вона «картинна», сюжетна, який має тип оповіді), а з іншого — від індивідуального способу її прочитання слухачем. Далі під час слухання образ твору формується паралельно — як через реальне звучання, так і через постійне співвіднесення з уявною моделлю, що сформувалася завдяки підказкам прочитаної програми. Втім, Л. Кияновська наголошує: «Музика не ілюструє літературного чи образотворчого прототипу, а втілює аналогічні ідеї власними засобами і до того ж відбиває суб'єктивне композиторське трактування програми, прочитання літературного джерела» [75, с. 19]. Тому для слухача важливими стають програмні «вузли» — моменти, які впізнаються через асоціативне співвіднесення з програмою і створюють основу, на якій вибудовується подальше емоційне переживання саме музичних образів.

Важливо враховувати, що перенесення «програмної» музики в інший контекст (в інший твір, жанр чи медіум) здатне суттєво змінити асоціативне поле її сприйняття. Показовим є приклад використання кінорежисером Стенлі Кубриком початкової фанфари із симфонічної поеми Ріхарда Штрауса «Так казав Заратустра» у фільмі «2001: Космічна одіссея». У поєднанні з візуальною драматургією ця музика набула нових культурних конотацій і «читається» як знак космічного масштабу та переломного моменту. Водночас цей випадок демонструє не лише силу кінематографа, а передусім самотутність і виразну

образність самої музики. Вона настільки концентровано моделює напругу, піднесення і «перехід у новий стан», що може функціонувати як автономний носій сенсу й породжувати переконливі образи навіть поза первинною програмою чи поясненнями.

Поглянемо на інший, здавалося б, простий, але показовий приклад розмаїття слухацьких «прочитань» програмної музики, який продемонстрував Леонард Бернстайн у концерті для дітей у рамках телевізійної передачі *What does music mean*¹. Диригент пропонує цікавий експеримент із фрагментом симфонічної поеми Р. Штрауса: перед виконанням музичного уривку навмисно не називає справжню програму, а натомість розповідає вигаданий сюжет — історію про несправедливо ув'язненого героя та порятунок Суперменом у стилі супергеройського наративу. Далі він демонструє, що слухач легко асоціює події цієї оповіді з музичними деталями — тембровими ефектами, характерними інтонаціями, ритмічним імпульсом і динамічними контрастами. Після цього Л. Бернстайн відкриває істинну композиторську програму: епізод із «Дон Кіхота», де головний герой приймає отару овець за ворожу армію, чує пастушу сопілку, кидається в атаку й у власній уяві здійснює «лицарський подвиг». Показово, що і вигаданий, і авторський сюжети однаково переконливо узгоджуються з тим самим музичним матеріалом. Водночас сама музика не зазнає жодних змін — змінюється лише спосіб її осмислення слухачем.

Звідси випливає ключовий висновок Л. Бернстайна: здатність музики викликати наративні асоціації не гарантує однозначного змісту. Вербальна програма (назва, коментар, «історія») не є джерелом музичного значення, а радше виконує функцію конкретизації й фокусування сприйняття. Вона спрямовує уяву слухача та звужує поле можливих «прочитань», але не змінює ані структури музики, ані її художньої якості. І далі, на інших музичних прикладах, Л. Бернстайн доводить, що музика не має наративного змісту в буквальному сенсі. Сюжет або назва лише спрямовують уяву слухача, але не

¹ Див.: Original CBS Television Network Broadcast Date: 18 January 1958.

визначають сутності твору. Справжнє значення музики виникає з організації звуку — з руху мелодії, ритму, гармонії, розвитку та емоційної напруги: «Музика ніколи не “про” щось. Музика просто є»¹, — каже Л. Бернстайн. Отже, музика має власну семантику, що народжується з її звукової логіки та емоційного впливу. Таким чином, історія може допомогти слухачеві спрямувати увагу, але вона не є джерелом музичного значення.

Якщо говорити про наратив у музиці, то доцільно звернутися до концепції Байрона Алмена (*Byron Almén*) — автора теорії музичного наративу. Спираючись на семіотичні праці Джеймса Якоба Лішки, він зазначає, що музичний наратив виникає тоді, коли слухач у процесі розгортання твору розпізнає й відстежує переоцінку ієрархічних відношень — зміну розподілу домінування й підпорядкування між елементами (тематизм, тонально-функційні опори, співвідношення соліста й оркестру) — і сприймає цей злам як головний драматургічний поворот музичного процесу [188, с. 12].

Згідно з теорією Б. Алмена, наратив формується як наслідок внутрішньої динаміки музичної системи. Імпульсом до розгортання наративу є конфлікт між двома або кількома ієрархічно впорядкованими елементами (наприклад, між тематичними полюсами, тонально-функційними опорами, фактурними планами, а в концертній музиці — між солістом і оркестром). Саме конфлікт спричиняє переоцінку складових: те, що було домінантним, може поступитися місцем іншому, а підпорядковане — набути провідного статусу. Для слухача ця зміна переживається як драматургічний злам і визначає напрям «сюжетного» сприйняття музичного процесу. Сама музична тканина містить опорні сигнали — «гачки» (*hooks*) (контрастні зіставлення, точки напруги й розв'язання, упізнаване тематично-інтонаційне переплітання, фактурно-темброві трансформації, тонально-планові зсуви, марковані епізоди), які природно спрямовують слухача до певної наративної схеми.

¹ Bernstein L. What Does Music Mean? *The Leonard Bernstein Office*. 1958. URL: <https://leonardbernstein.com/lectures/television-scripts/young-peoples-concerts/what-does-music-mean> (дата звернення 18.02.2026).

Б. Алмен підкреслює, що «одна з сильних сторін музики полягає в тому, що для того, щоб виявити свої сутнісні риси, їй не потрібна конкретна семантична конкретизація» [188, с. 13] Тому словесні програми, додані до партитури, часто сприймаються саме як додатки, які можуть лише певною мірою узгоджуватися з музикою, проте часто розходяться з тими невизначеними, індивідуальними враженнями, що формуються у слухача в процесі сприйняття. На його думку, це усвідомлював і Густав Малер, тому він не схвалював додавання програмних пояснень під час виконання своїх симфоній.

Таким чином, «музичний наратив не є вторинним явищем, запозиченим із літератури, а унікально виявляється у взаємодії музичних елементів» [188, с. 12]. Ця теза важлива не лише сама по собі, вона повертає нас до принципового запитання — чи можна винести за дужки словесну програму й першоджерело та все ж розпізнати смисловий рух твору з його внутрішньої музичної логіки?

Наступним кроком звернемося до теорії музичної семіотики Ееро Тарасті (*Eero Tarasti*), який, спираючись на структуралістську семіотику А.-Ж. Греймаса, застосовує опозицію *être/faire* («буття/дія») та розрізнення *énoncé/énonciation* — між музичним висловлюванням (текстом твору) та актом його виконання (виконавською реалізацією) [196]. Відповідно, смисл постає як те, що виникає у процесі часового розгортання та актуалізації музики. Е. Тарасті пояснює, що словесний сюжет є лише одним із можливих способів конкретизації музичних сенсів. Показово, що навіть у багаточастинному циклі з виразною програмністю, коли вперше з'являється мотив чи епізод, що безпосередньо репрезентує зовнішній об'єкт або сцену, то відразу відбувається його трансформація. Щойно цей матеріал увійшов у музичну тканину, він перестає бути просто ілюстрацією. Композитор перетворює зовнішні знаки на внутрішні — вони інтегруються у формотворчу логіку твору: вступають у зіставлення й трансформації, стають елементами тематичної драматургії, де напруга й розв'язання формуються через розвиток і співвідношення тематизму. У такій оптиці «зміст» програмної музики може бути усвідомлений як наративно-драматургічний зсув, і цей зсув слухач

здатен реально почути, навіть не знаючи конкретної літературної підкладки, бо він забезпечується суто музичними механізмами.

Науковець наголошує: «Музика може настільки потужно створювати власні, внутрішні й суто віртуальні образи, що конкретні візуальні форми здатні викликати розчарування» [196, с. 209]. Тобто внутрішній «віртуальний образ», який продукує музика, може виявитися сильнішим за будь-який зовнішній прототип — і саме це вказує на глибший рівень смислу, який не зводиться лише до зовнішньої програмності. Звідси й ключовий наголос на ролі виконавця та слухача. Е. Тарасті підкреслює, що пірсівські категорії знаків «інтеріоризуються» (внутрішньо засвоюються) в музичному дискурсі й утворюють суто внутрішню мережу взаємних відношень, своєрідну «мовну гру», в якій зовнішня референтна прив'язка (до «картинки», сюжету, предмета) поступово втрачає визначальність [196, с. 56]. У такій перспективі вирішальним стає «акт висловлення/виконання (*énonciation*): «саме виконавець своєю інтерпретацією переводить музику з рівня простого опису на рівень модально забарвленого вислову, надаючи їй власного суб'єктивного вольового імпульсу» [196, с. 27], а слухач, спираючись на компетенцію стилю/синтаксису, «зчитує» ці внутрішні зв'язки як процес і тим самим співконструює смисл без обов'язкової буквальної прив'язки до програми.

Тож, підкреслюючи роль виконавця, який власною художньою волею може контурно увиразнити композиторську думку, доцільно звернутися до вчення про музичну інтерпретацію В. Москаленка. Музикознавець звертає увагу, що «Зафіксований у нотах музичний твір набуває властивостей, залишаючись самим собою, оновлюватися і навіть частково змінюватися у “біографії” його музикознавчих прочитань» [123, с. 133]. Музичний текст «спонукає до включення творчої ініціативи музиканта-дослідника», що зумовлено творчою індивідуальністю інтерпретатора, відмінностями аналітичних методик та іншими чинниками. Звідси впливає важлива для програмної музики позиція: процеси уяви виконавця не є автоматично спотворенням задуму — вони можуть бути продуктивним інструментом його актуалізації, якщо не руйнують реальну

складову задуму, закорінену в самому тексті. Навіть за однакових вихідних образів музична думка інтерпретатора не може бути ідентичною, ба більше — не може бути однаковим емоційно-образний стан слухача, на який впливають культурні та інтелектуальні горизонти. Тому розуміння музичного твору, за цією логікою, має спиратися на емоційно-почуттєве переживання при періодичному залученні «контролера “ззовні”» — раціонального начала, що коригує інтерпретацію й утримує її в межах текстових і стильових опор [123, с. 75].

Підсумовуючи окреслені теоретичні підходи, можна стверджувати, що програмність у сучасному музикознавчому розумінні не зводиться до наявності сюжету, «переказаного» в музиці. Навпаки, вона охоплює цілу шкалу проявів — від емоційно-узагальненого заголовка чи жанрового маркера до сюжетно-фабульної моделі з чіткими позамузичними «ключами» (назва, епіграф, авторські ремарки, цитати тощо).

Переходячи до програмних концертів, варто наголосити, що якщо «програмність» у широкому сенсі постає як спосіб організації образного простору музики — незалежно від наявності конкретного сюжету, — то в жанрі концерту вона набуває специфічної форми. Річ у тім, що сама жанрова модель уже містить потенціал образно-драматургічного конфлікту й наративного розгортання. Протиставлення соліста й оркестру, ієрархічна переоцінка тематичних елементів, які можуть бути закріплені за одним із «партнерів», взаємодія конфліктності та синтезу формують внутрішній наратив, здатний функціонувати автономно, без опори на зовнішню словесну програму. Тож можна віднести концерт до жанрів із підвищеною наративністю.

Концерт від початку є діалогічним жанром, а його структура задає очікування змагання, зіткнення позицій, подальшого узгодження та інтеграції. Уже сама жанрова назва «концерт» налаштовує на певне наративне розгортання музичної думки й окреслює ймовірний спосіб організації драматургії відповідно до семантичних ознак жанру. Відтак навіть за відсутності конкретного позамузичного сюжету слухач орієнтується на стратегію слухання, продиктовану семантикою жанрової моделі.

Водночас можливий і зворотний вектор, коли саме програмна ідея визначає характер концертної взаємодії, трансформуючи модель співвідношення соліста й оркестру. Показовим у цьому сенсі є Концертштюк К. М. Вебера для фортепіано з оркестром *фа мінор* (1821) — одночастинний твір, у якому фортепіано й оркестр від початку вільно розподіляють тематичний матеріал [197]. Такий тип інтеграції виконавських сил має зовнішню мотивацію у вигляді сюжетної лінії: партія фортепіано постає як головна дійова особа (дружина лицаря-хрестоносця), що переживає тривожне очікування й радість зустрічі; відповідно, оркестр тут не лише акомпанує чи опонує, а включається у спільне розгортання події.

Відтак у домрових концертах питання програмності проявляється не як буквальне відтворення літературного сюжету, а як спосіб організації образного простору в межах жанрової моделі. Літературне чи культурне першоджерело тут радше виступає імпульсом, який трансформується в інтонаційно-драматургічну систему, що живе за законами концертної форми.

Окремо варто врахувати, що академічна музика для народних інструментів має ще один важливий ракурс цієї проблематики. Саме на ньому наголошує В. Тищик. Дослідник підкреслює, що тут програмний принцип виникає не випадково, а впливає зі специфіки самого виконавського й композиторського середовища. На його думку, це зумовлено, зокрема, двома чинниками: відносною «молодістю» професійної традиції в музиці для народних інструментів та її тривкою залежністю від фольклорного ґрунту. Через це будь-яке залучення народнопісенного матеріалу — обробка, варіантне переінтонування, транскрипція — уже саме по собі передбачає певну образну установку, тобто програмний задум твору. «Наприклад, коли в інструментальному втіленні народної пісні з поля зору композитора “зникає” поетичний (або інший вербальний) текст, музика змушена “компенсувати” його відсутність різними способами: тембровим звуконаслідуванням, пейзажними (звукопис) і жанровими характеристиками, стильовими “натяками” тощо [174, с. 15].

Відповідно, в домрових концертах, що спираються на українські народні пісні, первісна образність зберігається не лише на рівні можливих словесних асоціацій, а й у семантичному полі самої впізнаваної мелодії. У процесі композиторської роботи ця образність трансформується, підпорядковуючись логіці концертного жанру, впливаючи при цьому на характер тематизму, принципи формоутворення та драматургічну логіку твору. Тому можна стверджувати, що значна частина українських домрових концертів так чи інакше черпає образну сферу з української пісенної традиції — навіть тоді, коли зовнішня словесна програма відсутня або не артикульована (концерти В. Задерацького, Д. Клебанова, В. Подгорного, К. Домінчена, К. Мяскова). Дуже виразно ця семантична модель виявлена в Концерті у стилі Етно С. Грицаєнко, де вказівка Етно слугує програмним орієнтиром, або в Концерті М. Балеми, де заголовок твору збігається з першими словами народної пісні (детальніше у підрозділі 3.3).

Звертаючись до трактування «програмності», запропонованого А. Мухою, зазначимо, що один зі способів конкретизації змісту полягає у зверненні до впізнаваного жанрового прообразу. При використанні композитором жанру (або його прикмет — ритму, фактури, інтонаційних формул тощо) як цілісної моделі активізуються закріплені в культурній пам'яті емоційні, стилістичні, національні й локальні асоціації — і саме вони створюють програмний ефект без прямого сюжету. У домрових концертах це проявляється через залучення жанрових матриць токати, поеми (в однойменних концертах В. Івка), вальсу та частівки (в Поємі-концерті В. Івка), плачу, інтермецо, монологу, частівки (в Концерті-сюїті Б. Міхеєва), билини (в однойменному Концерті Б. Міхеєва), пісні (в Концерті № 1 Б. Міхеєва), вальсу, маршу (в Концертштюку О. Костіна), *Credo* як частини меси (в однойменному Концерті А. Нижника). Такі маркери спрямовують слухове сприйняття й допомагають реконструювати задум автора навіть без вербальної програми.

Відповідно до структурної функції програмності, за Л. Кияновською, програма також може перебудувати сам принцип композиційного розгортання

— не просто уточнювати образ, а впливати на послідовність подій у музиці, логіку появи, зіткнення та взаємодії тематичних елементів і характер переходів між ними. Зокрема, серед модифікації сонатної форми під впливом програмності науковиця виокремлює наступні:

- «заміна одного з розділів іншим, “привнесеним ззовні”, переважно яскраво жанрово забарвленим, — як своєрідне переосмислення сонатної форми з епізодом»;

- «розширення, композиційне усамостійнення партій експозиції, насичення експозиційного розділу розробковістю, завдяки чому згладжується контраст між експозиційною і розробковою манерами викладу»;

- «гнучкий синтез різноманітних форм, продиктований вимогами програмного сюжету: сонатності і варіаційності <...> сонатної циклічності і сонатної форми <...> рондо, варіаційності і сонатності»;

- «розмивання меж між окремими розділами, плавне “перетікання” одного розділу в інший, досягнення “єдиноплинності” дії, де сонатність виражається лише чисто формальними ознаками, а не внутрішньою сутністю єдності і протиставлення суперечливих начал» [75, с. 19].

Розглянемо тепер предметно, якими саме засобами у програмних концертах для домри конкретизується образний зміст і спрямовується слухове сприйняття.

У Концерті А. Нижника з програмним підзаголовком *Credo!* програмність заявлена безпосередньо й апелює до сакральної сфери, що актуалізує асоціації з месою, з категоріями віри та духовності, а також із драматургією опозицій на кшталт «страждання — утвердження». Вирішальним чинником стає цитатний епізод, що фактично організує смисловий центр. Композитор прямо позначає включення цитати з арії Петра *Erbarme dich, mein Gott* зі «Страстей за Матвієм» (тт. 201–205), надаючи слухачеві сильний позамузичний ключ. У термінах Л. Кияновської це відповідає семантичній функції програми: перенесення вже фіксованого музичного образу в новий контекст стає головним механізмом смислотворення. Одночасно цитата виконує кореляційну функцію — так, що

епізоди до й після неї «прочитуються» у співвіднесенні з пасіонною семантикою. За спостереженням К. Сліпченко, бахівський фрагмент діє як кульмінаційний смисловий центр і фактично як момент катарсису — ситуація, коли програма не «ілюструє», а фокусує та переінакшує слухове розуміння форми [160].

Програмний вектор підтримується в концерті А. Нижника також системою ремарок, що спрямовують тип експресії (*affettuoso, con passio, lagrimoso, misterioso, quasi canto a cappella* тощо). Вони працюють як орієнтири емоційних станів і водночас як стилістичні натяки на сакральнo-духовний контекст. Їх доречно трактувати як механізм спрямування емоційного сприйняття виконавця та слухача.

У Концерті-сюїті Б. Міхеєва позамузична програмність зливається з музичною формою і фактично зумовлює її сюїтну мозаїчність. Назви окремих частин містять жанрові маркери й одразу вмикають «функцію передбачення» (Л. Кияновська), задаючи асоціативне поле слухання. Зокрема, «Плач з притопом» спрямовує увагу до архаїчних ритуальних шарів [83], тобто активує зображально-настрoєвий і частково сакральнo-ритуальний модули без потреби в сюжетній концентрації. Цікавий фрагмент із розповіді Б. Міхеєва наведено у праці А. Ізотової: одна зі слухачок зізналася, що музика вразила її точністю відповідності власним дитячим спогадам про фольклорні обряди рідного селища [68]. Дослідниця уточнює, що, за словами композитора, задум цієї частини виник у Донецьку, де концертмейстерка його класу Ніна Фролівна Гречишкіна, уродженка Мордовії, упізнала в інтонаціях «Плачу з притопом» той ритуальний жест, який пам'ятала з дитинства: у найтрагічніший момент плакальниці, серед яких була і її мати, раптом починали притопувати — інколи аж до шаленства [там само]. Така відповідність музичної моделі конкретному слухачькому досвіду демонструє формування індивідуального «змісту» у свідомості слухача, залежно від його культурної пам'яті, асоціацій і чуттєвого досвіду.

«Інтермецо», на думку Н. Костенко, мислиться як «вставний номер» — приклад того, як програма легітимізує епізодичність і контрастність. Дослідниця підкреслює аналогію з віртуозним *perpetuum mobile*, що «за обраним змістом

нагадує скерцо романтиків» [83, с. 61]. Особливо показовою є третя частина «Монолог», яку Н. Костенко визначає як «філософсько-концептуальний вузол». Лірична драматизація монологу — від пісенної чистоти через трагізм до просвітлення — демонструє, що програмність може вибудовуватися не як подієвий сюжет, а як сюжет внутрішнього стану, що відповідає психологічно-настрійовому та узагальнено-образному модусам, як «шлях від дієвого, драматичного самовираження людини до філософської мудрості і зрілості духовного досвіду людини» [83, с. 62]. У такому сенсі наратив, за Б. Алменом, виникає з переоцінки опор. Ліричне набуває трагічного статусу, а потім «розв'язується» у просвітленні. Відповідно, слухач відстежує саме цей злам як головну подію. Наративне переломлення виразно підкреслено виконавським складом цієї частини. Як вже було сказано в попередніх підрозділах, «Монолог» виконується солістом без супроводу або за мінімального супроводу і виступає функціональним аналогом каденції. Таким чином, тут, призупиняючи оркестровий розвиток, концентрується сольна ініціатива та формується внутрішній драматургічний центр усього циклу.

Фінал підсилює картинність завдяки тематичним аркам і виразному святково-ігровому тематизму, пов'язаному з танцювально-частівковими прообразами. Додатково цей настрій підкреслює програмна назва — «Забавна», яка задає слухачеві відповідну установку на жартівливий, сценічно-рухливий характер музики та окреслює її образно-емоційний ракурс. У цьому випадку фольклор працює як первинний образний ресурс і водночас як жанрово-семантичний код, який «підказує» способи музичної конкретизації (В. Тищик). Тож поєднання «сюїтності» з концертною логікою набуває природної узгодженості — саме програмний тип мислення органічно впроваджує жанрову мозаїку, епізодичність і контрастність.

Поєма-концерт В. Івка, хоч і не має додаткового підзаголовка, вирізняється найбільш показовою програмністю, що наближає її до сюжетно-фабульного або принаймні узагальнено-сюжетного типу. Як зазначають дослідниці В. Варнавська та Т. Філатова, задум виростав із моделі симфонічної поеми й

оформився як одночастинна композиція концертного плану, натхненна образами повісті О. Гріна «Та, що біжить по хвилях» [40]. Тут важливим є сам принцип поєднання «поемної» свободи з концертною природою [40, с. 23]. Наявність різнохарактерних тем, жанрових алюзій (вальс, частівка) та підкреслено «сценічних» епізодів, зокрема карнавального, створює яскраву картинність, завдяки якій окремі теми легко сприймаються як носії певних образів або ситуацій. Водночас залучення впізнаваних жанрових моделей впливає на драматургічний розвиток, висвітлюючи головний конфлікт. Як зауважує С. Білоусова: «Композитор навмисне протиставляє безтурботності та легкості побутових замальовок буденного життя витончений, психологічно оголений струмінь переживання героя» [23, с. 202]. Тут же слід пригадати смислову роль частівки як важливий переломний момент перед бурхливим закінченням (детальніше у підрозділі 2.2).

Водночас твір зберігає драматургію, характерну саме для концерту — напругу, контрасти, змагання та узгодження, завдяки чому програмна ідея не редукується до «ілюстрації», а інтегрується в логіку музичного розгортання. Підкреслимо, що в Поємі-концерті програмна ідея реалізує структурну функцію програмності (Л. Кияновська): вона «розхитує» нормативну сонатну форму й «виправдовує» епізодичність, зокрема карнавальний епізод у розробці.

У програмно-семантичному плані важливим є трактування головної інтонаційної сполуки як знаку «нездійсненого», що римується з оригінальним джерелом натхнення композитора. Відповідно до теорії Е. Тарасті, після входження в музичну фактуру вона починає розвиватися за музичними законами. Найперше слід наголосити на тому, що В. Івко надав «нездійсненому» два семантичні значення: перше — споглядально-задумливе, заявлене в Адажіо у вступі як лірично-рефлексивний імпульс; друге — дієве, напружене, що стає стрижнем головної теми і підкреслюється гострим пунктирним ритмом у швидкому темпі, додаючи темі вольового «поштовху» й енергійної пружності. У такому прочитанні перше семантичне значення відповідає мрії, друге — руху та боротьбі за здійснення «нездійсненого». Найповніше протистояння цих сил

концентрується в каденції як зоні максимальної свободи соліста й водночас драматургічному вузлі. Саме тут конфлікт досягає піку, після чого відбувається смисловий зсув: провідним стає перший тип смислового забарвлення. Він домінує в кульмінаційній точці шляхом поліфонічного нашарування головного інтонаційного ядра та переосмислюється в катарсійній фазі після спаду напруги в двоголоссі, що завершує каденцію (нотний приклад 3.11).

Нотний приклад 3.11. Поема-концерт В. Івка. Каденція (тт. 339–353)

Отже, першоджерело тут радше імпульс, який переходить у внутрішню драматургію, ніж буквальный переказ сюжету. У низці образних рішень Поеми-концерту особливо виразним є мотив бурливого моря, який у музиці проявляється через енергію руху, хвилеподібні наростання та ритмічні напруження, створюючи відчуття стихійної сили. Показово, що концерт вибудовує власний наратив відповідно до теорії Б. Алмена: конфлікт, перевага та синтез у взаємодії соліста й оркестру формують «внутрішній сюжет» навіть тоді, коли слухач не тримає у свідомості літературну канву. Отже, програмність працює на двох рівнях: як зовнішній ключ (джерело натхнення) і як музичний наратив, що здатний функціонувати автономно.

Розглянемо більш докладно Концертино Анатолія Гайденка *Quasi buffo*. Заголовковий комплекс цього твору включає кілька компонентів: словесний епіграф, розміщене під ним зображення та назву, яка сприймається як образне уточнення жанру. Словесний епіграф являє собою вірш Агнії Барто з циклу

«Іграшки»: *«Іде бичок, хитається, / Зітхає на ходу: / “Ой, дошка кінчається, / Я зараз упаду”»*. Ілюструють цей дитячий вірш зазвичай малюнком маленького зворушливого бичка, який викликає симпатію та співчуття, натомість зображення, яке можна побачити у клавірі твору А. Гайденка, — геть інше: перед нами цілком доросла тварина з гострими рогами, що скоріше лякає, ніж розчулює. Нарешті, назва *Quasi buffo* підкреслює намір композитора створити музику легку, жартівливу, злегка іронічну¹ та налаштовує слухача на комічну оптику й певну «театральність» жесту (додаток А, малюнок 3).

Концертино Анатолія Гайденка *Quasi buffo* вирізняється й особливим підходом до втілення програми. Відсутність розгорнутого сюжету змушує композитора шукати способи висвітлення художнього образу, які могли б розкрити його приховану подвійність і «пограти» зі сприйняттям слухача. Таким способом, на нашу думку, стає наскрізне драматургічне розгортання інтонаційно-семантичного імпульсу, закладеного вже у вступі Концертино.

За спостереженням К. Сліпченко, композиція Концертино тримається на трьох темах-образах: «тема «похитування» (а) постає у вигляді однотактового мотиву, а тема «іграшки» (b) складає чотири такти, та саме вона розвивається упродовж всієї композиції, тоді як третя тема «quasi-балалайки» (c) постає перед нами у вигляді акордової техніки [163]. Погоджуючись із твердженням дослідниці щодо наскрізного розвитку кількох експонованих на початку твору образно-тематичних елементів, уточнимо інтонаційний зміст цих елементів.

Перший — це мелодико-ритмічне ядро, локалізоване в басовій лінії оркестрової партії: ходи вісімками по звуках тонічного тризвуку (*ре-ля-фа*). Регулярне повторення тризвучного мотиву в чотиридольному такті призводить до його постійного зміщення відносно сильної долі, що створює ефект «похитування», який співвідноситься з образом бичка та надалі закріплюється як провідна інтонаційна характеристика образу.

¹ Умовно можна провести паралель із програмною п'єсою Жака Ібера «Маленький білий віслучок» із фортепіанної сюїти «Історії», у якій виразно зображено, як тендітна тваринка бігає, а також її грайливий і водночас трохи наляканий стан.

Другий елемент — висхідний поступеневий рух (інколи з елементами хроматизації) у верхніх голосах оркестрової тканини, що, починаючи з т. 3, накладається на вищезгаданий басовий мотив і поступово прискорюється — від цілих тривалостей до вісімок. Цей елемент також може бути трактований як характеристичний: прямолінійність руху тут асоціюється з упертістю бичка, який попри перешкоди продовжує свій шлях. Об'єднує обидва елементи наявність форшлагів, які «натякають» на іграшковість ситуації.

Третій елемент представлений у партії домри, яка включається в останніх тактах вступного розділу. Соліст виконує яскраві чотиризвучні акорди в характерному ритмічному малюнку («quasi-балалайка», за К. Сліпченко). У поєднанні із сухими акордами оркестру це формує образ, що можна інтерпретувати як характерологічний жест персонажа — суворої й дещо загрозливої тварини. Таким чином, у вступі по черзі представлені обидва партнери по концертному діалогу — оркестр і соліст, кожен із яких наділений власним тематичним матеріалом.

Щодо чотиритактної теми «іграшки», як її називає К. Сліпченко, то вона не є самостійним тематичним елементом, а походить з мотиву «похитування». Її проведення в партії домри на початку експозиційного розділу форми, позначене авторською ремаркою «ходою» (т. 15), дається на фоні точного повтору оркестрового матеріалу зі вступу. Власне ж домрова тема починається із затакту квартовим висхідним ходом *ля-ре*, заявляючи тим самим про «героїчні наміри», проте героїчна семантика переосмислюється завдяки лізі, що поєднує затактовий звук *ля* з наступним *ре*. Композитор навмисно застосовує тут обернений ямб, який «розпорошує» опорні долі, утворюючи разом з остинатним, ритмічно акцентованим оркестровим мотивом у нижніх голосах метроритмічну невідповідність: формально партія соліста вписується в метр, але розподіл сильних долей не збігається із супроводом, що додатково підкреслено внутрішнім групуванням вісімок у нотному записі (нотний приклад 3.12).

Нотний приклад 3.12. Концертино *Quasi buffo* А. Гайдена. Тема соліста
(тт. 15–18)

The musical score is written for a soloist (likely violin or flute) and piano accompaniment. It consists of four systems of music. The first system begins with a piano (p) dynamic and the instruction 'ходою' (walking). The second system features a forte (f) dynamic in the piano accompaniment. The third and fourth systems continue the theme with various dynamics and articulations.

Нарешті, у процесі розгортання домрової теми з'являється ще один, четвертий, тематичний елемент. Це ламентозна інтонація *сі-бемоль* — *ля*, що спочатку сприймається як швидкоплинна хмаринка в загалом рішуче-мужній темі, але згодом, вже в т. 23, лірично-ламентозне начало виходить на передній план: низхідна секундова інтонація *ля-соль* (чверть з крапкою та вісімка) тричі повторюється, а потім поступається місцем виразному терцієвому ходу *соль* — *сі-бемоль* з притаманною йому запитальною семантикою. У контексті програмного задуму включення секундових інтонацій сприймається як прояв прихованого психоемоційного стану — страху, який вочевидь і визначає поведінку цієї тварини, а в поєднанні з відтворенням хисткої ходи дозволяє розкрити образ нерівної ходи бичка, який боїться впасти. З точки ж зору форми чітко окреслення в межах експозиції двох образних начал — умовно-героїчного та ліричного, хоча й без виокремлення ліричного начала в самостійну тему та без тонального протиставлення, — дає підстави говорити про риси сонатності. Утім,

сонатність проявляється радше на функційному рівні, ніж у композиційній схемі: окрім двотемності/двообразності експозиції слід вказати також на інтенсивний наскрізний розвиток, активну мотивну роботу та трансформацію інтонацій.

Експозиційний розділ продовжується ще одним зіставленням двох образів, але без точного відтворення тематичного матеріалу. Головна тема повертається у фактурно зміненому вигляді: в партії домри з'являються фігурації шістнадцятками (т. 29), тоді як оркестр виконує хроматичні акордові ходи. Натомість друга тема прямо не повторюється, хоча властиве їй ліричне начало виразно проявляється в епізоді (т. 39), де формується м'яке та прозоре звучання. Тремтливість образу головного героя передаються через репліки домри в динаміці піано, які починаються після паузи шістнадцятки, при цьому ефект «схлипування» досягається повторенням прими *ре-ре* (вісімка та шістнадцятка) з подальшим низхідним ламентозним рухом *мі-бемоль* — *ре*. Фактурно образ також змінюється: оркестр обмежується подовженими акордами, інколи з характерним зворотним пунктиром, тоді як домра звучить одноголосно, що підсилює відчуття крихкості й оголеності звучання.

Розробковий розділ (т. 54) вносить різкий драматичний злам. Оркестр і соліст вступають у конфліктний діалог, побудований на коротких, акцентованих репліках. Однак тематично рельєфні звороти спочатку йдуть у тінь, поступаючись місцем менш індивідуалізованим елементам: «балалаєчним» акордам і гамоподібним мотивам, які тут представлені в усіх можливих варіантах — висхідному й низхідному, хроматичному та діатонічному. Така «атематичність» наближає Концертино А. Гайдена до віртуозних концертів ХІХ століття, де в розробкових розділах форми переважав саме фігураційно-пасажний матеріал. У подальшому розвитку характеристичність мотивів підсилюється, що особливо помітно при безпосередньому зіставленні квартових та малосекундових інтонацій (тт. 79–82). З погляду програмної інтерпретації діалогічна загостреність може асоціюватися з гіперболізованим «оживленням» образу — норовливістю, а подекуди й з агресією персонажа. Важливо, що тут композитор максимально використовує технічні можливості домри (різноманітні

звукозображальні засоби, зокрема балалайкове «бряцання», хроматичні та цілотнові пасажі), що підсилює відчуття гротескного перебільшення образу.

Каденція в Концертино А. Гайденка не лише виконує традиційну функцію демонстрації технічних можливостей соліста, але й відіграє ключову роль у розкритті істинної сутності головного героя. Тут використаний матеріал із попередніх розділів: висхідні хроматичні лінії, основна тема з подальшим вичленуванням окремих мотивів, різнохарактерні акордові комплекси, а також фігураційні пасажі. Партія домри насичена звуковими ефектами, реалізованими засобами розширеної техніки (гра на відкритих струнах, чотиризвучні акорди біля кілків, за підставкою, на грифі). Саме ця різнотембровість акордових звучань суттєво трансформує їх семантику: вони втрачають попередній войовничий, загрозливий характер, набуваючи іграшкового звучання, хоча окремі експресивні пасажі та акордові репліки продовжують відсилати до «вперто-агресивного» норову бичка. Проте саме темброва трансформація викриває умовність цього образу, гіперболізоване, часом гротескне відображення якого постає крізь призму дитячого сприйняття, в якому іграшка може здаватися «грізним звіром».

Привертає увагу мотив з оркестрового вступу, який звучить у *ля мінорі*. Легкість і прозорість звучання завдяки виконанню флажолетами різко контрастує з його попередніми, акцентно загостреними втіленнями. Так само арпеджовані акорди на відкритих струнах із варіативною тембровою подачею створюють виразний колористичний ефект. Саме цей момент можна трактувати як драматургічну розв'язку програмного задуму: гротескно перебільшений образ повертається до своєї первинної сутності — дитячої іграшки.

Після такого переосмислення образу головного персонажу в каденції соліста головний мотив у третьому розділі форми, що виконує функцію видозміненої репризи, вже не сприймається настільки серйозно й суворо. Тут у стислому вигляді задіяний увесь попередній тематичний матеріал. На початку розділу поєднуються акордові звучання домри зі вступним оркестровим мотивом у басових голосах, причому акорди соліста, виконані в динаміці піано за підставкою, звучать менш рішуче, ніж на початку твору, набуваючи дещо

інфантильного характеру. Майже без змін повторюється головна тема в партії соліста, у той же час у партії оркестру дедалі виразніше підкреслюється ефект «похитування». Ліричний образ зазнає певної трансформації: м'якість низхідних великих секунд змінюється малосекундовими схлипуваннями. Останнє проведення головної теми в партії домри подається фрагментарно, ніби в героя вже немає сил та сміливості довести розпочату справу до завершення. Мелодія розпадається на окремі мотиви й навіть звуки, завершуючись відчайдушним вигуком — висхідним стрибком на тритон. Після цього звучання швидко затухає: остинато початкового мотиву в оркестрі утворює фон для фінального сонористичного жесту — домрових акордів піцикато на відкритих струнах. Попри свою формальну визначеність, ця завершальна формула звучить невпевнено, що остаточно закріплює подвійність образу.

У жанровому відношенні Концертино Анатолія Гайденка цілком відповідає вимогам. Тут доволі переконливо втілено і діалогічне, і сольо-віртуозне начало, але програмний зміст твору тягне за собою акцент на ігровому началі. Розглянемо його дію в опорі на концепцію Валерії Клименко [76]. Запропонована дослідницею типологія ігрових структур включає змагання, мозаїку та містифікацію.

Найперше — гра як мозаїка проявляється в комбінуванні звуків *ре-ля-фа*, що формують оркестровий мотив вступу. Постійні варіації цих інтонацій створюють ефект безперервного «перекладання» одного й того самого матеріалу в нові конфігурації. Саме з нього проростає основна тема домри. Підкреслимо також, що упродовж всього твору відбувається інтенсивна композиторська робота з чотирма основними тематичними елементами: оркестровий мотив похитування, поступеневі висхідні/низхідні лінії з хроматичними включеннями, характерні акорди та малосекундова ламентозна інтонація.

Другий аспект — змагання — розкривається через взаємодію між солістом та оркестром. Діалогічність виражена контрастно вже на початку, де у вступі представлено два головних персонажі. У розробці цей принцип посилюється:

акорди та хроматичні лінії постійно «передаються» між партіями, які ніби змагаються, хто з них виявиться більш переконливим.

Однак найбільш наочно принцип гри виявляється через містифікацію, що маніфестовано в заголовку *Quasi buffo*. Тендітний герой намагається виглядати рішучим та агресивним, що безпосередньо відображено в музичній тканині. Але ліричне начало, розпорошене впродовж усього твору, постійно взаємодіє з дієвим, утворюючи ефект двоїстості. Уже в межах головної теми, поряд з енергійними інтонаціями, присутні ламентозні елементи, які згодом висувуються на передній план. В останньому епізоді перед розробкою контрастні образи накладаються один на одного, ще раз виявляючи наївно-ігрову природу цього «перевтілення». Особливо виразно містифікація простежується в каденції, де темброве переосмислення матеріалу руйнує первинну семантику й відкриває дитячо-іграшкову природу художнього образу. Додаткового скерцозного відтінку надають форшлагги, стакатна артикуляція, раптові темброві та регістрові переключення, метроритмічні «збої» та ладова перемінність. У підсумку весь твір постає як ігрова модель, у якій серйозне й комічне, реальне й уявне постійно взаємодіють і переосмислюються.

Щодо особливостей домрової партії Концертино А. Гайденка, то на перший погляд вона не становить великих труднощів. Темп переважно помірний, що забезпечує можливість якісного виконання віртуозних епізодів. Композитор ретельно враховує специфіку домри, зокрема послідовність чотиризвучних акордів здебільшого узгоджується зі строем інструмента. Особливістю Концертино є використання широкого спектру специфічних прийомів гри, які розширюють звукове (темброве) уявлення про домру. Додатковою складністю партії соліста є власне тонке прочитання її рельєфних інтонаційних сполук, виражене засобами артикуляції та динамічною різноманітністю. Великою мірою саме засоби виразності домри дозволяють виявити неоднозначність головного образу.

Підсумовуючи спостереження щодо втілення позамузичної програми, зазначимо, що характер драматургічного розгортання змушує замислитися, чи

справді музика така серйозна, як могла здатися на початку. Справді, у вступі, експозиції та розробці музика звучить енергійно та навіть із відтінком агресії. Мінорне забарвлення головного мотиву, насиченість оркестрової фактури кластерними співзвуччями та конфліктна взаємодія між партіями мають налаштувати слухача на драматичний лад, тобто довгий час образ бичка — чи то іграшки, чи то справжньої тварини — в музиці подається зовні серйозно: часом підкреслено «героїчно», часом — з елементами страждання та страху. Але поступово ця ілюзія розвіюється, явною стає гіперболізованість усіх складових образу, який насправді виявився лише результатом дитячої уяви, в якій звичайна іграшка перетворюється на «справжнього» грізного звіра. У межах теорії Байрона Алмена це можна трактувати як зміну наративної ідентичності музичного суб'єкта: первісно він постає як «серйозний» і навіть загрозливий, однак у фіналі відбувається його переінтерпретація, що виявляє умовний, ігровий характер усього, що відбувається. І точкою трансформації у сприйнятті образу виступає домра, а точніше, її сольна каденція, де остаточно виявляється прихований комізм, закладений назвою *Quasi buffo*.

3.3. «Юнацькі» концерти для домри: типологічні риси та індивідуальні особливості

Домровий репертуар, як і репертуар будь-якого іншого музичного інструмента, включає значний обсяг творів, призначених для початківців, якими є насамперед діти. Значення таких творів складно переоцінити, адже через них композитори долучають юних музикантів до високих художніх ідеалів і водночас сприяють зростанню їхньої виконавської майстерності. Дитяча музика має специфічні образні, стилістичні та технічні особливості, зумовлені віком і рівнем виконавської підготовки адресатів. Певні обмеження є й щодо жанрів, зокрема, концерт для інструмента соло та оркестру — один із найбільш масштабних і віртуозних жанрів академічної музики — навряд чи може бути призначений для початківців. Разом з тим, специфічні навички, необхідні для

партнерської взаємодії з оркестром, важливо опанувати вже на етапі формування виконавця, що актуалізує введення окремих зразків інструментального концерту, зокрема й домрового, до педагогічного репертуару учнів старших класів музичної чи мистецької школи. Якими саме мають бути ці зразки та яким чином адаптують концертний жанр українські композитори, створюючи «юнацькі» домрові концерти, — ці та інші питання визначають вектори дослідження в цьому підрозділі.

У музикознавчій літературі питання «юнацьких» концертів неодноразово ставилося, але переважно як складова частина більш широкої проблеми. Зокрема, згадки про них знаходимо в роботах, присвячених тембровим різновидам інструментального концерту в Україні [16, 62, 137, 150, 172]. Так, до прикладу, Володимир Заранський у дослідженні про український скрипковий концерт стверджує, що «стилістику цих лаконічних творів визначає насамперед пісенно-танцювальний фольклор, що стає чи не єдиним джерелом тематизму» [62, с. 29]. Цікаво, що такий тематизм є доступним для дитячого сприйняття завдяки своїй образній сфері. Саме тому Валентин Тимофєєв наголошує на важливому завданні «юнацьких» концертів — «допомогти молодому музикантові по-новому глянути на народну пісню, зв'язати її з сьогоdnішнім днем, зробити старовинну пісню близькою по духу молодому сучасникові» [172, с. 108]. Богдан Мочурад, вивчаючи «юнацькі» концерти для труби з оркестром, називає характерні риси, що здатні посилити комунікативні функції цих творів: «свідоме спрощення засобів виразності, перевага елементів фанфарності в тематизмі» [124, с. 121]. В одному з підрозділів дисертаційного дослідження Ірини Палійчук про український концерт для мідних духових інструментів запропонований аналіз зразків цього жанрового різновиду в українській музиці (концерти для труби у супроводі оркестру або фортепіано М. Сильванського, Ю. Щуровського, М. Бердієва та Я. Лапинського) [137]. Авторка визначає характерні для них риси — одночастинність, компактність, особливий образний стрій — та наголошує на тому, що деяким зразкам властиве використання в партії соліста інтонаційних та метроритмічних труднощів, а Концерт

Я. Лапинського відрізняється глибоким драматургічним задумом, складною музичною мовою, різноманітною технікою труби [137, с. 92].

Відповідно до цього, «юнацький» концерт не варто трактувати як суто спрощений різновид жанру, адже нерідко він постає як природна відповідь на сучасний стан розвитку молодих талановитих музикантів, для яких жанр концерту сповна дозволив би розкрити та виявити творчі таланти. Як слушно зауважує В. Тимофєєв, дитячий концертний репертуар не є «бідним» у художньо-стильовому сенсі, а висуває широкі художні та конструктивні завдання [172, с. 135]. Щодо «юнацьких» скрипкових концертів Ю. Знатокова, В. Кирейка, Г. Фінаровського та В. Борисова В. Заранський, втім, зазначає, що попри технічний рівень цих творів, який дозволяє включати їх до навчальних програм музичних училищ і навіть консерваторій, обмежена індивідуалізація художньої концепції зумовлює їх переважно педагогічне призначення та фактично перешкоджає їх появі на професійній концертній сцені [62, с. 56].

Виникнення «юнацького» концерту для фортепіано В. Тимофєєв пов'язує найперше зі значним попитом на педагогічний репертуар у музичних школах та училищах, а також зростанням «рівня учбової концертно-педагогічної діяльності у мистецьких закладах» [172]. Крім того, у період формування цього типу концерту (а це післявоєнні 1950-ті) композитори прагнули насичувати свої твори емоційно-просвітленими образами, що передають життєрадісне світосприйняття, і це безпосередньо можна пов'язати саме з молодістю та юнацтвом [там само]. Важливо зауважити, що зі свого боку В. Заранський звертає увагу на політичну перспективу такого «піднесеного» настрою в мистецькому середовищі. Як зазначає дослідник, «оптимістичні настрої повоєнної відбудови, офіційна установка на прославлення радості буття практично виключили з концептуальних намірів драматичну образність. Можливо, саме тому більшість концертних опусів 40–50-х років (до речі, не лише скрипкових, але і фортепіанних) є важливою часткою педагогічного репертуару» [62, с. 42].

Тобто можна стверджувати, що до «юнацьких» концертів належать не лише ті твори, що спеціально розраховані на виконавські можливості юних музикантів та образна сфера яких традиційно пов'язана з молоддю, а й ті, що з інших причин набувають подібної функції. Про це свідчать спостереження В. Заранського, адже окремі концерти, які від початку не були орієнтовані на юних виконавців, у силу розвитку виконавських можливостей та змін історико-політичного контексту поступово переходять до педагогічного репертуару. Саме таку тенденцію ми вже відзначали щодо більшості домрових концертів першого періоду.

Важливим теоретичним підґрунтям вивчення «юнацьких» домрових концертів є дослідження в галузі музики для дітей — Е. Бистріцької [13], А. Булкіна [36], А. Єрьюменка [60], М. Непомнящої [127], О. Полетаєвої [148], Р. Сулім [168], Б. Фільц [178], Л. Шегди [184], в яких характеризуються естетичні засади дитячої музики та розглядаються її окремі типологічні та темброві гілки.

Історія дитячої музики налічує вже кілька століть — починаючи з бахівських часів і до сьогодення. Серед розмаїття жанрів, які писали для своїх дітей члени родини Бахів, можна назвати французькі сюїти та партити, хорали, прелюдії та арії, прелюдії та фуги. Утім, очевидно, що ці цикли не вкладаються в межі так званої дитячої музики — ані за мірою складності, ані за масштабом закладених у них ідей. Це стосується й музики для початківців Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетовена. Усі ці твори, хоча й були адресовані дітям, можна віднести до категорії «дитяча музика» лише умовно, адже вони призначалися скоріше для виконання музикантами-початківцями, причому будь-якого віку.

Римма Сулім стверджує, що перші твори, адресовані саме дітям, з'явилися в кінці XVIII століття. Це так звані «пісні в народному дусі», складені у збірники відповідно до соціальних груп, зокрема й для дітей («Пісні для дітей» Йогана Гіллера, 1769). Разом з тим, основоположником дитячої музики дослідниця вважає композитора-романтика Роберта Шумана, відзначаючи його першість у пильній увазі до духовного світу дітей в історії музичного мистецтва [168]. Проте

думки дослідників не збігаються не лише у визначенні засновника дитячої музики, але й розумінні сутності цього поняття. Спробуємо, спираючись на визначення А. Єрмоєнка [60], Р. Сулім [168], Б. Фільц [178] та ін., виокремити три типи творів, які зазвичай зараховують до дитячої музики.

Перший тип — музика, призначена для виконання дітьми, але не «дитяча» за змістом. Прикладом музики такого типу можуть слугувати, поряд з названими раніше творами Й. С. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, також інструментальні цикли Бейли Бартока. Окрім відомого фортепіанного циклу «Мікрокосмос», перший і другий томи якого присвячені його синові Петеру, назвемо також «44 дуети для двох скрипок», написані на замовлення викладача скрипки зі Швейцарії Еріха Дофлейна. Музична мова та образний зміст обох циклів не містять дитячого компонента. Зокрема, дуети засновані на фольклорних джерелах, їхня тематика — така ж саме, яка і в «дорослих» творах композитора, але технічно п'єси циклу розраховані на дітей та розташовані в послідовності, що відображає поступове ускладнення техніки гри.

Другий тип — музика про дітей, що адресована дорослим. Така музика доволі складна, часто це може бути не просто інструментальний твір, а опера, ораторія або кантата. Прикладом може слугувати камерна кантата «Погляд в дитинство» Ганни Гаврилець на тексти українського письменника-шістдесятника Миколи Вінграновського, яку композиторка присвятила синові. Тут присутні тенденції, характерні для творів зрілого періоду композиторки: «звернення до фольклорних жанрів, складна музична мова з використанням сучасних технік композиторського письма; утілення яскравої образності, властивої музиці для дітей» [148, с. 169]. Іншим прикладом цього типу дитячої музики є опера Бенджаміна Бріттена «Поворот гвинта», в основу якої покладена моторошна новела американсько-британського автора Генрі Джеймса. За сюжетом це історія про гувернантку, яка відчайдушно намагається захистити дітей від зла, коли вони переживають дивні зустрічі у віддаленому сільському будинку.

Третій тип — музика для дитячого сприйняття та виконання. Наведемо приклад із творчості сучасного німецького композитора Гельмута Лахенманна. Його фортепіанний цикл *Ein Kinderspiel* («Дитяча гра») складається з невеликих програмних п'єс, різноманітних за образним змістом та технічною складністю, музична мова яких демонструє належність до авангардного мистецтва. Продовжуючи традиції Р. Шумана та К. Дебюссі, Г. Лахенманн прагне «розвивати не лише здатність юного артиста сприймати специфіку новітньої музичної мови, а й самостійно виконувати авангардну музику, тобто (цикл) призначений для освоєння сучасної композиторської лексики піаністами-початківцями» [13, с. 258].

Практика демонструє, що дуже часто ці групи перетинаються. Так, інколи трапляються зразки музики, яка виконується одночасно музикантами різного віку (як дорослими, так і дітьми), але спрямована передати уявлення про дитячий світ, дитячу психологію. Прикладом може слугувати опера «Лис Микита» українського композитора Івана Небесного, написана спеціально на замовлення Львівської національної опери, де дитячі образи втілюють дорослі виконавці, а розрахована вона на широке сприйняття публікою різного віку.

Задля прояснення та уточнення поняття «дитяча музика» дослідники намагаються виявити спільні риси, властиві більшості творів кожної з трьох розглянутих вище груп. Такі риси простежуються на різних рівнях організації творів — образному, композиційному, інтонаційному, стилістичному, технічно-виконавському. До найбільш поширених диференціальних ознак дитячої музики належать наступні: 1) образна рельєфність, часто підкріплена програмними заголовками; 2) акцент на тих образах, які резонують зі сприйняттям світу дитиною (ігрова скерцозність, картинна пейзажність, лірика почуттів, урочиста святковість), та використання прийомів звуконаслідування, зображальності; 3) тематизм, що спирається на жанрові начала — пісню, танець, марш, а в сучасних зразках — на естраду чи джаз; 4) стисла форма з опорою на звичні схеми, з чіткими кордонами між розділами та з кларитивними повтореннями тематичного матеріалу; 5) класико-романтична стилістика з епізодичним залученням

полістилістичних, авангардних, мінімалістичних елементів; б) спрощеність технічно-виконавського аспекту, дидактичне спрямування.

У цьому контексті висунемо на перший план виконавський параметр і звуємо коло явищ, що підпадають під категорію «дитячої музики», по-перше, до суто інструментальних композицій і, по-друге, до тих, що призначені для виконання дітьми. Тут важливим критерієм внутрішньої диференціації музичних творів постає вікова категорія виконавців, за яким можна виокремити: 1) музику для молодших класів музичних шкіл (елементарний підрівень), 2) для середніх та старших класів (базовий підрівень), 3) для студентів коледжу (початковий виконавський). Якщо подивитися на репертуар різних вікових груп за жанровим параметром, то помітним є переважаання мініатюри (у вигляді окремих п'єс або циклів таких п'єс) на елементарному рівні та включення великомасштабних композицій (сонат, фантазій, сюїт, концертів) — на базовому та початково-виконавському рівнях.

Переходячи остаточно до домрових концертів українських композиторів, спробуємо виокремити ті чинники, які дають змогу віднести певні зразки до групи «юнацьких» концертів. Перший і найбільш наочний чинник — авторське позначення у вигляді назви твору або спеціальної вказівки. Зазвичай композитори, створюючи концерти для дітей, вказують це в заголовку, як-от, наприклад, «Молодіжний концерт» для скрипки з оркестром Юрія Іщенка, «Юнацький» концерт для фортепіано з оркестром Мирослава Скорика, або у підзаголовку, як Концерт № 2 для скрипки з камерним оркестром Левка Колодуба, призначений для юних виконавців. У домровій музиці українських композиторів такі випадки — поодинокі (Концерт М. Балєми та авторське перекладення для домри того ж скрипкового Концерту № 2 Л. Колодуба). Другий чинник пов'язаний з історією створення, коли композитор писав концерт на замовлення організаторів виконавського конкурсу для учасників певної вікової групи. Прикладом може слугувати Концерт № 1 для домри з оркестром К. Мяскова, призначений для студентів консерваторії та старших курсів музичних училищ і створений для республіканського конкурсу виконавців на

народних інструментах (Івано-Франківськ, 1988)¹. Третій чинник зумовлений практикою регулярного виконання твору учнями дитячих музичних шкіл або училищ, нерідко закріпленою виданням нотного тексту під грифом «Педагогічний репертуар» або включенням у типову навчальну програму певного рівня. Нарешті, четвертий чинник — відповідність переліченим вище ознакам дитячої музики загалом. Розглянемо концерти для домри з оркестром/фортепіано, які, на нашу думку, за тими чи іншими критеріями можна віднести до типу «юнацького» концерту.

Одним з найбільш показових зразків можна вважати концерт Миколи Балеми для домри та фортепіано «На вулиці скрипка грає» (1969), який має спеціальну позначку автора «юнацький». З особистої бесіди з композитором дізнаємося, що під час написання концерту він навчався в консерваторії одночасно по класу домри та по класу композиції, а призначався цей твір для виконання на державному іспиті, причому солістом виступав сам автор. На жаль, концерт не отримав належного місця в домровому репертуарі в Україні, адже не був відомий загалу. Композитор також зазначив, що зроблена ним позначка «юнацький» не обмежує принципово вік виконавців, однак аналіз твору демонструє наявність рис, властивих саме дитячій музиці.

Заголовковий комплекс концерту, окрім позначки «юнацький», включає також назву народної пісні, покладеної в основу твору — «На вулиці скрипка грає». Однак назву пісні можна розглядати і як літературну програму, яка вказує на характер музики та відображає її образний стрій. Процитуюємо один з варіантів словесного тексту пісні:

*На вулиці скрипка грає,
Бас гуде, вимовляє...
Мене мати не пускає
На вулицю погулять.*

¹ К. Сліпченко називає ще один твір, який наприкінці ХХ століття був створений спеціально для харківського міського конкурсу молодих виконавців, а саме Концертино для домри та фортепіано Ю. Яковенка [162].

*Пусти ж мене, моя мати,
На вулицю погуляти,
На вулицю погуляти,
З парубками жартувать.*

Спираючись на текст і поширену назву пісні, можемо умовно окреслити програмний зміст концерту. Головним компонентом є загальна атмосфера веселощів, що очікують дівчину на вулиці. Однак важливими елементами є й вказівки на звучання музичних інструментів, без яких не обходиться жодне свято — скрипки, що «грає», та баса, що «гуде, вимовляє»¹. Як покаже подальший аналіз, у музиці концерту активно використовуються мелодичні фігурації чи фактурні формули, що імітують гру на цих традиційних народних інструментах.

Музичний тематизм концерту М. Балеми зумовлений опорою на пісню. «На вулиці скрипка грає» — це родинно-побутова жартівлива пісня, яка існує в багатьох мелодичних варіантах. Її широка популярність спричинила появу численних обробок і прикладів використання у творах академічного спрямування, а багатоваріантність зумовила свободу інтонаційних та структурних перетворень.

У концерті М. Балеми експозиційне викладення пісенної теми складається з трьох сегментів-речень², де два перших — у тональності *ре мінор*, а останній — у паралельному мажорі. Усі три речення схожі за образним настроєм: жваві, з ознаками танцювальності, а третє, завдяки мажорному ладу та синкопуванню на слабку долю, набуває ще й грайливого, скерцозного відтінку. Зауважимо, що у середній частині концерту та сама тема постає зовсім в іншому ракурсі — лірико-чуттєвому. Щодо стилістичних особливостей теми, то в мелодиці домінує поступеневий рух, лише зрідка відтінений терцієвими та квартовими ходами, ритмічні фігури складаються з різноманітних комбінацій вісімок та

¹ Бас, або басоля, як ще називають цей український народний смичковий інструмент, походить від старослов'янського великого гудка — гудища. У центральній Україні та на Бойківщині його зазвичай включали до національних інструментальних ансамблів — троїстих музик.

² Кожен із сегментів налічує вісім тактів у розмірі 2/4, однак у наявних першоджерелах аналогічні сегменти дорівнюють чотирьом тактам у розмірі 4/4, що дозволяє визначити форму теми як період з трьох речень.

шістнадцяток із регулярним підкресленням сильної долі такту. Гармонічне наповнення теми не виходить за межі функціонального трикутника «тоніка — субдомінанта — домінанта», причому остання в мінорних сегментах представлена переважно мажорним варіантом⁴. Однак пожвавлюють гармонічну сторону звучання міні-кластери в діапазоні терції, що, можливо, натякають на аматорський характер вуличного музикування.

Концерт М. Балери, як і більшість дитячих та юнацьких концертів, одночастинний. В його основі — складна тричастинна репризна форма, обрамлена вступом і кодою та доповнена традиційною для концертного жанру сольною каденцією. Усі розділи форми чітко позначені за допомогою цезур, гармонічних кадансів, фактурних змін. На синтаксичному рівні переважають квадратні побудови, що пов'язано з пісенно-танцювальними джерелами тематизму.

Концерт відкривається невеликим вступом, який налаштовує на головні «події». Тут немає тематичних елементів, лише — завзято повторювані співзвуччя на доміантовому органному пункті та закличні трелі. Міжтактові синкопи привносять у звучання естрадно-джазовий відтінок, який однак не отримує подальшого розвитку. Поступове посилення гучності від піано до форте раптово обривається, і після цезури починається викладення теми.

Відразу після початкового проведення теми йде її фактурно-ритмічна варіація, але після цього композитор вдається до розробкових прийомів. Він вичленовує елементи теми, перекидає їх по різних регістрах, трансформує, змінює місцями сегменти теми, включає трелі зі вступу, вводить діалогічні перегуки між домрою та фортепіано. Періодичність синтаксичних побудов дедалі частіше порушується зазвичай за рахунок обривів та вторгнень. Відхід від основної тональності *ре мінор* відбувається через *фа мажор*, *фа мінор*, *сі-бемоль мінор* і далі до доміаннти *мі-бемоль мінору* — тональності середнього розділу концерту.

Середній розділ містить проведення двох варіантів народно-пісенної теми: перший за характером музики більш нагадує журливу пісню (*Lento*, *мі-бемоль*

мінор), другий має контрастний життєствердний характер (*Moderato*, *мі-бемоль мажор*). Композитор оновлює звучання і через варіювання фактури: спочатку тема проводиться у домри соло — одноголосно та з додаванням терцій, далі домру підтримує басова лінія в партії фортепіано, у другому реченні обидва інструменти викладають тему разом. Після зміни темпу та ладового нахилу тема, навпаки, з'являється спершу у фортепіано, а домра виконує контрастний супровід, який додає відчуття легкості та скерцозності завдяки використанню дубль-штриха та форшлагів у її партії.

Каденція складається з двох розділів. Основною функцією першого є демонстрація можливостей інструмента. Тут автор використовує практично весь спектр виконавських засобів домриста. Окрім тих, що були представлені раніше, він застосовує піцикато, ковзання по трьох струнах, а також акордове арпеджіато. Другий розділ каденції повертає нас до основного сегменту теми: використовуючи мотивні елементи, соліст начебто будує внутрішній діалог за типом «питання — відповідь».

Реприза містить певні зміни в характері викладення, але зберігає загальний вектор драматургічного розгортання. Майже точно повторюється варіація першого сегменту теми у *фа мінорі*, а також уся варіаційно-розробкова зона другого сегменту. Третій сегмент теми суттєво видозмінений, він набуває святково-урочистого характеру завдяки акордовому викладенню в партії домри та ущільненому супроводу в партії фортепіано (октавний «бас-акорд»). Кульмінаційна функція цього епізоду підкреслена максимальним віддаленням від основної тональності (*соль-бемоль мажор*). Це все готує стрімку коду в темпі *Vivace*, яка заснована на першому сегменті теми. Закінчується цей вихороподібний рух поверненням завершального елемента вступу, який тепер звучить одночасно в партіях обох інструментів. Таким чином, композитор обрамлює форму, підсилюючи властиву їй єдність і цілісність.

Розглянемо тепер технічну сторону партії домри. Тут спостерігається послідовне втілення дидактичних принципів. Так, вже в першій варіації теми (*ре мінор*) в партії домри з'являється інтервальний виклад, дубль-штрих, віртуозні

гамоподібні пасажі, зміна теситури — виклад у другій та третій октаві. У розробці також додаються технічні складності: зміна тональності (*фа мінор*), пунктирний ритм, який виконується за допомогою тремоловання довшої тривалості, варіація елементів теми у вигляді віртуозних послідовностей шістнадцяток. Серед завдань соліста у розробковій зоні експозиції вперше зустрічаємо виконання акомпанементу, що підтримує гармонію ходами вісімок. У повільній частині складність вбачаємо у виконанні тремоло. Окрім завдань, пов'язаних з інтонуванням одноголосної мелодії, тут додаються ще й тремоловання подвійних нот.

Зауважимо, що складність виконання пов'язана також з тим, що останній розділ є найважчим для соліста. Вже в першому проведенні теми в репризі до одноголосної мелодії соліста додаються акорди, тобто складність виявляється в поєднанні дрібної моторної та акордової техніки. Останній раз тема проводиться повністю у вигляді акордів у партії домри. Стрімкий, майже безперервний рух, який веде до коди в темпі *Vivace*, вимагає від соліста блискучої демонстрації своїх виконавських можливостей. Також упродовж усього концерту спостерігаємо часту зміну темпу — чергування *Moderato*, *Allegro*, яке іноді відбувається дуже різко, майже без підготовки.

Тож автор використав у партії домри дуже широкий спектр виконавських засобів. Тут представлено майже всі можливі способи звуковидобування. Але незважаючи на наявність низки різноманітних технічних завдань, композитор-домрист зумів зробити партію домри доволі зручною та придатною для якісного виконання учнями старших класів базового підрівня музичної школи, які мають високу технічну підготовку, або для студентів початкових курсів музичного коледжу.

Характеризуючи концерт М. Балери, окрім рис «дитячої музики», слід вказати й на притаманні йому риси власне концертні, а саме: віртуозність оформлення партії соліста, наявність каденції між середнім розділом форми та репризою, діалогічна взаємодія інструментальних партій. За відсутності оркестрового варіанту твору, функції оркестру бере на себе фортепіано. Ці

функції зводяться переважно до акомпанементу, який разом із домровою партією утворює гомофонно-гармонічну фактуру. Після стрімкого фортепіанного вступу, перед представленням теми у домри, в партії фортепіано з'являється типова для народної музики фактурна формула «бас — акорд», яка у своїх різноманітних варіантах надалі найчастіше використовуватиметься для підтримки партії соліста. Для концерту характерна також передача тематичного матеріалу від домри до фортепіано на відстані чотирьох або восьми тактів, зокрема в розробкових епізодах. Але інколи зустрічаємо й потактове чергування партій. У більшості випадків репліки інструментів не є контрастними, вони узгоджені між собою і здебільшого засновані на одному матеріалі.

Серед домрових концертів є й ті, які призначені для виконання саме в музичній школі. Це, наприклад, концерти композиторки-домристки Світлани Грицаєнко¹: Концерт для домри з фортепіано *ля мінор* (1993), Концерт для домри з оркестром *ре мінор* (2006), Концерт для домри з фортепіано у стилі Етно *соль мінор* (2008)², Концертино для домри з фортепіано *мі мінор*. Зосередимо увагу на *ре-мінорному* концерті. Його початковий задум, за словами композиторки, «мав на меті саме оркестровий виклад, але усвідомлюючи необхідність вимог сучасної практики, було створено клавірну версію, яка (на жаль) і досі залишається єдиною» [127, с. 22].

Концерт є доволі популярним зразком крупної форми у шкільному репертуарі. Він розрахований на дитяче виконання й на дитяче сприйняття. І хоча твір не має «оголошеної» програми, засоби виразності, які використовує композиторка, повністю вписуються у специфіку дитячої музики. Це проявляється і в характері тематизму, і у «квадратності» синтаксичних побудов, і у прийомах драматургічного розвитку, і в особливостях композиційної організації. Щодо останніх, то концерт написаний в одночастинній формі, в основу якої покладена сонатна схема. Однак усі «обов'язкові» розділи сонатної

¹ У доробку Світлани Грицаєнко — твори для домри-соло, для домри у супроводі фортепіано, ансамблеві, вокальні та хорові твори, що зібрані у понад 15 збірок.

² Два останні концерти видані у збірнику педагогічного репертуару для музичної школи та музичного відділення мистецької школи «Твори для домри у супроводі фортепіано» (2018).

форми тут подані стисло та дещо спрощено: при зовнішньому дотриманні вимог вони не завжди відображають їхню сутність. Так, чотиритактна побудова в партії фортепіано між головною та побічною темами не містить переходу в нову тональність, а швидше закріплює основну тональність, наближаючись за функцією до інструментального ригурнелю у вокальній музиці. Так само нетиповим для класичної сонати є повернення наприкінці експозиції головної тональності. Загалом *ре мінор* беззастережно панує в усіх розділах форми, включно з розробкою, що гальмує динамічність розвитку, показову для сонатної форми.

Щодо характеру образів та їх драматургічного розгортання, то тут є властивий сонатній формі контраст між головною та побічною темами (активно-дієва головна та більш лірична, пісенна побічна тема), водночас він недостатньо суттєвий для того, щоб призвести до конфліктного зіткнення. Це пов'язано з інтонаційною спорідненістю тем, із властивим їм обом сплавом інтонацій академічної класико-романтичної та естрадно-джазової музики. Загалом Світлані Грицаєнко притаманне тяжіння до використання джазових і блюзових елементів, які переважно концентруються в ритмічній та ладогармонічній сферах. У мелодичній лінії як головної, так і побічної тем *ре-мінорного* концерту переважають типові класико-романтичні звороти, однак партія фортепіано своїм синкопованим ритмічним малюнком постійно входить у певний конфлікт із мелодією. До того ж естрадно-джазові елементи де-не-де проникають у гармонічну та фактурну площину: використання септакордів із підвищенням або пониженням тонів, паралельної акордики, хроматизму. Таке імплементація елементів популярної музики в жанри музики академічної не тільки відображає специфіку композиторського стилю авторки, але й свідчить про її прагнення залучити дітей до виконання на домрі за допомогою знайомих інтонацій та ритмів.

Показовою рисою тематизму *ре-мінорного* концерту є також танцювальність. У темі головної партії вона виходить на передній план через ритмічну пружність, яка досягається перехресним синкопуванням (у партії

домри — на першу долю, а у фортепіано ще й на четверту), зміщенням акценту із сильної долі на слабку через стрибок до неї та через внутрішньо-тактову синкопу. Синкопування притаманне й побічній темі, однак воно тут пом'якшується пісенним началом та блюзовими інтонаціями.

Драматургічне розгортання базується на ігровому комбінуванні декількох мотивів, з яких вибудовується уся музична тканина: низхідний квартовий стрибок по звуках тонічного тризвуку (V–I) та його квінтове обернення у другому реченні; оспівування стійких ступенів ладу (V, III) з постійним поверненням до основного тону; балансування між натуральним і гармонічним мінором. Більшість цих мотивів експонуються вже у початковому чотиритакті теми, а у другому проведенні головної теми (виклад октавою вище) до них додається новий елемент — хроматичне заповнення стрибка.

У кожному наступному розділі зберігаються елементи попереднього і також додаються нові. Залежно від співвідношення між «старими» та «новими» елементами формується ступінь контрастності між розділами форми. Наприклад, у чотиритакті (тутті), який зв'язує головну та побічну тему, переважає елемент оспівування терцієвого тону з попередньої теми, а новий ритмічний елемент (♩♩) відіграє допоміжну роль. Натомість у побічній темі зосереджено переважно нові елементи, однак деякі «будівельні цеглинки» композиторка інкрустує з попереднього матеріалу (хроматичне заповнення стрибка, оспівування ладових устоїв, яке оновлюється через широкий зустрічний рух до стійкого тону). Нові елементи пов'язані із розспівністю мелодичних ліній, тріольними ритмічними фігурами, опорою на більш великі тривалості. Акордові тріолі в партії фортепіано презентують естрадно-джазову стилістику.

Для першого розділу розробки характерними є домінування основної тональності та розчинення тематизму у фігураційному русі. У партії домри крізь невинний біг вісімок проступає приховане двоголосся, що спирається на повторюваний домінантовий тон *ля*, виконуваний на відкритій струні. Завдяки цьому прийому ефект блискучої віртуозності досягається нескладними в технічному плані засобами. Водночас опора на квінтовий тон апелює до

початкового мотиву головної теми, що підкреслює цілеспрямованість драматургічного розгортання в концерті.

У наступному розділі розробки замість сольовання домри спостерігаються діалогічні перегуки між партіями. Вони побудовані на фігуративному матеріалі, однак протилежний напрям руху в репліках партнерів (низхідний у домри та висхідний у фортепіано) утворює «питально-відповідну» структуру діалогу. Надалі композиторка відмовляється від чергування реплік домри та фортепіано на користь їх одночасного звучання, однак завдяки включенню у фортепіанну партію елементів побічної теми (акордові тріолі із блюзовим забарвленням) «голоси» партнерів індивідуалізуються. При цьому і в першій, і у другій фазі є один тип діалогу — діалог згоди, що не передбачає конфлікту сторін.

Після лаконічного переходу фортепіано звучить каденція соліста. Цей традиційний для концертного жанру композиційний розділ побудований на тематичному матеріалі теми головної партії. Початковий мотив теми спочатку викладається насиченими акордами в темпі *Adagio*, а далі перетворюється на потік фігурацій (*Allegro*), що спираються, так само як і в розробці, на прийом прихованого двоголосся з використанням відкритих струн. Однак тепер викладення значно ускладнене через застосування акордової та інтервальної техніки.

Реприза містить за традицією певні видозміни. У головній партії оновленню піддається викладення в домровій партії, зокрема через включення в мелодичну лінію інтервальних співзвуч. Тема побічної партії проводиться в основній тональності, набуваючи завдяки зміні ладового нахилу (мінор замість мажору) трохи щемливого відтінку. Її викладення також ускладнене терцієво-секстовим потовщенням мелодії. При повторному проведенні тема зміщується на терцію вгору, але несподівана поява звуку *ля-бемоль*, акцентуючи зіставлення однойменних тональностей, як і на початку розробки, додає звучанню ігрового забарвлення. Невеличка кода містить майже всі тематичні елементи, що звучали раніше: кварто-квінтовий хід з головної теми, тріолі з побічної, пасажі шістнадцяток з розробки, поступовий рух, заповнений хроматизмами.

Підсумовує драматургічний розвиток концерту титульна інтонація в ритмічному збільшенні.

Призначення розглянутого концерту для виконання дітьми не заважає дотриманню авторкою вимог жанру. Концертність тут проявляється передусім на рівні співвідношення та взаємодії домрової та фортепіанної партій. Визначальний для концертного жанру принцип діалогу втілений різноманітними способами — не тільки вказаними вище перекличками між інструментами, які зустрічаються в розробці, але й умовними тутті, що розташовуються на межах розділів форми, маркуючи її грані, і передачею ініціативної ролі у проведенні мелодичної лінії від одного учасника до іншого, і домінуванням домри при її одночасному звучанні з фортепіано. Враховуючи недостатній досвід ансамблевого (і тим більш концертного) музикування у юних виконавців, композиторка прагне створити такі умови, щоб соліст, не докладаючи особливих зусиль, завжди залишався на передньому плані. Це стосується як його тематичного лідерства у змаганні з фортепіано, так і спеціальних прийомів досягнення зовнішньої ефектності його партії.

Важливою ознакою концертного жанру, поряд з діалогічністю, є ігрове начало, яке повною мірою втілене в концерті С. Грицаєнко. Його дія проявляється в комбінуванні низки тематичних елементів і мотивів, у несподіваних поворотах розвитку, балансуванні між високими та низькими варіантами ступенів ладу тощо. Нарешті, сольний принцип, властивий концертному жанру та спрямований на виявлення потенцій інструмента й майстерності виконавця-соліста, реалізований у розглянутому творі доволі переконливо, зокрема в такому традиційному розділі форми, як сольна каденція. Водночас юний вік домристів-початківців обумовлює рівень технічних завдань, поставлених перед ними, та використання специфічних прийомів викладення. Розглянемо їх стисло.

Труднощі партії домри в ритмічній сфері пов'язані із синкопуванням в межах головної партії (тремолювання довшої тривалості). Подібна синкопа є також у побічній партії, але складність тут полягає вже у виконанні коротшої

ноти, яка грається ударом медіатора вниз¹ поряд із тремолованням інших нот. Загалом у побічній партії суттєву роль відіграє артикулювання довгих тривалостей: розділення тремоловання затактової чверті з наступною довшою половинкою з крапкою. При виконанні цього розділу слід звернути увагу на дотриманні довгих тривалостей та вибудові широких фраз для підкреслення легатності побудови.

Серед технічних труднощів у партії домри необхідно вказати на гру інтервалами та акордами, віртуозні гамоподібні пасажі, тремоловання подвійних нот, інтервальні стрибки з четвертої на першу струну. Також складними можуть виявитися тематичні фігурації в першому розділі розробки, де один із варіантів передбачає виконання кожної вісімки ударом медіатора вниз. У другому розділі розробки секвенційна послідовність шістнадцятками вимагає виконання пасажу з більшою легатністю, не підкреслюючи початок кожної групи шістнадцяток. Щодо труднощів, пов'язаних з інтонуванням, то в розробковому розділі, як і в каденції, важливо виділяти голоси прихованого двоголосся, так само вислуховуючи повторювану ноту *ля*, яка може нівелюватися слухом через виконання її на відкритій струні. Також важливо інтонаційно підкреслювати хроматичний рух, особливо у віртуозних пасажних елементах.

Наступним розглянемо Концерт для домри та камерного оркестру Левка Колодуба². Першоджерело — скрипковий концерт — був призначений саме для дітей³. І це не єдиний твір композитора, розрахований на дитяче виконання. Катерина Біла вказує також інші «дитячі» твори, а саме «Романтичне концертино» для гобоя з камерним оркестром, Другий концерт для труби, «10 п'єс учня тубиста», «Різнокольорові картинки», симфонія № 8 «Прилуцька» та «Дитячий альбом» для фортепіано.

¹ Допустимий також інший варіант виконання коротшої тривалості завдяки тремолованню, але він вимагатиме відокремлення від наступної ноти.

² Історія виникнення версії саме для домри та фортепіано описана в підрозділі 2.3.

³ Уперше його виконала чотирнадцятирічна скрипалька Тетяна Андрієвська, світова прем'єра твору відбулася в рамках «Київ Музик Фесту» 2002 року (Камерний оркестр Archi, диригент Ігор Андрієвський). Програма тринадцятого міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест 2002» пам'яті Івана Карабиця «In memoriam...». *Київ Музик Фест. 2002.* URL: <http://kmf.karabits.com/program/2002.html> (дата звернення 18.11.2025).

Концерт складається з трьох частин, які ззовні виглядають традиційно за співвідношенням: активно-дієва перша частина з внутрішнім контрастом образів, лірична середня та швидкий фінал ігрового характеру. При зовнішній контрастності частини міцно поєднані наскрізними інтонаціями, джерело яких — вступ до першої частини. Тема вступу представлена в партії оркестру в динаміці піано у стриманому темпі. Це послідовність коротких «недомовлених» фраз запитального характеру, які загалом утворюють загадковий, подекуди стривожений настрій (нотний приклад 3.13).

Нотний приклад 3.13. Концерт Л. Колодуба. Тема вступу (тт. 1–7)

The image shows a musical score for the introduction of the Concerto by L. Koloduba. The score is in 3/4 time and features a Dombra and Piano. The tempo is marked 'Sostenuto' and the dynamics are 'p'. The score consists of two systems of staves. The first system shows the Dombra and Piano parts. The second system shows the continuation of the Piano part, with a first ending bracket labeled 'Allegro'.

Ця тема з'являється як повністю — наприкінці першої та другої частини та в кодї фіналу, так і у вигляді окремих елементів: послідовність акордів у тритоновому співвідношенні (*мі мажор — сі бемоль мажор — ре бемоль мажор — фа мажор*), низхідні півтонові мотиви, запитальні мотиви в діапазоні зменшеної терції, терцієві хореїчні мотиви разом із заключним висхідним ямбічним. Кожного разу, коли з'являється якийсь із цих елементів, він відсилає нас до теми вступу і тим самим скріплює увесь концерт наскрізними нитками. Коротко охарактеризуємо кожен з частин.

Перша частина написана у формі, наближеній до сонатної, хоча й з певними відхиленнями від традиційної схеми. Після описаного вище

оркестрового вступу в партії домри (за скупі підтримки оркестру) проводиться тема головної партії. Низхідний гамоподібний рух вісімками із затакту в темпі *Allegro*, який у процесі викладення поступово спрямовується вгору, утворює активно-дієвий образ. Слід підкреслити цікавий прийом гармонізації тонально визначеної мелодії акордами, які «суперечать» цій визначеності та повністю її нівелюють. Надалі в зоні головної партії виникає похідне тематичне зерно — затактова висхідна пунктирна фраза по звуках зменшеної гами, що розвивається секвенційно (т. 26). Її появу готує зустрічний рух оркестрових басів та решти оркестру разом з домрою, що складається з ланцюгу малотерцієвих мотивів, які в сукупності окреслюють зменшений лад. Ця нова тема ще раз прозвучить наприкінці першої частини — перед поверненням матеріалу вступу, однак якщо в експозиції вона має маршовий характер, то в репризі набуває іншого відтінку — спокійного та навіть таємничого, підкресленого авторським позначенням *Tranquillo*.

Побічна партія в тональності *мі-бемоль мажор* (т. 48) контрастує головній своїм образно неоднозначним забарвленням. Пісенна мелодія, що розпочинається затактовим ходом на висхідну велику сексту, завдяки наполегливому повторенню одного звуку та акордовій фактурі набуває відтінку рішучості та урочистості. Однак ритмічна фігура наступних мотивів — четверть і дві вісімки, які нібито оспівують стійкі ступені ладу, романтизує мелодію¹. У контексті драматургії усього циклу тема побічної партії сприймається як перша спроба віднайти вихід із конфлікту, вона втілює позитивний ідеал, причому цілком реальний. Але в межах першої частини досягнення ідеалу поки неможливе, про що свідчить недоспіваність побічної теми в розробці та пропуск її в репризі.

Розробка (т. 82) невелика за обсягом, однак насичена образно-тематичними зіткненнями та діалогічними «суперечками». Її перший оркестровий розділ складається з настороженого звучання головної теми (*piano*,

¹ Зауважимо, що за ритмічною стороною та інтонаціями цей епізод нагадує тему фіналу сонати для скрипки та фортепіано Сезара Франка.

басовий регістр, штрих *staccato*) та коротких висхідних мотивів у діапазоні малої терції. Вступ домри з модифікованою початковою фразою головної партії (т. 89) утворює з терцієвими мотивами оркестрових басів контрапункт мелодичних ліній, що різко контрастують одна з одною за тембром, регістром, напрямом руху. Надалі фактура ускладнюється включенням додаткових голосів оркестру з імітаціями домрових фраз (т. 93). Активний висхідний рух соліста та оркестру призводить до появи в партії домри побічної теми (т. 102). Однак ця світло-урочиста тема тепер звучить у мінорі та складається з низки незавершених проведень — своєрідних мелодичних «уламків», які підтримуються доволі жорсткими співзвуччями оркестру. На піку наростання у домри на фортисимо звучить емоційний вигук із заключним октавним стрибком вгору (т. 115), але останній звук поступово згасає на фоні драматичних зменшених мотивів оркестру.

Реприза значно скорочена та містить лише головну партію з двома її темами. Вони розвиваються й ніби приходять до кульмінаційного розв'язання, однак рух переривається низхідним ходом по звуках *до-мінорного* тризвуку (дубль-штрихом). Епізод *Meno mosso*, що розділяє дві теми, — момент договорення, післямова. На фоні оркестрової педалі та низхідних терцій в оркестрі звучать монологічні репліки домри, засновані на ламентозних інтонаціях. Цікаво, що саме ці інтонації складуть основу вступу другої частини, а також сольного «висловлення» домри всередині неї.

Таким чином, у першій частині представлені три сфери образів: казково-загадкова (у вступі та коді), дієво-драматична (тема головної партії та маршовий мотив із висхідним рухом всередині неї) та лірико-урочиста (побічна партія), які протиставляються одна одній та водночас взаємодіють і переосмислюються, окреслюючи вектор подальшого розвитку в масштабах циклу.

Друга частина — ліричний центр концерту, осередок лірико-філософських міркувань. Оркестровий вступ заснований на інтонаціях *Meno mosso* з попередньої частини. І якщо в першій частині цей епізод, хоч і невпевнено, ніби договориє те позитивне, що було намічене в побічній партії, то початок з

подібних інтонацій *Andante* вказує на спробу все ж таки віднайти контрольну точку після драматичних подій, що розвивалися в першій частині.

Після оркестрового вступу на фоні остинатних терцій оркестру звучить задумлива мелодія домри. Неочікувана зміна похмурого *фа мінору* на дієзну тональність (*мі мінор*), причому в усій чистоті та прозорості її характеристик, викликає відчуття просвітленості та надії, яке посилюється також переходом із низького регістру у високий. Прискіпливий аналіз показує, що інтонаційно основна тема *Andante* споріднена з темою головної партії *Allegro*: їх об'єднує мінорний лад та низхідний рух із затакту. При другому проведенні (т. 26) тема стає емоційно напруженішою: низхідний рух мелодії змінюється на висхідний, фортепіанний супровід ущільнюється. Поступовий підйом домрової партії у верхній регістр призводить до кульмінаційної точки першого розділу форми, де завойовується звуковисотна та динамічна вершина (т. 36). Але цей сплеск триває недовго: два яскраві мажорні акорди гаснуть у *соль мінорі*. Шеститактне соло домри, з одного боку, сприймається як невеличка концертна каденція, а з іншого — повернення тут інтонацій вступу вказує на перехід до репризи, який намічається, однак не реалізується. Акорди, які у вступі вели до появи основної теми, раптом перериваються «криком» болі та страждання: на фоні дисонуючого тремоло оркестру звучить спадаюча на дві з половиною октави мелодія домри, яка, проходячи низку динамічних градацій від фортисимо до піанісимо, зупиняється на квінтовому тоні *мі мінору*. Після цього повернення до витоків стає неможливим, і замість основної теми та основної тональності в партії домри зринають півтонові інтонації теми вступу у вигляді акордів піцикато. Надалі акордове викладення трансформованої теми вступу передається в партію оркестру, і низхідні секунди поступово розчиняються на піанісимо в низьких басах.

Друга і третя частини концерту сполучені між собою безперервним переходом (*attacca*). У невеличкому вступі, який відображений у партії оркестру на фоні остинатного басу, відбувається поступова кристалізація мотиву

майбутньої теми, який зі свого боку є одним із компонентів теми вступу першої частини.

Принцип формоутворення третьої частини — рондо, де рефрен складається з двох тем, які можуть виступати як разом, так і окремо. Обидві теми — моторні, стрімкі, з опорою на танцювальне начало. Перша тема (т. 17) виростає з мотивів вступу, які своєю чергою походять від терцієвих хореїчних елементів вступу першої частини. Терції, цього разу ямбічні, складають основу і другої теми рефрену (т. 44). Квазі-імітаційне викладення, що утворюється повторенням початкового домрового мотиву оркестром, динамізує музичну тканину та надає звучанню ігрового характеру. При подальшому поверненні рефрен здебільшого варіюється: спочатку повторюється в інверсії (т. 90), потім у ритмічному збільшенні (т. 117).

Серед численних епізодів рондальної форми фіналу є контрастні й не дуже, більш розгорнуті та лаконічні, мелодично рельєфні та суто фігуративні. Провести чітку межу між проведенням рефрену та епізодами не завжди можливо, адже безперервний моторний рух об'єднує їх у наскрізний динамічний потік. Більш-менш наочним фактором диференціації виступає зміна тональності, яка дозволяє виокремити два епізоди. Перший, що розпочинається в тональності *мі-бемоль мажор* (т. 61), вирізняється широкими стрибками, пружність яким надає ямбічна структура та різка акцентуація кожного звуку. Між інструментальними партіями відбувається діалог, побудований на передачі теми від оркестру до соліста. Але надалі обмін репліками активізується, і домра миттєво «відповідає» стрибкам оркестру арпеджованими акордами в динаміці фортисимо на слабку долю (т. 81). Другий епізод у тональності *ре мажор* (т. 143) заснований на терцієвих низхідних мотивах, похідних від теми рефрену, однак гальмування руху (вісімки та чверті замість шістнадцяток і вісімок) вуалює танцювальне начало, підсилюючи пісенне. У ході викладення в мелодичну лінію домри інкрустуються звукозображальні елементи (настирливе повторювання одного звуку чи інтервалу терції), що імітують спів зозулі (т. 155). Але відсутність рельєфних контрастів між розділами, перетікання інтонаційно-тематичного

матеріалу через «кордони» форми, постійні модифікації мотивів і фраз переконливо демонструють домінування ігрового принципу та дають підстави визначити форму фіналу як калейдоскопічне рондо.

Кода підсумовує тематичний розвиток фіналу та водночас утворює композиційну арку з початком першої частини. Тут повертається фактично увесь тематичний матеріал вступу: низхідні півтонові мотиви, запитальні інтонації в діапазоні зменшеної терції, терцієві хореїчні мотиви разом із заключним висхідним ямбічним ходом. Щодо послідовності акордів, які склали гармонічну основу перелічених мотивів у вступному розділі концерту, то тут вони подаються як самостійний конструктивний елемент та у вертикальному нашаруванні (*ре-бемоль мажор* — *соль мажор* та *мі мажор* — *сі-бемоль мажор*). Змінюється і характер звучання. Насамперед це стосується низхідних півтонових мотивів і запитальних інтонацій у діапазоні зменшеної терції, що чіпляються за них. Вони проводяться в партії домри на фортисимо та з маркуванням кожного звуку. Тож, якщо розглядати тему вступу як омріяний образ, то у фіналі ця мрія стає реальністю. Повертається в коді також титульна тема фіналу — спочатку непевно, у домри соло, у вигляді розірваних паузами «уламків» (т. 204), а на завершення — в повний голос, затверджуючи у спільному звучанні соліста та оркестру тональність *до мажор* та ставлячи заключну крапку (а точніше — знак оклику) в концертному музикуванні. Таке мозаїчне комбінування мотивів є ще одним проявом ігрового начала, що визначає драматургічний профіль концертного фіналу.

Таким чином, проаналізувавши концерт Л. Колодуба, ми можемо говорити про єдину лінію драматургічного розгортання, що бере свій початок у вступі першої частини та завершується в коді фіналу. Послідовне та наочне втілення цієї ідеї робить її сприйняття доступним навіть юним виконавцям, для яких призначений твір. І хоча самі образи, за винятком фіналу, де домінують скерцозно-танцювальні теми та наявні звукозображальні елементи, складно назвати «дитячими», доступність концерту виявляється у відносно традиційній

стилістиці, стрункій будові з чіткими кордонами між розділами форми, постійних поверненнях тем, винахідливих модифікаціях матеріалу.

На відміну від попередніх розглянутих творів, концерт Л. Колодуба вирізняється особливістю своїх концертних рис. Незвичністю цього зразка є відсутність традиційної для жанру каденції. Однак у кожній частині є більш-менш розгорнуті фрагменти, де домра звучить або соло, або за аскетичної підтримки оркестру. З іншого боку, тут наявні різноманітні форми діалогу: потактне чергування мотивів, діалогічні перегуки у проведенні теми на відстані, діалоги незгоди, представлені контрапунктом різних тем з одночасним звучанням, внутрішньо-оркестрові переклички тембрів і регістрів, спільне проведення теми солістом та оркестром із рівномірним розподілом реплік. Загалом сольна та оркестрова партії достатньо тісно взаємодіють і при одночасному звучанні (дуетах незгоди), і при квазі-імітаційному викладенні.

Щодо партії соліста, то композитор уважно поставився до перекладу домрової партії, виписуючи штрихи відповідно до способів звуковидобування на домрі, зокрема, він позначає місця, де слід застосовувати тремоло. Серед технічних труднощів у партії соліста — поєднання техніки тремоло з виконанням коротших стакатованих звуків задля уникнення «присідання» на довгу ноту. Як вже було зазначено раніше, Левко Колодуб використовує переважно предиктову побудову мелодії, причому це як прямі, так і обернені ямби, які відрізняються ще й за технікою виконання. Серед інших дидактичних прийомів — арпеджіо, яке виконується дубль-штрихом; виконання короткого хореїчного мотиву завдяки тремолюванню першої ноти, яке закінчується виконанням другої ноти ударом медіатора вгору; акордова техніка.

Важливу роль у концерті відіграє артикуляція — як на інтонаційному, так і на метричному рівні, вона допомагає виявити та передати глибинні сенси цієї музики. Якщо звернути увагу на ритмічний малюнок та інтонації побічної теми першої частини, то вони створюють відчуття дводольності й можуть спричинити акцентування третьої долі або «присідання» на «легкий» такт у чотиритакті.

Отже, «юнацькі» концерти для домри М. Балеми, С. Грицаєнко та Л. Колодуба становлять вагомую частину репертуару учнів музичних шкіл і коледжів. Вони дають змогу юним виконавцям ознайомитися зі специфікою концертного жанру та набутти досвіду музикування в умовах змагальності та діалогу, які складають його основу.

Висновки до розділу 3

Третій розділ розкриває жанрові, змістові та виконавські особливості домрового концерту як явища. Опора на фундаментальні праці західних музикознавців стала основою для окреслення «базової», класико-романтичної, моделі інструментального концерту, яка, втім, індивідуалізується у творчості окремих композиторів. Структурна складова базової моделі — тричастинний цикл «швидко–повільно–швидко» з типовими формами частин (сонатна перша, тричастинна репризна друга, рондо/рондо-сонатна третя) та наявністю каденції (та/або локальних імпровізаційно-віртуозних епізодів). Семантичне ядро класико-романтичного концерту визначають діалог соліста та оркестру, сольний принцип як демонстрація технічних і виразових можливостей інструмента та ігрове начало, що може виявлятися на будь-якому рівні організації цілого.

Як приклад базової моделі в роботі розглянуто Концерт № 3 В. Івка. Жанрова нормативність проявляється у структурі Концерту — в плані кількості частин та їх темпового, тонального, образного співвідношення; у прагненні до паритету домрової та оркестрової партій; у переконливому втіленні сольного начала, спрямованого на розкриття потенцій інструмента й майстерності виконавця; у втіленні принципу гри, представленого тут ігровою структурою мозаїки та реалізованого через комбінування інтонаційно-тематичних елементів.

Відхилення від базової моделі, що спостерігаються в українському домровому концерті, представлені двома групами творів. Першу складають похідні від концерту, зазвичай «зменшені» варіанти жанру, специфіку яких висвітлено на прикладі Концертино В. Іванова. Особливістю цього твору є

конструктивний підхід композитора до тематизму, що реалізується через розгортання різнохарактерних тем із мотивного «зерна». Водночас продумана конструктивна логіка не нівелює, а, навпаки, загострює драматургію твору, виявляючи властиву жанру змагальну природу. Діалогічність тут переноситься у площину цілісного розвитку: від узгодженої взаємодії партій в експозиції — через конфлікт у розробці — до примирення в репризі та фінального унісону. Другу групу утворюють концерти з подвійним жанровим позначенням, де риси додаткового жанру (поєми, токати, сюїти, билини, рапсодії), вступаючи у взаємодію з концертними, сприяють індивідуалізації жанрового рішення.

Змістові параметри домрового концерту розглядаються через поняття програмності, яке у працях українських музикознавців постає як багаторівнева система організації образного змісту, а також через концепцію музичного нарративу Б. Алмена як процесу слухацького відстеження й переоцінки ієрархічних відношень у часовому розгортанні музики. У цьому контексті смисл музики, за Е. Тарасті, формується через трансформацію внутрішніх «знаків», що підкреслює її здатність до автономного образно-драматургічного розгортання без словесної програми.

У домрових концертах ці механізми виявляються як безпосередньо засобами програмності (назви, епіграфи, літературна основа), так і через внутрішньо-музичні чинники — тематичні трансформації, жанрові алюзії та інтонаційні символи. Зважаючи на широке використання фольклору в домрових концертах, можна говорити про формування особливого образного поля, оскільки пісенний матеріал та його семантика впливають на характер музичного висловлювання.

Показовим є Концертино *Quasi buffo* А. Гайденка, де програмне налаштування (епіграф, зображення, назва) формує іронічне сприйняття. Комічність виникає через переосмислення серйозного музичного матеріалу: поєднання дієвого та ламентозного начал, трансформація головного мотиву (зокрема, у флажолетному звучанні), зміна характеру акордів створюють ефект переоцінки та розкривають дитячий образ боязкого героя.

У підрозділі 3.3 узагальнено чинники, які дають змогу зарахувати певні зразки домрових концертів до групи «юнацьких»: відповідне авторське позначення; створення для конкурсного виконання учасниками певної вікової групи; видання під грифом «Педагогічний репертуар»; відповідність диференціальним ознакам дитячої музики. На основі комплексного аналізу концертів М. Балеми, Л. Колодуба та С. Грицаєнко виокремлено образні, інтонаційні, стилістичні та технічно-виконавські риси, властиві так званім юнацьким домровим концертам, серед яких: лаконічність і чіткість форми; рельєфність образів, що резонують зі сприйняттям світу дитиною; опора на пісенно-танцювальні джерела; підпорядкування виконавських прийомів дидактичним завданням.

ВИСНОВКИ

Домрове мистецтво в українському музикознавстві постає порівняно молодію, проте вже виразно структурованою галуззю. Його актуалізація безпосередньо пов'язана з понад столітньою історією професійного виконавства на чотириструнній домрі в Україні та сучасним активним функціонуванням інструмента в академічному середовищі. Домра дедалі впевненіше утверджується не як «народний» інструмент у традиційному розумінні, а як повноправний учасник європейської виконавської культури — в сольному, камерному та оркестровому форматах. Системний огляд наукової літератури, присвяченої домровому мистецтву, дав змогу визначити основні напрями, що формують проблемну зону його вивчення. Водночас встановлено, що домровий концерт як специфічний жанровий феномен, попри наявність низки аналітичних спостережень, ще не отримав достатньо цілісного й системного висвітлення.

Огляд фундаментальних праць, присвячених різним аспектам інструментального концерту, розгорнув широкий контекст жанру — від його витоків і перших теоретичних визначень до сучасних наукових проблем. У центрі досліджень є діалогічний принцип, ігрова природа жанру, проблеми віртуозності та баланс технічного й емоційного начал. В українському музикознавстві окреслено як загальні тенденції розвитку концерту, так і спеціальні напрями його вивчення, зокрема пов'язані з особливостями тембрових різновидів. Узагальнення теоретичних підходів дозволило сформулювати ключовий аналітичний інструментарій дослідження.

У межах дослідження було простежено еволюцію українського концерту для домри — від його зародження у 1940-ві роки до сучасності. На основі аналізу 34 концертів виявлено характерні тенденції розвитку жанру, що дозволило сформулювати й обґрунтувати авторську періодизацію еволюції домрового концерту в Україні, яка відрізняється від уже наявних. Виділено три основні етапи розвитку жанру: перший період (1940–1960-ті роки), що відображає процеси зародження та становлення домрового концерту; другий період (1970-ті

— середина 1990-х років), позначений зрілістю жанру та формуванням внутрішньо-жанрового різноманіття; третій період (кінець 1990-х — перша половина 2020-х років), який репрезентує сучасні вектори оновлення домрового концерту.

Упродовж трьох зазначених періодів спостерігаються суттєві зміни у підході до втілення концертного жанру, які охоплюють широкий спектр параметрів. Однак насамперед слід відзначити динаміку у фаховій діяльності авторів домрових концертів. На ранньому етапі серед них переважали професійні композитори, які застосовували свої навички роботи в концертах для академічних інструментів до домрової музики. Протягом другого періоду коло авторів розширяється завдяки приєднанню виконавців-домристів (В. Івко, Б. Міхєєв, В. Іванов, М. Стецюн, Б. Алексеєв), які досконало знають свій інструмент, але не завжди мають композиторську освіту. Цікавою особливістю третього періоду стає факт активного звернення до домрового концерту, поряд з власне композиторами та домристами, також баяністів, які поєднують виконавську освіту з композиторською (А. Гайденко, В. Власов, О. Костін, А. Нижник). Упродовж усіх трьох періодів актуальною є тенденція до взаємодії авторів домрових концертів, які самі не володіли інструментом, зі своїми колегами-виконавцями: саме домристи часто ініціювали створення нових концертних опусів і брали участь у редагуванні сольної партії. Через це в більшості українських домрових концертів відбилися засади регіональних виконавських шкіл, наприклад, харківської — у творах Д. Клебанова, Б. Алексеєва, В. Подгорного, А. Гайденка, С. Грицаєнко.

У процесі розвитку українського домрового концерту виокремилося дві провідні композиційні моделі: 1) тричастинна з характерною для класичних зразків жанру послідовністю й функціями частин та 2) одночастинна, сформована в романтичну добу, з тяжінням до наскрізної драматургії. Співвідношення цих моделей змінюється залежно від етапу еволюції домрової гілки українського концерту. Цілком природно, що саме тричастинний цикл домінує в концертах першого періоду, адже жанр проходить звичний шлях

становлення, спираючись на усталені класичні параметри. Надалі ж тричастинність поступово відступає, опиняючись «у тіні» одночастинних похідних форм на кшталт концертино або гібридних різновидів (дод. А, таб. 1).

Поступово оновлюється стильова палітра українського домрового концерту. Характерна для ранніх зразків жанру безпосередня опора на фольклор, включаючи цитування, поступається місцем індивідуалізованому, переважно нецитатному використанню пісенно-танцювальних інтонацій у творах другого періоду (К. Мясков, Б. Міхєєв) та епізодичній, але виразній присутності фольклорного начала в опусах третього періоду, зокрема в Концерті у стилі Етно С. Грицаєнко. Поступово збільшується у творах другого та третього періодів і питома вага сучасних композиторських технік (Концертино В. Івка, Концертино В. Іванова, концерти В. Івка та Б. Міхєєва, Концерт А. Нижника), а також включення естрадно-джазових елементів (Концерт *ре мінор* та Концерт у стилі Етно С. Грицаєнко, Джаз-концертино В. Власова), що розширює виражальні можливості жанру.

Еволюційні процеси помітні й у типі взаємодії соліста та оркестру — від «віртуозної» моделі раннього періоду, де домінує соліст, а оркестр виконує переважно супровідну функцію, до більш рівноправного діалогу учасників у другому та третьому періодах: оркестр дедалі активніше входить у взаємодію із солістом, в ході чого відбувається утвердження паритетного принципу в розгортанні музичної драматургії. Водночас через різні обставини низка концертів і досі не виконується в повноцінному вигляді, тобто з оркестром, а окремі твори так і залишилися у вигляді клавіру.

Безумовно, одне з надважливих завдань композиторів, які писали музику для домри з оркестром, полягало в ретельному опрацюванні партії соліста. Прагнення подолати одноголосну природу інструмента ініціювало застосування різноманітних прийомів, насамперед поліфонічних, а інколи з елементами розширеної техніки, що мало наслідком посилення не тільки об'ємності звучання, але й віртуозності, розуміння якої з плином часу також змінювалося. Більшість творів раннього періоду, які на той час вважалися дуже складними в

технічному плані, сьогодні вже не сприймаються як такі. Тож опуси, що тоді призначалися для студентів вищих навчальних закладів професійного спрямування, нині виконуються юними музикантами. Загалом, за рівнем складності українські домрові концерти варіюються в діапазоні від відносно простих (умовно «юнацьких»), представлених, зокрема, у творчості С. Грицаєнко, до надскладних, серед яких особливо вирізняються концерти В. Івка, Б. Міхєєва, А. Нижника.

Нерівномірною на сьогодні є й виконуваність концертів різних періодів. Так, найменш затребуваними серед сучасних домристів є твори першого періоду, хоча свого часу більшість з них займали гідне місце в концертному та навчальному репертуарі. Зовсім інакша ситуація склалася щодо концертів другого періоду: твори В. Івка та Б. Міхєєва й нині грають з великим інтересом і захопленням. Підкреслимо, що серед юного покоління популярними є концерти С. Грицаєнко. Окремо слід відзначити потенціал малодосліджених або нещодавно «відкритих» творів, зокрема Л. Шишеніна, О. Семенова, В. Сапелкіна, С. Ратнера, які можуть бути введені у виконавську практику.

Проведене дослідження дозволило уточнити поняття базової моделі концертного жанру та співвіднести її з похідними формами (концертино, концертштюк). Як приклад базової моделі жанру в дисертації проаналізовано Концерт № 3 для домри з оркестром Валерія Івка — один з ключових у доробку музиканта, який підсумовує його тривалу роботу в концертному жанрі та водночас демонструє ретельну інтонаційно-тематичну роботу, показову для його творчого методу загалом. З чотирьох творів В. Івка, що належать до концертного жанру, Концерт № 3 є найбільш «традиційним» із зовнішнього погляду. Свідомо відмовившись від попередніх експериментів із залучення до ідеї концертності інших жанрових феноменів, композитор створив цілком «класичний» зразок сольного концерту, який виразно відображає риси «базової» моделі жанру: тричастинна будова, паритет між солістом та оркестром, ігрове перетворення інтонаційно-тематичних елементів різних масштабів, надвіртуозна партія домри, що вражає слухачів і кидає виклик виконавцю.

Серед творів для домри з оркестром поширеними є похідні, зазвичай одночастинні різновиди жанру — концертино та концертштюк, які, зберігаючи основні риси концерту, водночас надають композиторам більшу свободу композиційних і стилістичних рішень, прикладами чого можуть слугувати «Джаз-концертино» В. Власова, Концертино Quasi buffo А. Гайденка, Концертштюк О. Костіна, написаний на матеріалі його балету. Унікальним є й Концертино для домри та баяна М. Стецюна, де участь двох солістів зумовлює переосмислення концертних рис.

Як приклад похідного жанру в роботі розглянуто Концертино В. Іванова, яке відтворює класичну концертну модель у компактній формі. Тематизм цього твору має конструктивно-мотивний характер: усі теми походять із єдиного інтонаційного «зерна», що варіюється, редукується і трансформується, а контраст досягається через зміну образного нахилу, фактури й темпоритму. Принцип «гри» виявляється в мозаїчному комбінуванні інтонаційних елементів, зміні їхніх функцій у різних контекстах, а також у змагальній взаємодії партій. Тож Концертино В. Іванова наочно демонструє амбівалентність жанру, яка виявляється через нерозривність єдності та змагання.

Прагнення композиторів розширити та оновити жанр домрового концерту реалізується у творах із подвійним жанровим позначенням, у яких концертні риси поєднуються з ознаками інших жанрів — поеми, токати, рапсодії, биліни чи сюїти. Такі жанрові міксти впливають на організацію семантичних і структурних елементів концерту, одночасно зберігаючи його базові атрибути — діалогічність, змагальність і демонстрацію виконавської майстерності. У Концерті-сюїті Б. Міхеєва сюїтність виявляється в розширеній чотиричастинній структурі з відносною автономністю, образною контрастністю та композиційною мозаїчністю частин. Концерт-билина Б. Міхеєва формує епічний образ домри як «оповідача», тоді як початковий сольний вступ виконує функцію билинного зачину. У Концерті-токаті В. Івка рух і токатний імпульс пронизують усі пласти музичної тканини, передаючи через віртуозність емоційно-напружений стан. Поема-концерт В. Івка характеризується монотематичними зв'язками, що

забезпечують наскрізну драматургію та водночас психологічно-образну цілісність. Концерт-рапсодія В. Задерацького характеризується рисами, притаманними рапсодичному жанру: фольклорним тематизмом та імпровізаційністю, яскраво виявленою через елементи каденційності.

Змістову складову концертів було розглянуто на прикладі групи програмних концертів, а також в опорі на концепцію музичного наративу (Б. Алмен, Е. Тарасті). Дослідження продемонструвало, що в жанрі концерту ідея програмності постає як спосіб організації образного простору музики, незалежно від наявності конкретної «програми». Жанрова модель концерту формує очікування діалогу, змагання та співдії, вибудовуючи самостійний музичний «сюжет». Розподіл музичних тем між солістом та оркестром дає змогу простежити їх переоцінку та трансформацію, що підкреслює наративну природу концертного жанру.

Виявлено, що програмний вектор може реалізовуватися на різних рівнях музичної організації — від натяку в назві чи жанровому маркері до сюжетно-фабульних моделей із вербальними ключами (епіграф, ремарки, цитати, літературний прототип). До того ж літературно-музичні зв'язки тут доцільно трактувати як первинний імпульс, що переходить у самостійну інтонаційно-драматургічну систему, при цьому знання першоджерела може допомагати, але не є обов'язковою умовою змістовного сприйняття.

У Концерті А. Нижника *Credo!* смисловий центр формується через цитату з арії Баха та систему авторських ремарок, які спрямовують емоційне сприйняття та задають виконавську оптику. У цьому контексті семантична та кореляційна функції програмності (за Л. Кияновською) впливають на трансляцію музичного змісту, адже фіксований звуковий образ цитати стає головним механізмом смислотворення, а музична драматургія осмислюється через співвіднесення подій «до» і «після» її появи. У Концерті-сюїті Б. Міхеєва програмність набуває формотворчого значення, зумовлюючи мозаїчність, епізодичність і жанрову контрастність композиції, а також активізуючи асоціативне поле слухача через систему назв і фольклорних прообразів. У Поємі-концерті В. Івка програмна ідея

інтегрується в логіку музичного розвитку, поєднуючи риси сюжетності з внутрішньою драматургією концертного типу. Вона функціонує на двох рівнях — як імпульс, пов'язаний із позамузичним джерелом та як автономний музичний наратив, що розгортається через інтонаційний розвиток і конфліктну взаємодію соліста й оркестру.

Програмність у домрових концертах може реалізуватися через опору на народно-пісенну образність, яка, зберігаючись у мелодиці, трансформується за законами концертного жанру й визначає тематизм, форму та драматургію твору. Інший вектор виявлення програми — використання додаткових жанрових моделей і музичних маркерів (токати, поеми, вальси, плачі, марші тощо), що активізують культурно-асоціативні смисли навіть за відсутності вербальної програми.

Як своєрідний приклад втілення програмного задуму в дисертації розглянуто Концертино Анатолія Гайденка *Quasi buffo*. Твір вирізняється багатоконпонентним заголовковим комплексом (епіграф, зображення, назва), який одразу задає амбівалентну оптику сприйняття образу — поєднання дитячо-ігрового та гротескно-іронічного начал. В основі драматургії Концертино лежить наскрізний розвиток кількох інтонаційно-семантичних елементів, які формують первинний образний дуалізм — умовно «героїчного» та лірико-ламентозного, що в подальшому визначає логіку усього подальшого розвитку. У жанровому аспекті Концертино демонструє поєднання віртуозно-сольного та діалогічного принципів, однак визначальним тут стає ігровий модус драматургії. Згідно з концепцією ігрових структур В. Клименко, у творі поєднуються принципи мозаїки (варіантне комбінування інтонаційних елементів), змагання (діалог соліста й оркестру) та містифікації (переосмислення художнього образу через зміну семантики матеріалу).

Низка домрових концертів вирізняється з-поміж інших спрямуванням на молодих виконавців. Огляд цієї проблематики у працях українських музикознавців дав змогу розкрити особливості «юнацького» концерту в Україні. Попри те, що відповідне позначення має лише один твір («Юнацький» концерт

М. Балєми), є ряд ознак, за якими до цієї категорії можна віднести й деякі інші домрові концерти: це історія створення, коли композитор писав концерт на замовлення організаторів виконавського конкурсу для учасників певної вікової групи; практика регулярного виконання твору учнями дитячих музичних шкіл або училищ, нерідко закріплена виданням нотного тексту під грифом «Педагогічний репертуар»; відповідність ознакам дитячої музики загалом.

Розглянуті в підрозділі 3.3 «юнацькі» домрові концерти М. Балєми, С. Грицаєнко та Л. Колодуба мають ряд спільних рис, детермінованих їхньою належністю до дитячої музики: лаконічність форми (здебільшого одночастинної) з чітко визначеними функціями та кордонами розділів, традиційна класико-романтична стилістика, іноді доповнена естрадно-джазовими елементами, рельєфність образів, що переважно резонують зі сприйняттям світу дитиною, пісенно-танцювальні джерела тематизму, використання прийомів звуконаслідування, підпорядкування виконавських прийомів дидактичним завданням. Водночас кожен з авторів розглянутих творів демонструє індивідуальний підхід до втілення базових ознак юнацького концерту. Це проявляється передусім на стильовому рівні, що зумовлено належністю проаналізованих концертів до різних хронологічних етапів (1969 — Концерт М. Балєми, 1993 — Концерт *ре мінор* С. Грицаєнко, 2000 — скрипковий Концерт № 2 Л. Колодуба) та специфікою персонального стилю композиторів. Розбіжності між проаналізованими концертами помітні й на технічно-виконавському рівні: Концерт С. Грицаєнко адресований учням музичних шкіл, Концерт Л. Колодуба розрахований на дітей з більш високим рівнем технічної й загально-музичної підготовки (орієнтовно — випускників початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів і студентів музичних коледжів), у Концерті М. Балєми використаний широкий спектр технічних прийомів, що передбачає можливість його виконання не тільки у старших класах музичних шкіл, а й у музичних училищах і навіть консерваторіях. Індивідуальний підхід проявляється і в підході до трактування концертного жанру, проте спільною

ресою усіх трьох концертів є акцент на ігровому принципі, який резонує з юнацьким сприйняттям та мисленням.

Отже, багатовекторне дослідження музики для домри з оркестром дозволило виявити її жанрову специфіку та різноманіття індивідуальних композиторських рішень і тим самим засвідчити утвердження самостійної домрової гілки українського інструментального концерту. Саме в цьому жанрі домра розкривається як повноцінний сольний інструмент, водночас здатний до різнобічної взаємодії з оркестром. Це відкриває широкий потенціал для подальших тембрових і фактурних пошуків, зокрема мультиінструментальних поєднань у сучасних формах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонова Е. Г. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период : дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Киев, 1989. 227 с.
2. Антонова О. Г. Інструментальний концерт у творчості Франсіса Пуленка: проєкції жанру. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2020. № 1 (46). С. 43–55.
3. Антонова О. Г. Принцип диалогичности в исполнительской ситуации инструментального концерта. *Теория и история музыкального исполнительства*. Киев, 1989. С. 132–143.
4. Антонова О. Г. Рапсодія як провідний жанровий модус концертної музики Джорджа Гершвіна. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2025. Вип. 142. С. 114–129.
5. Бабіч Л. Одеська музична академія як осередок українського домрового мистецтва : наук. обгр. творчого мистецького проєкту : 025 Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2023. 164 с.
6. Башмакова А. Жанр концерту для домри з оркестром у творчості українських композиторів другої половини ХХ ст. : кваліфікаційна робота магістра / Харківська державна академія культури. Харків, 2020. 61 с.
7. Башмакова Н. В. Концерт для различных инструментов C-dur А. Вивальди (RV 558) в аспекте взаимодействия категорий единства и множественности. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2006. Вип. 17. С. 188–200.
8. Башмакова Н. В. Категорії барокової культури та їхнє втілення в Концерті для двох мандолін і струнних G-dur (RV 532) А. Вівальді. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2005. Вип. 15. С. 28–35.

9. Башмакова Н. В. Концерт А. Вівальди для мандолини C-dur (RV 425) в аспекте целостности цикла. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. Вип. 51. С. 123–131.
10. Башмакова Н. В. Мандоліна в історико-художньому процесі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. 16 с.
11. Башмакова Н. В. Музична риторика в мандолінних концертах А. Вівальді: герменевтичний підхід. *Культура України*. Харків, 2017. Вип. 57. С. 7–17.
12. Башмакова Н. В. Особенности эволюции жанра мандолинного концерта в XVIII веке. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2012. Вип. 34. С. 25–34.
13. Бистріцька Е. С. Дитяча тематика в авангардному трактуванні (на прикладі фортепіанних творів Гельмута Лахенманна). *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 106 : Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу. Київ, 2013. С. 256–264.
14. Біла К. Жанрово-стильова модель як універсальна аналітична система. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ НАН України, 2009. № 2(26). С. 107–111.
15. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба) : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. 20 с.
16. Біла К. С. Особливості сучасного етапу розвитку жанру інструментального концерту та його різновидів. *Українське музикознавство*. Київ, 2010. С. 76-83.
17. Білоус В. П. Історичний розвиток домри та кобзи від стародавніх часів до нашого часу в світовій музичній культурі. *Науковий вісник Національної*

- музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2009. Вип. 82. С. 204–217.
18. Білоус В. П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 16 с.
19. Білоусова С. В. Академічні жанри в домровій творчості В. Івка і Є. Мілки. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство*. 2017. Вип. 46. С. 322–332.
20. Білоусова С. В. Валерій Івко: віртуозність життя і творчості. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях: матеріали шостої міжн. наук-практ. конф. (Київ, 3–4 листопада 2022 року)*. Київ, 2023. Вип. 6. С. 48–51.
21. Білоусова С. В. Виконавське інтонування на домрі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Напрям: мистецтвознавство. Вип. 28. 2018. С. 171–177.
22. Білоусова С. В. Донецька школа домрового виконавства. *Kelm (Knowledge, Education, Law, Management)*. Lublin, 2020. No 3 (31). P. 14–19.
23. Білоусова С. В. Донецька школа домрового виконавства: етапи розвитку, методологічні засади, регіональна складова репертуару : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. 283 с.
24. Білоусова С. В. Камерний оркестр «Лик домер» – етапи творчості (до 30-річчя створення). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 62. Т. 1. С. 61–67.
25. Білоусова С. В. Методологічні засади та педагогічні принципи В. Івка. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Київ, 2018. Вип. I (10). С. 196–202.

26. Білоусова С. В. Фольклорна лінія у творах для домри В. Івка, Є. Мілки, О. Некрасова. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2015. Вип. 14. С. 55–62.
27. Боднар Л. А. Георгій Казаков — основоположник кафедри народних інструментів. *Академічне народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини: зб. матер. наук.-практ. конф., (Львів, 3 листопада 2005 року)*. Дрогобич : Коло, 2005. С. 45–50.
28. Боднар Л. А. Георгій Казаков маестро української школи гри на народних інструментах. *Записки НТШ. Праці музикознавчої комісії*. Львів, 2004. Т. ССXLVII. С. 435–443.
29. Боднар Л. А. Історія становлення та розвитку оркестру народних інструментів Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ – ХХІ століть: зб. матер. III Всеукр. наук.-практ. конф. (Дрогобич, 19 березня 2010 року)*. Дрогобич : Посвіт, 2010. С. 7–25.
30. Бондаренко М. В. Каденція соліста у фокусі взаємодії композиторської та виконавської творчості (на матеріалі західноєвропейського фортепіанного концерту ХІХ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 17 с.
31. Бортник Е. О. Формирование и развитие домрового искусства на Украине в аспекте русско-украинских связей: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Киев, 1982. 25 с
32. Бортник Є. О. Домра в самодіяльному мистецтві Радянської України : учб.-метод. розробки для студентів заочників відділення нар. інструментів інститутів культури. Харків, 1974. 57 с.
33. Борух І. М. Програмність в українській скрипковій музиці: історичний, соціокультурний і естетико-стильовий аспекти : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Прикарпатський

- національний університет імені Василя Стефаника; Львівська музична академія ім. М. В. Лисенка. Івано-Франківськ, 2020. 277 с.
34. Браніцька Т. Історія розвитку виконавських традицій XIII–XX ст. у процесі гри на народних інструментах. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського*. Серія: Історія. 2006. Вип. XI. С. 25–28.
35. Буга О. П. Костянтин Мясков: вокальна і бандурна творчість у сфері народно-інструментального виконавства : наук. обгр. творчого мистецького проєкту. 025 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2022. 130 с.
36. Булкін А. Фортепіанний дитячий альбом: до проблеми жанрової інтерпретації. *Музичне виконавство*. Вип. 3. Київ, 1999. С. 134–142.
37. Бурко О. В. Проблеми внутрішньоансамблевої музичної комунікації у «Щедрівці» Валерія Івко. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2021. Вип. 41. С. 62–66.
38. Бурко О. В. Часовий аспект музичної комунікації в камерно-ансамблевому виконавстві (на прикладі домрового ансамблю). *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2020. Вип. 30. Книга 2. С. 258–271.
39. Вакула Н. О. Інструментальні концерти Львівських композиторів у ментальному просторі Галичини (1970 – 2000 рр.): дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська державна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2008. 224 с.
40. Варнавська В. В., Філатова Т. В. Геній української домри: портрет в ескізах. *Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра*. Київ — Донецьк, 2001. С. 4–29.
41. Виноградова А. Творча постать М. Стецюна в контексті академічного народно-інструментального мистецтва України. *Культура України*, 2019. Вип. 66. С. 117–124.
42. Гала А. В. «Елегія» та «Гуцульське коло» для домри Олександра Некрасова: жанрово-стильові та виконавські особливості. *Науковий вісник*

Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2025. Вип. 144. С. 162–177.

43. Гелис М. М. *Методика обучения игре на домре (Методические рекомендации)*. Свердловск : Управление культуры Свердловского облисполкома, 1988. 84 с.
44. Гончаров М. О. *Концерт для гітари з оркестром: сучасний стан, тенденції розвитку : наук. обгр. творчого мистецького проєкту*. 025 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2023. 117 с.
45. Горіна Л. *Історія виконавства на домрі: Методичні рекомендації для студентів спеціальності 6.020205 «Музичне мистецтво» спеціалізації «Народні інструменти»*. Рівне: РДГУ, 2009. 43 с.
46. Гризодуб В., Михелис В. *Школа игры на четырехструнной домре*. Київ: Музична Україна, 1978. 75 с.
47. Давидов М. А. *Виконавське музикознавство : Енциклопедичний довідник*. Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. 400 с.
48. Давидов М. А. *Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник / 2-ге вид., доп., випр*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. 592 с.
49. Давидов М. А. *Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва : посібн*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. 224 с.
50. Давидов С. П. *Питання програмності як преамбула до аналізу художніх аспектів джазу. Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2025. Вип. 40. С. 272–296.
51. Данилюк М. М., Данилюк Я. В. *Діяльність осередків музичної освіти на Слобожанщині у контексті культурно-освітнього розвитку регіону (друга половина ХІХ – початок ХХ століть). Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2021. Вип. 22. С. 54–71.
52. Данилюк Я. В. *Домра та українська музична ідентичність: культурний вимір. Вінок митців і мисткинь*. 2025. № 5 (224). С. 151–158.

53. Данилюк Я. В. Розвиток домрового виконавства в Україні в контексті відродження народної музично-інструментальної культури на порубіжжі ХХ–ХХІ століть. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2019. Вип. 18. С. 120–140.
54. Данилюк Я. В. Концерт для домри з симфонічним оркестром Д. Клебанова в контексті розвитку жанру. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2021. Вип. 25. С. 152–170.
55. Дзяман З. В. Домра і транскрипції з інших музичних інструментів. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність*. Рівне, 2019. С. 135–142.
56. Дитиняк М. Українські композитори: біо-бібліографічний довідник (Серія довідників; № 14). Едмонтон: Канадський інститут українських студій, Альбертський університет, 1986. 160 с.
57. Дутчак В., Ван Ч. Розвиток музично-епічних жанрів України та Китаю. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Київ, 2025. Вип. 53. С. 144–152.
58. Дякова А. В. Втілення українських фольклорних елементів у «Щедрівці» Валерія Івка. *Науковий Вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2024. № 141. С. 117–132.
59. Єрмоменко А. С. До питання перекладення фортепіанних творів для чотириструнної домри та фортепіано: фактурні та інструментально звукообразні особливості. *Музичне мистецтво і культура*. 2020. Вип. 31. Кн. 1. С. 260–269.
60. Єрмоменко А. Ю. Дитяча музика А. Гайдєнка: баянні цикли дидактично-інструктивної спрямованості. *Культура України*. Серія : Мистецтвознавство. 2018. Вип. 61. С. 74–85.
61. Єрмоменко А. Ю. Циклічні форми у творчості Анатолія Гайдєнка: жанрово-стильові особливості. *Мистецтвознавчі записки*. 2022. Вип. 42. С. 47–53.

62. Заранський В. Український скрипковий концерт. Тенденції жанрово-стильової динаміки : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська державна музична академія ім. М. В. Лисенка. Київ, 2001. 211 с.
63. Івко В. М. Время в аспекте концепции «музыкально-исполнительское право». *Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ–ХХ століть* : матеріали міжнародної наук.-практ. конф. (Київ, 23–28 березня). Київ, 2003. С. 12–14.
64. Івко В. М. Кафедра струнно-щипкових інструментів. *Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)*. Київ, 2010. С. 176–178.
65. Івко В. М. Про роль слухових настанов у процесі формуванні інтонаційної культури виконавця на домрі : рукопис. Донецьк, 1977. 18 с. Архів В. М. Івка.
66. Івко В. М. Техніка інструментального інтонування. *Актуальні напрями розвитку академічного народно-інструментального мистецтва* : матеріали Другої Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 20–27 березня). Київ, 1998. С. 45–46.
67. Івко В. М. Украинская домра: у истоков родословной. *Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. до 100-річчя Київської консерваторії (НМАУ) ім. П. І. Чайковського (м. Київ, 28–30 травня). Київ, 2012. С. 20–32.
68. Ізотова А. Концерт–сюїта для домри з оркестром Бориса Міхеєва: програмність як основа драматургії твору : дипломна робота / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2025. 31 с.
69. Казаков Г., Оберюхтін М. Плюралізм оцінок. *Музика*. 1991. № 1 С. 14–15.
70. Калабська В. Оригінальний репертуар як складовий компонент підготовки майбутнього вчителя по класу домри. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. Київ, 2016. Вип. 14. С. 52–58.

- 71.Калабська В. Концерт для домри з оркестром В. Подгорного: виконавський аспект. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2017. № 15. С. 370–378.
- 72.Кашуба Д. В. Діалог у Фортепіанних концертах Й. Брамса: композиторський та виконавський аспекти: дис. ... доктора філософії. Харків, 2023. 201 с.
- 73.Киреева Т., Савари С. Композитори Донбасса (очерки жизни и творчества). 2-я ред. Донецк, 1994. 256 с.
- 74.Кириченко В. Джазові твори В. Власова для домри. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової*. Вип. 24. Одеса, 2017. С. 373–383.
- 75.Кияновська Л. До питання сприйняття програмного твору. *Українське музикознавство*. Київ, 1987. Вип. 22. С. 15–22.
- 76.Клименко В. Б. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. 16 с.
- 77.Кольц І. П. Етапи інструментального формування професійного народно-інструментального виконавства в Україні. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ, 2018. Вип. 2 (11). С. 228–232.
- 78.Кольц І. П. Київська домрова школа: історичні аспекти формування. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2018. Вип. 26. С. 180–184.
- 79.Кольц І. П. Миколаївська домрова школа в контексті становлення професійного народно-інструментального мистецтва півдня України ХХ–ХХІ століття : дис... доктора філософії : 025 Музичне мистецтво / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 203 с.

80. Комаренко В. А. Методика навчання гри на чотириструнній домрі. Київ : Радянська школа, 1961. 132 с.
81. Коменда О. І. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2009. Вип. 3. С. 120–140.
82. Костенко Н. Є. Борис Александрович Михеев : монографія / Харківський Національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 180 с.
83. Костенко Н. Є. Композиторська творчість як дзеркало виконавського мислення (на прикладі музики Б. Міхеєва для домри). *Вісник ХДАДМ*. Харків, 2009. № 11. С. 58–65.
84. Костенко Н. Є. Концерт для чотириструнної домри з оркестром народних інструментів Бориса Алексеєва в контексті становлення оригінального репертуару. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич. 2025. Вип. 90. Том 1. С. 66–74.
85. Костенко Н. Є. Любов Матвійчук — берегиня української домри. *Академічне народно-інструментальне мистецтво: традиції та сучасність (до 80-річчя заснування кафедри народних інструментів Київської консерваторії)* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2019. С. 82–85.
86. Костенко Н. Є. Поетика домрового мистецтва. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. 2014. № 4-5. С. 60–63.
87. Костенко Н. Є. Сильові риси творчості Любові Матвійчук: виконавський, композиторський та педагогічний виміри. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків. 2025. Вип. 40. С. 114–135.
88. Костенко Н. Є. Творчество харьковских композиторов в аспекте взаимодействия автора и исполнителя (на примере домрового репертуара). *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2009. Вип. 25. С. 68–81.

- 89.Костенко Н. Є. Українській чотириструнній домрі – 110 років. *Творча та педагогічна діяльність М. Т. Лисенка: надбання сучасного виконавського мистецтва України (до 100-річчя від дня народження Миколи Тимофійовича Лисенка)*. Харків, 2018. С. 4–13.
- 90.Костенко Н. Є. Харківська домрова школа в контексті музично виконавської культури України : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 20 с.
- 91.Костенко Н. Є. Концертні твори Ігоря Ковача для чотириструнної домри в сучасній виконавській практиці. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2023. Вип. 32. С. 39–55.
- 92.Костенко Н. Є. Педагогічні традиції виконавства на домрі в Харкові ХХІ століття. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2021. Вип. 22. С. 27–53.
- 93.Коханик І. Взаємодія жанру і стилю в сучасній музиці: від «діалогу» до «полілогу», або нотатки на берегах музичного постмодерну. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 81. С. 31–37.
- 94.Крижанівський Ф. П. Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру : дис. канд. Мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 244 с.
- 95.Левицька І. Навчально-виховний потенціал творів для домри Л. Матвійчук. *Творчість композиторів України для народних інструментів», присвяченої 75-річчю від дня народження видатного українського композитора Віктора Власова*. Матеріали II-ї Всеукраїнської науково-практичної конференції (02 лютого 2011 р. ДДПУ ім. Івана Франка, м. Дрогобич). Дрогобич, 2011. Вип. 2. С. 53–56.

- 96.Лермонтова О. О. Звукообраз домри в творчості В. Соломіна як репрезентант звукового образу сучасності. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2020. Вип. 21. С. 293–308.
- 97.Лермонтова О. О. Редакції скрипкових творів для чотириструнної домри як художня інтерпретація авторського тексту. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2019. Вип. 52. С. 145–159.
- 98.Лермонтова О. О. Творчість музиканта-домриста: виконавсько-психологічний аспект (на матеріалі діяльності харківської школи) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського; Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. Харків, 2021. 217 с.
99. Лисенко М. Т. Методика обучения игре на домре. Київ: Муз. Україна, 1990. 91 с.
- 100.Лисенко М. Т. Школа гри на чотириструнній домрі : учб. метод. посібник для педагогів муз. і пед. училищ. Київ: Музична Україна, 1967. 157 с.
- 101.Лисенко М. Т., Михеев Б. О. Школа гри на чотириструнній домрі. Київ : Музична Україна, 1989. 252 с.
- 102.Литвинець Т. А. Сучасне домрове виконавство: аспекти вдосконалення професійної майстерності. автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013. 20 с.
- 103.Литвинець Т. А. Формування концертного репертуару домриста (до постановки питання). *Музичне мистецтво*. Донецьк: Юго-Восток, 2008. Вип. 8. С. 198–206.
- 104.Лісняк І. Вишуканість домрових візерунків Світлани Білоусової. *Музична культура Донбасу, Криму: науково-популярні нариси*. Київ, 2021. С. 124–142.

105. Лошков Ю. І. Домрове виконавство в Україні (початок ХХ ст.). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2011. № 4. С. 211–214.
106. Лошков Ю. І. Євген Олександрович Бортник: портрет науковця до річниці з дня смерті. *Культура України*. Харків, 2000. Вип. 7. С. 185–191.
107. Лукашенко Н. А. Концерт–рапсодія для домри с оркестром в. П. Задерацького: композиторська інтерпретація жанрово-стилевої моделі. *Музичне мистецтво і культура*. 2017. Вип. 25. С. 250–267.
108. Лукіна Т. В. Оригінальний український домровий репертуар на сучасному етапі розвитку. *Українська музика*. 2023. № 2 (45). С. 137–141.
109. Максименко Д. Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. 22 с.
110. Максименко И. О творческом подходе к академическому домровому репертуару. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2002. С. 259–263.
111. Максименко І. О. Ритмічна дисципліна домриста : методичні рекомендації. Київ : Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв України, 2004. 35 с.
112. Максименко І. О. Основні тенденції розвитку українського домрового концерту. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2008. Вип. 1. С. 129–134.
113. Матвійчук Л. Д. Домрове виконавство: теорія та практика. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. с. 122.
114. Матвійчук Л. Д. Методичні основи формування виконавської майстерності домриста : навч. посібник / Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2000. 67 с.
115. Митці України : енциклопедичний довідник. Київ : «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1992. 848 с.

116. Михелис В., Калинин А. Начальная школа игры на 4-х струнной домре : учеб. пособие для муз. училищ и ДМШ. Київ : Мистецтво, 1963. 295 с.
117. Михеев Б. А. Акустические закономерности звукообразования на домре и их использование в работе над звукоизвлечением. Харків, 1990. 24 с.
118. Михеев Б. О. Деякі особливості виконання скрипкових творів на чотириструнній домрі. Харків: ОНМЦПК, 2018. 12 с.
119. Михеев Б. О. Мелизми: нотація, розшифровка, виконання на домрі : методичні рекомендації для проведення самостійної роботи з дисципліни «Методика викладання спеціальних дисциплін» для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти : 025 Музичне мистецтво / Національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2024. 10 с.
120. Михеев Б. О. Методична розробка з питань звуковидобування на домрі : для ДМШ і музучилищ. Київ : Укрмузфонд, 1971. 30 с.
121. Михеев Б. О. Система гам та арпеджіо для чотириструнної домри (кобзи). Харків, 1996. 41 с.
122. Михеев Б. Флажолети: різновиди, способи виконання, нотація. Харків : ОНМЦПК, 2023. 8 с.
123. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2013. 134 с.
124. Мочурад Б. І. Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2005. 185 с.
125. Мурза С. А. Нові тенденції у домровому репертуарі (на прикладі творів В. Власова). *Музична педагогіка та виконавство*. 2011. Вип. 5. С. 94–99.
126. Муха А. Програмна музика. *Українська музична енциклопедія*. Т. 5. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2018. С. 436–438.
127. Непомняща М. О. Творчість Світлани Грицаєнко в контексті сучасного етапу розвитку сучасного домрового репертуару : кваліфікаційна робота магістра : 025 Музичне мистецтво. Дніпро, 2020. 62 с.

128. Нижник А. О. Український баянний концерт: тенденції розвитку жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013. 19 с.
129. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків : Факт, 2020. 576 с.
130. Олійник О. Л. Риторичні засади композиторської та виконавської творчості для домри : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2016. 205 с.
131. Олійник О. Л. Домрове тремоло в аспекті риторичного змісту виконавських прийомів гри. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Музичне мистецтво. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2018. С. 57 – 66.
132. Омельченко А. Теоретичні основи навчання гри на струнних інструментах (домра). Київ, 1996. 165 с.
133. Орлова Д. П. Деякі питання теорії і практики домрового виконавства. Одеса, 1989. 50 с.
134. Орлова Д. П. Психофізіологічні закономірності формування ігрових навиків домриста : Навчально-методичний посібник. Одеса : Астропринт, 1998. 72 с.
135. Орлова Д. П. Формування розкнутості виконавського апарату при комплексному вихованні особистості виконавця домриста. *Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні* : матеріали всеукр. наук.-практ. конференції (Київ, 24–31 березня). Київ, 1995. С. 61–63.
136. Особова справа членів Спілки композиторів України. Шишенін Леонід Данилович. *ЦДАМЛМ України* (Центр. архів-музей літ. і мист. України). Ф. 661. Оп. 2. Спр. 74. Арк. 17.

- 137.Палійчук І. С. Український концерт для мідних духових інструментів (1950–2000): формування, усталення, модифікації жанру : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2007. 217 с.
- 138.Петрик В. Виразальні засоби як основа виконавської майстерності домриста. *Методологічні особливості формування професійних якостей студентів*. Харків, 2004. С. 146–151.
- 139.Петрик В. Мелодична сутність домри та ритмічні виміри виразності звучання інструменту. *Теоретичні та практичні питання культурології*. Мелітополь, 2004. Вип. XV. С. 62–70.
- 140.Петрик В. Мистецтво перекладання для домри скрипкових та інших творів XVIII–XIX ст. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*. Харків, 2005. Вип. 3. С. 69–76 с.
- 141.Петрик В. Перекладання скрипкових творів для домри як інтелектуальна акція. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2007. Вип. 66. С. 58–68.
- 142.Петрик В. В. Категорія інструменталізму в музичній творчості (на прикладі домрового мистецтва): автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2009. 16 с.
- 143.Петрик С. Тенденції неофольклоризму в сучасній віртуозній домровій мініатюрі. *Культура України*. Харків, 2013. Вип. 41. С. 228–235.
- 144.Петрова Т. Моторика в техніці домриста (з досвіду роботи в класі домри професора В. М. Івка): *Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. до 100-річчя Київської консерваторії (НМАУ) ім. П. І. Чайковського (Київ, 28–30 травня). Київ, 2012. С. 35–36.
- 145.Пиц Б., Мікуліч Н. Станіслав Струтинський – домрист і педагог. *Молодь і ринок*. Дрогобич, 2010. № 4 (63). С. 23–29.

- 146.Плющенко М. Перекладення та транскрипції Б. Міхєєва як унікальний досвід у виконавстві на народних інструментах. Київське музикознавство. Київ, 2017. № 56. С. 274–283.
- 147.Подлипенська А. І. Домрове мистецтво Західної України: від зародження до професійного виконавства : кваліфікаційна робота магістра : 025 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2022. 59 с.
- 148.Полетаєва О. Ганна Гаврилець: жанрово-стильові аспекти творчості : дис. ... доктора філософії : 025 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2022. 193 с.
- 149.Полтаракова М. Домрове виконавство Криворіжжя: етапи розвитку : магістерська робота / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2025. 53 с.
- 150.Пономаренко О. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80–90-х років ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 228 с.
- 151.Прокопенко А. І. «Юнацькі» концерти в українській домровій музиці: типологічні риси та індивідуальні особливості. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2023. Вип. 46. С. 63–71.
- 152.Прокопенко А. І. Концерт для домри з оркестром № 3 Валерія Івка: вектори інтонаційного розвитку та жанрові риси. *Науковий Вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2024. № 141. С. 71–85.
- 153.Прокопенко А. І. Становлення домрового концерту в Україні: передумови, тенденції, перспективи. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2025. Вип. 87. Том 2. С. 191–199.
- 154.Республіканський конкурс виконавців на народних інструментах (Івано-Франківськ, жовтень 1988) : Програма. Київ: Облполіграф, 1988. 54 с.

155. Решетілов Б. Ю. Концерт для фортепіано зі струнним оркестром у ХХ столітті: генезис, еволюція, специфіка трактовки камерності століття : дис. ... доктора філософії : 025 Музичне мистецтво / Національна музична академія ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. 257 с.
156. Семікозов А. А. Мандоліна у західноєвропейській музичній культурі XVIII століття в аспекті взаємодії оперної та інструментальної музики (на прикладі концертів А. Вівальді та Дж. Паїзієлло) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України. Київ, 2013. 229 с.
157. Сидоренко В. Г. Казаков – фундатор львівської школи народних інструментів. *Традиційне музикування українців у європейському просторі* : зб. матеріалів III Міжнародної наук.-практ. конф (11–12 жовтня 2007 р.) Київ : ДАКККіМ, 2008. С. 185–188.
158. Сідлецька Т. Культурно-історична еволюція українських оркестрів народних інструментів : монографія. Вінниця : ВНТУ, 2009. 184 с.
159. Скрипник Л. Специфіка виявлення принципів діалогу та гри у скрипкових концертах ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України. Київ, 2009. 224 с.
160. Сліпченко К. Д. «Верую!» Credo для домры с оркестром А. Нижника как новая жанрово-стилевая модель в домровом концерте. *The European Journal of Arts*, Premier Publishing s.r.o. Vienna, 2020. №3. P. 155–160.
161. Сліпченко К. Д. Жанр домрового концерту у доробку українських композиторів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2021. Вип. 44. Т. 3. С. 44–51.
162. Сліпченко К. Д. Жанр концерту в домровій музиці для дітей. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 93, Т. 2. 2025. С. 155–160.
163. Сліпченко К. Д. Жанрово-стильові напрями домрової творчості українських композиторів : дис. ... доктора філософії : 025 Музичне

- мистецтво / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2023. 279 с.
164. Сліпченко К. Д. Сольна домрова мініатюра Б. Міхеєва: жанрово-стильові та виконавські особливості. *Fine Art and Culture Studies*. 2005. Вип. 5. С. 218–222.
165. Сліпченко К. Д. Сонорні можливості домри в п'єсах О. Олійника. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2020. Вип. 56. С. 57–73.
166. Сліпченко К. Д. Нові виміри звукообразу домри в українській музиці останньої чверті ХХ – першої чверті ХХІ століття. *Музичне мистецтво і культура*. 2020. Вип. 31. Кн. 2. С. 284–297.
167. Стрілець А. Діяльність оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського в історичному хронотопі : наук. обгр. творчого мистецького проекту : 025 Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2022. 148 с.
168. Сулим Р. А. Становление детской музыки в Западноевропейской культуре XVIII–XIX веков (постановка проблемы). *Музыкальная культура Европы в межнациональных контактах*. Суми, 1995. С. 30–39.
169. Сюта Б. О. Концерт. Українська музична енциклопедія : у 6 т. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2008. Т. 2. С. 535–537.
170. Ся Мін. Актуальні стильові та композиційні тенденції розвитку жанру «драма» у творчості сучасних композиторів (на прикладі композицій К. С. Цепколенко) : дис. доктора філософії : 025 Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2024. 215 с.
171. Телєпньова М. Жанрова специфіка Поеми-концерту для домри з камерним оркестром Валерія Івка : кваліфікаційна робота бакалавра : 025 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2025. 31 с.

172. Тимофєєв В. Д. Український радянський фортепіанний концерт. Київ: Музична Україна, 1972. 160 с.
173. Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «Музичний інструмент домра» середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з музичного мистецтва початкового професійного спрямування, інструментальні класи. Київ, 2022. 23 с.
174. Тищик В. Б. Програмність в українській баянній музиці (1960–2010 роки) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 200 с.
175. Тугайло Н. Георгій Казаков – основоположник кафедри народних інструментів ЛДМА ім. М. В. Лисенка: дипломна робота / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016. 26 с.
176. Утіна А. Жанрова панорама камерно-інструментальної музики донецьких композиторів. *Київське музикознавство*. Київ, 2013. Вип. 47. С. 151–161.
177. Утіна А. Камерно-інструментальна творчість донецьких композиторів: жанрово-стильові тенденції) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. 23 с.
178. Фільц Б. Музика для дітей. Українська музична енциклопедія. Т. 3: [Л – М]. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2011. С. 522–531.
179. Форманюк І. В. П'єси для домри-соло: філософсько-естетичні та музично-технологічні підстави мінітюаризації. *Музичне мистецтво і культура*. 2015. Вип. 21. С. 265–275.
180. Форманюк І. В. Твори для домри соло у формуванні звукового образу інструмента. *Музичне мистецтво і культура*. 2017. Вип. 24. С. 403–415.
181. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2007. Вип. 20. С. 218–228.

182. Шаповалова Л. В. Володимир Доценко homo musicus. Інтерпретологічний аналіз. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики*. Харків, 2008. Вип. 23. С. 157–165.
183. Шаповалова Л. В. Музыка. Сознание. Рефлексия. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики совіти*. Харків, 2003. Вип. 11. С. 266–271.
184. Шегда Л. Вплив жанрових традицій та нових стилістичних тенденцій на українську композиторську творчість у галузі музики для дітей другої половини ХХ століття. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 161–169.
185. Шип С. Жанр музичний: *Українська музична енциклопедія*. Т. 2. Київ : ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України, 2008. С. 69–72.
186. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 16. Київ, 2002. С. 154–177.
187. Bilousova S. Tremolo on domra as a means of artistic expression. *Studia UBB Musica*. Cluj-Napoca, 2023. LXVIII, Special Issue 2. P. 85–97. DOI: 10.24193/subbmusica.2023.2.06
188. Byron A. Narrative Archetypes: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis. Bloomington: Indiana University Press, 2003. 39 p.
189. Erickson, M. A. A Formal Analysis of Four Selected Piano Concertos of the Romantic Era. Master of Music thesis. Texas Tech University, 1974. 98 p.
190. Hutchings, A. J. B. Concerto. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. vol. 4. London: Macmillan, 1980. pp. 626–640.
191. Keefe S. P. The Cambridge Companion to the Concerto. Cambridge : Cambridge University Press, 2005. 338 p
192. Koch H. C. Musikalisches Lexikon. Leipzig : Johann Friedrich Faber, 1802. P. 349–355.

193. Lindeman, Stephan D. *The concerto : a research and information guide*. Routledge music bibliographies. Taylor & Francis, 2006. 589 p.
194. Newman William S. *Concerto*. *Encyclopædia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/art/concerto-music> (дата звернення 20.02.2026).
195. Rousseau J. J. *Dictionnaire de musique*. Paris : Chez la veuve Duchesne, 1768. P. 111
196. Tarasti, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Indiana University Press, 1994. 329 p.
197. Taruskin R. *The Oxford History of Western Music*. Vol. 3: *Music in the Nineteenth Century*. Oxford : Oxford University Press, 2005. VII, 830 p.
198. Tovey D. F. *Essays in Musical Analysis*. Vol. 3: *Concertos*. London : Oxford University Press, 1936. Reprint 1972. 226 p.
199. Veinus A. *The Concerto: From Its Origins to the Modern Era*. New York ; London : Oxford University Press, 1944.
200. Walther J. G. *Musicalisches Lexicon*. Leipzig : Berndhard Christopf Breitkopf, 1732. 659 p.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

Таблиця 1 УКРАЇНСЬКІ ДОМРОВІ КОНЦЕРТИ

ТРИЧАСТИННІ	ОДНОЧАСТИННІ
1. Д. Клебанов (1951)	1. В. Задерацький Концерт-рапсодія (1947)
2. Б. Алексеєв (1951)	2. К. Домінчен (1955)
3. Л. Шишенін (1952)	3. І. Ботвінов (1964)
4. К. Мясков Концерт № 1 (1987)	4. В. Подгорний (1967)
5. Б. Міхеєв Концерт № 1 (1992)	5. І. Хуторянський (1969)
6. Л. Колодуб (2002)	6. М. Балема (1969)
7. В. Івко Концерт № 3 (2005)	7. В. Івко Поема-концерт (1980)
	8. В. Івко Концерт-токата (1983)
	9. Б. Міхеєв Концерт-сюїта (1987)
	10. К. Мясков Концерт № 2 (1990-ті)
	11. Б. Міхеєв Концерт-билина (1993)
	12. С. Грицаєнко Концерт ля мінор (1993)
	13. А. Нижник Credo! (2005)
	14. С. Грицаєнко Концерт ре мінор (2006)
	15. С. Грицаєнко Концерт у стилі Етно (2008)

**У цей перелік не увійшли концерти для домри О. Семенова (1960), С. Ратнера (1983) та В. Саєлкіна (1977) через відсутність доступу до нот.*

Таблиця 2 ПОХІДНІ ФОРМИ ДОМРОВОГО КОНЦЕРТУ**КОНЦЕРТИНО**

- І. Ковач (1960)
- В. Івко (1970)
- М. Стецюн (1972)
- В. Подгорний (1974)
- В. Іванов (1981)
- А. Гайденко (1998)
- В. Власов (2013)
- С. Грицаєнко (2024)

КОНЦЕРТШТЮК

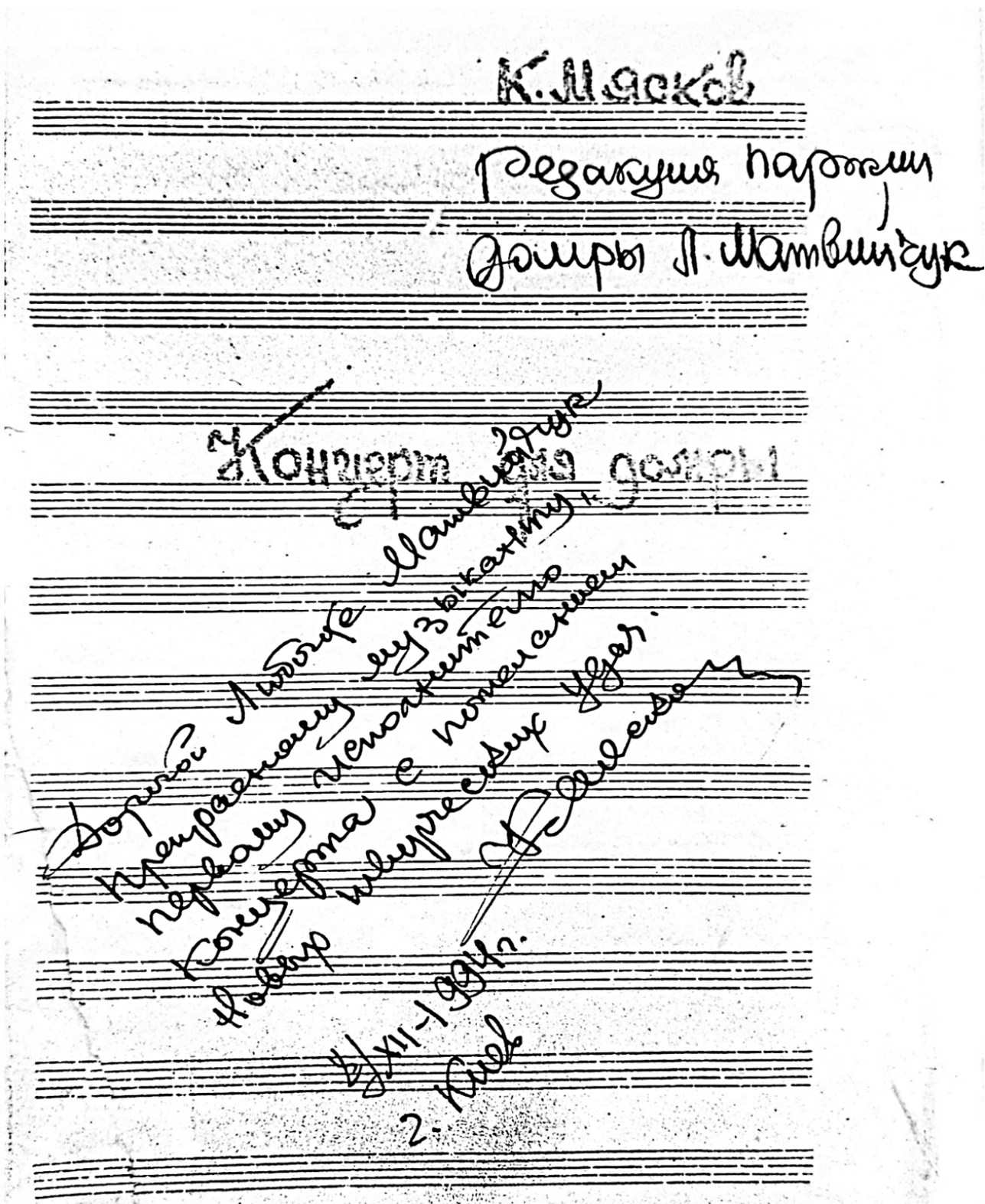
- О. Костін (2009)

ГІБРИДНІ КОНЦЕРТИ

- Концерт–рапсодія В. Задерацький (1947)
- Поема–концерт В. Івко (1980)
- Концерт–токата В. Івко (1983)
- Концерт–сюїта Б. Міхєєв (1987)
- Концерт–билина Б. Міхєєв (1993)
- Симфонія–концерт В. Івко (2005)

Таблиця 3 ПРОГРАМНІ ДОМРОВІ КОНЦЕРТИ

- М. Балема «Юнацький» Концерт «На вулиці скрипка грає» (1969)
- В. Івко Поема–концерт (натхнений романом «Та, що біжить по хвилям» О. Гріна) (1980)
- Б. Міхєєв Концерт–сюїта («Плач з притопом», «Інтермецо», «Монолог», «Забавна») (1987)
- А. Гайденко Концертино Quasi buffo (епіграф до Концерту вірш «Йде бичок, хитається» з дитячого циклу «Іграшки» А. Барто) (1998)
- А. Нижник Концерт для домри з оркестром Credo! (2005)
- С. Грицаєнко Концерт у стилі Етно для домри та фортепіано (2008)
- О. Костін Концертштюк для домри з оркестром (за мотивами роману В. Набокова «Запрошення до страти») (2009)

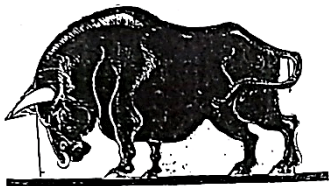


Малюнок 1. Титульна сторінка Концерту № 1 К. Мяскова (рукопис).

Джерело: особистий архів Л. Матвійчук.

БІЧОК
 "О БІЧОК, ХИЖЕТЬСЯ,
 СІДЬСЯ НА ПОДУ:
 "О, ДУЖЕ ЛІНЧЕТЬСЯ,
 А ЗАРАЗ УБІДЬ".....

/ з дитячого вірша /



CS Scanned with CamScanner

11 стр.

18400

QUASI-BUFFO А. ГАЙДЕНКО

КОНЦЕРТИНО ДЛЯ КОВЗА АБО ЧЕСТИ ДОМРИ

Сортенціто

Ковза або Домра (4 стр.)

Р

senza pedale

Р

sp cresc.

Малюнок 3 Фронтиспіс Концертино Quasi buffo А. Гайденка.

ДОДАТОК Б

Список концертних творів для домри українських композиторів

1. Всеволод Задерацький — Концерт-рапсодія для домри з оркестром (1947)
2. Дмитро Клебанов — Концерт для домри з оркестром (1951)
3. Борис Алексєєв — Концерт для домри з оркестром (1951)
4. Леонід Шишенін — Концерт для домри з оркестром (1952)
5. Климентій Домінчен — Концерт для домри з оркестром (1955)
6. Ігор Ковач — Концертино для домри з оркестром (1960)
7. Олексій Семенов — Концерт для домри з оркестром (1960)
8. І. Ботвінов — Концерт для домри з оркестром (1964)
9. Володимир Подгорний — Концерт для домри з оркестром (1967)
10. Ігор Хуторянський — Концерт для домри з оркестром (1969)
11. Микола Балема — «Юнацький» Концерт для домри з фортепіано «На вулиці скрипка грає» (1969)
12. Валерій Івко — Концертино для домри з оркестром (1970)
13. Микола Стецюн — Концертино для домри та баяна з оркестром (1972)
14. Володимир Подгорний — Концертино для домри з оркестром (1974)
15. Валентин Сапелкін — Концерт для домри з оркестром (1977)
16. Валерій Івко — Поема-концерт для домри з оркестром (1980)
17. Валентин Іванов — Концертино для домри з оркестром (1981)
18. Валерій Івко — Концерт-токата для домри з оркестром (1983)
19. Самуїл Ратнер — Концерт для домри з фортепіано (1983)
20. Борис Міхеєв — Концерт-сюїта для домри з оркестром (1987)
21. Костянтин Мясков — Концерт № 1 для домри з оркестром (1987)
22. Костянтин Мясков — Концерт № 2 для домри з оркестром (1990-ті)
23. Борис Міхеєв — Концерт № 1 для домри з оркестром (1992)
24. Борис Міхеєв — Концерт-билина для домри з оркестром (1993)
25. Світлана Грицаєнко — Концерт для домри з фортепіано ля мінор (1993)

- 26.Анатолій Гайденко — Концертино Quasi buffo для домри з оркестром (1998)
- 27.Левко Колодуб — Концерт для домри з оркестром (2002)
- 28.Валерій Івко — Концерт № 3 для домри з оркестром (2005)
- 29.Артем Нижник — Концерт для домри з оркестром Credo! (2005)
- 30.Світлана Грицаєнко — Концерт для домри з оркестром ре мінор (2006)
- 31.Світлана Грицаєнко — Концерт у стилі Етно для домри з фортепіано (2008)
- 32.Олександр Костін — Концертштюк для домри з оркестром (2009)
- 33.Віктор Власов — Джаз-концертино для домри з оркестром (2013)
- 34.Світлана Грицаєнко (де Рехт) — Концертино для домри з фортепіано (2024)

ДОДАТОК В

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації у фахових наукових виданнях України

1. Прокопенко А. «Юнацькі» концерти в українській домровій музиці: типологічні риси та індивідуальні особливості. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. Вип. №46. Рівне : РДГУ 2023. С. 62–71.
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.675>
2. Прокопенко А. Концерт для домри з оркестром № 3 Валерія Івка: вектори інтонаційного розвитку та жанрові риси. *Науковий Вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2024. № 141. С. 71–85.
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.141.319205>
3. Прокопенко А. Становлення домрового концерту в Україні: передумови, тенденції, перспективи. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 87. Т. 2. С. 191–199.
DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/87-2-27>

АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЙНОЇ РОБОТИ

Участь у конференціях:

1. «Концертно для домри та симфонічного оркестру В. Іванова: питання інтерпретації» [доповідь] — XVIII Міжнародна науково-практична конференція «Світовий культурний простір крізь призму сучасних глобалізаційних і пандемічних викликів», Рівне, 17–18 листопада 2022 року.
2. «Сучасна домрова музика на головних фестивалях країни («Київ Музик Фест», «Два дні й дві ночі нової музики»)» [доповідь] — Всеукраїнський круглий стіл «Український фестивальний рух в умовах війни як один з найвагоміших важелів музично-історичного процесу», Київ, 3 жовтня 2023 року.
3. «Домра в контексті сучасного виконавського мистецтва: оновлення репертуару та форматів реалізації» [доповідь] — Всеукраїнський

круглий стіл «Про стан сучасного виконавського мистецтва», Київ, 27 жовтня 2023 року.

4. *«Концерт для домри з симфонічним оркестром Л. Шишеніна в контексті розвитку жанру»* [доповідь] — VII Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях», Київ, 2–4 листопада 2023 року.

5. *«Твори для домри з оркестром Володимира Подгорного: до 95-річчя від дня народження композитора»* [доповідь] — XXX Міжнародна науково-практична конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року», Київ 20–21 листопада 2023 року.

6. *«Домрове виконавство як складова перформативних форм сучасного мистецтва»* [доповідь] — Міжнародна науково-практична конференція «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку», Київ, 7 грудня 2023 року.

7. *«Концерт No3 для домри з оркестром Валерія Івка: вектори інтонаційного розвитку»* [доповідь] — Міжнародна науково-практична конференція «Національна музична інтонація: від історичних витоків до сучасності», Київ, 19–20 квітня 2024 року.

8. *«Камерний оркестр “Лик домер” як репрезентант сучасної української музики»* [доповідь] — Міжнародна науково-практична конференція «Україна – ЮНЕСКО: 70 років разом», Київ, 25 квітня 2024 року.

9. *«Сучасні оригінальні твори для домри як компонент педагогічного репертуару домриста на різних рівнях освіти* [доповідь] — Всеукраїнський круглий стіл «Креативний діалог: голоси молодих учених в мистецькій освіті України», Київ, 8 листопада 2024 року.

10. *«Музика для камерного оркестру “Лик домер” як скарбниця композиторської думки Донеччини»* [доповідь] — Міжнародна наукова конференція «Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект» у межах Третього міжнародного культурно-мистецького фестивалю пам'яті Мирослава Скорики, Київ, 5–7 травня 2025 року.

11. *«Концертино для домри з оркестром Валерія Івка: на перетині жанрових традицій та мовних експериментів (до 55-річчя створення)»* [доповідь] — XV Міжнародна наукова конференція «Ювілейні і пам'ятні дати 2025 року», Київ, 20–21 листопада 2025 року.

12. *«Домрове мистецтво у фокусі українського музикознавства»* [доповідь] — II Всеукраїнський круглий стіл «Креативний діалог: голоси молодих учених в мистецькій освіті України», Київ, 26 листопада 2025 року.