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

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

СЛІПЧЕНКО КСЕНІЯ ДМИТРІВНА

УДК 78.071.1(477):780.614.1]:78.03"19/20"

ДИСЕРТАЦІЯ
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ НАПРЯМИ ДОМРОВОЇ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»
Галузь знань 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.

_____К. Д. Сліпченко

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
Ващенко Олена Вікторівна

Харків – 2023

АНОТАЦІЯ

Сліпченко К. Д. Жанрово-стильові напрями домрової творчості українських композиторів. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – Культура і мистецтво). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2023.

Дисертацію присвячено вивченню жанрово-стильових напрямів домрової творчості українських композиторів. На сьогоднішній день домровий репертуар включає твори широкої жанрової та стильової палітри. За сто років свого існування (1933–2020 роки) домрова музика охопила жанри обробки, перекладення, мініатюри та циклу мініатюр, варіацій, фантазії, сюїти, сонати та концерту. Музична мова поступово урізноманітнювалась за рахунок поєднання стилістики попередніх епох, неостильових напрямків, а також композиційних технік XX століття.

Дослідження домрової музики переважно носить регіональний характер (донецька та харківська композиторські школи), що не дозволяє охопити всю палітру домрового репертуару. Більшість жанрів представлені вибірково (цикли мініатюр, сюїта, концерт) або взагалі залишаються поза зоною уваги музикознавців (фантазія). Аналогічна ситуація складається із стильовими напрямками. Композиторські техніки розкриваються на прикладі однієї композиторської школи (донецька), а виражальні можливості інструмента, його здібність до відтворення звукових образів тільки починають викликати інтерес дослідників. Низка робіт, присвячених домровій музиці, висвітлює домрове мистецтво з різних аспектів – від окремих жанрів (мініатюра, концерт) до стильових напрямів (фольклоризм, неокласицизм, необароко) та виконавських шкіл (харківська, донецька, миколаївська). При цьому не розглядається еволюція домрової виконавської техніки та не простежується розвиток цілого ряду жанрів. Підхід, який пропонується в даній дисертації, дає

можливість показати не тільки еволюцію домрового репертуару, але і можливостей самого інструмента.

Метою дослідження є визначення жанрово-стильових напрямів домрової творчості українських композиторів. *Об'єкт дослідження* – творчість українських композиторів XX–XXI століть, *предмет* – жанрово-стильові особливості музики для чотириструнної домри в доробку українських композиторів.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що вперше в українському музикознавстві представлена вся жанрово-стильова панорама домрової музики українських композиторів 1933–2020 років; виявлено приналежність домрових композицій до різних стильових явищ; висвітлено роль М. Т. Лисенка у формуванні оригінального домрового репертуару; введено поняття розширеної домрової техніки; виявлено нові грані звукообразу домри; визначено параметри концертності в композиціях для домри; представлено типологію мініатюр, сюїти, фантазій та концерту; здійснено типологію і періодизацію розвитку домрового концерту; введено у науковий обіг композиції А. Білошицького, А. Гайденка, О. Гнатовської, В. Іванова («Каприс»), О. Костіна, І. Козлова, Г. Михайличенка, А. Нижника та В. Соломіна.

У **Розділі 1** – «Українська домрова музика в контексті жанрово-стильової палітри творчості українських композиторів» – розкрито жанрово-стильові напрями та техніки, які зустрічаються в творчості українських композиторів XX–XXI століть (1.1.), в тому числі висвітлено явища жанрових гібридів, неостилів, джазовості, полістилістики, еклектики, мінімалізму, нової простоти та сонорики. Більшість напрямків мають декілька хвиль розвитку, відбувається нашарування «старих» стилів на «нові», що приводить до їх органічного співіснування та утворює складну структуру музичної культури XX століття. Виявлено, що, в паралель із західноєвропейською музикою, в українській музичній культурі поступово зароджуються нові напрямки,

залучаються композиторські техніки, урізноманітнюється виражальна палітра інструмента та формується арсенал розширеної виконавської техніки.

Всі ці явища знаходять відбиття в академічній музиці для народних інструментів, яка переживає етап становлення початку ХХ століття. Найбільш активно досліджується баянне, бандурне та гітарне мистецтво, що підтверджується всебічним аналізом тенденцій розвитку та періодизацією репертуару (1.2.). Його формування для кожного інструмента проходить майже однаковим шляхом та починається з обробок народних пісень та транскрипцій і продовжується написанням оригінальних творів з використанням композиторських технік (друга половина ХХ ст.) і збагаченням палітри звукових образів (межа ХХ–ХХІ ст.). Аналогічний шлях еволюції характерний і для домрового репертуару. При цьому вивчення сучасних аспектів домрової музики ілюструє прогалини. Зокрема, бракує досліджень жанру фантазії, сонорики та новітніх домрових технік, більшість робіт локальні та сконцентровані на окремих виконавських школах. (1.3.).

Огляд домрового репертуару на початковому етапі його становлення дозволяє висунути тезу, що воно відбувалось відмінним від інших народних інструментів шляхом і почався з оркестрового виконавства, з якого потім виокремилось ансамблеве та сольне (1.4.). Така закономірність виникла через введення ще молодого інструмента у вже сформоване сімейство народних. Перекладення (1.5.) відіграли важливу роль в становленні сольного репертуару, адже в них були апробовані різні жанри та стилі і провідна роль в цьому належить М. Т. Лисенку, який не тільки заклав підґрунтя для формування оригінальної музики, але і вплинув на розбудову її жанрової системи.

У **Розділі 2** – «Стилістичні вектори та композиційні техніки в українській домровій музиці» – розглядаються напрями фольклоризму (Г. Михайличенко, М. Т. Лисенко, В. Іванов, Л. Матвійчук) та неофольклоризму (Б. Міхєєв, О. Некрасов, О. Олійник, Є. Мілка) (2.1.). Паралельно з ними приділяється увага і зразкам з неостильовими орієнтирами,

серед яких необарокові (В. Івко, А. Нижник), неокласичні (В. Івко, В. Іванов, А. Гайденко), романтичні (В. П. Задерацький, Б. Міхєєв, О. Костін) та неоромантичні (В. Івко, Б. Міхєєв) композиції (2.2.). Стильові напрямки нашаровуються і поступово доповнюються новими. Зокрема, на початку XXI століття у домровій музиці виокремлюється джазовий напрям (В. Соломін) (2.3.).

Не зважаючи на те, що домрове мистецтво не охоплює всієї палітри звуковисотних технік XX століття, музична мова урізноманітнюється хроматикою, що стає причиною появи розширеної тональності, дванадцятитоновості та гемітоніки (А. Нижник), суміші ладів народної музики (О. Олійник) та складних акордових поєднань (А. Гайденко, В. Соломін) (2.4.). Розширення тембрової палітри домри призводить до явищ колористики та сонористики, до спектру виконавської техніки входять запозичені прийоми з арсеналу інших інструментів, порушується темперація і домра стає спроможною наслідувати інші тембри (Б. Міхєєв, А. Білошицький, О. Некрасов, О. Олійник, О. Гнатовська, В. Рунчак), образи природи (М. Т. Лисенко, Л. Матвійчук) та фізичні явища (О. Олійник) (2.5.). У зв'язку з цим в даному дослідженні нами вводиться поняття ***розширеної домрової техніки***, *яка передбачає доповнення звичних домрових прийомів модифікованими, часто – з виконавського арсеналу інших інструментів (переважно гітара та ударні), що урізноманітнює темброву палітру домри*.

У **Розділі 3** – «Мала форма та цикли домрових мініатюр у доробку українських композиторів» – охоплюється широка палітра домрових мініатюр та пропонується ***типологія домрової мініатюри*** на основі жанрових (В. Івко, О. Некрасов, Б. Міхєєв) та образно-асоціативних критеріїв (Б. Міхєєв, Л. Матвійчук, О. Олійник) (3.1.). Вперше розкриваються риси ***концертність в творах малої форми для домри*** та пропонуються критерії її визначення (3.2.). Аналіз циклів мініатюр дає можливість диференціювати їх жанрові різновиди (3.3.) та виокремити монолітні (Є. Мілка), поліжанрові (Б. Міхєєв) та монолітно-поліжанрові (В. Івко) цикли.

У **Розділі 4** – «Жанр домрового концерту» – здійснюється аналіз тринадцяти зразків концерту в аспектах трактовки жанру, стилістичних параметрів та особливостей форми. Огляд творів дозволяє зробити висновок, що концерт ілюструє активну жанрову взаємодію з рапсодією (В. П. Задерацький), токатою (В. Івко, Б. Міхєєв), поемою (В. Івко), плачем (Б. Міхєєв), інтермецо (Б. Міхєєв), монологом (Б. Міхєєв), билиною (Б. Міхєєв), месою та пасіоном (А. Нижник), балетом (О. Костін), також пісенною куплетністю (В. П. Задерацький, Д. Клебанов, В. Подгорний) та віршованою формою (А. Гайденко).

Аналіз домрових концертів дозволяє нам виявити етапи його формування від принципів обробки (4.1.) до трансформації форми та тонального мислення (4.2.), оригінального тематизму та жанрової взаємодії (4.3.), жанрового синтезу та мозаїчності (4.4.). В результаті стилістична палітра концерту набуває ознак фольклоризму, поступово доповнюється неостилями та еклектикою (І. Козлов).

У **Розділі 5** – «Сонати, сюїти та фантазії для домри у доробку українських композиторів» – досліджується група найменш численних жанрів у сфері домрової музики. Зокрема, розглядаються ***домрові сюїти*** (п’ять зразків), в яких відчувається вплив мініатюри (С. Грицаєнко) та сонатно-симфонічного циклу (Б. Міхєєв), а аналіз всіх зразків дозволяє нам запропонувати її типологію (5.1.). Виділяються домрові сюїти мішаного жанрового типу (Б. Міхєєв, С. Грицаєнко) та танцювального (А. Білошицький, С. Грицаєнко), сюжетного типу програмності з наскрізним (С. Грицаєнко) та замкнутим (С. Грицаєнко) типами розвитку. Поряд із сюїтою аналізуються ***сонати*** (п’ять зразків) із різними моделями (старовинна, класична, модель сонатно-симфонічного циклу), однак майже всі вони сконцентровані в межах донецької (В. Івко, Є. Мілка) та київської (В. Польовий) шкіл (5.2.). Доволі пізно у домровий репертуар увійшов ***жанр фантазії*** (десять зразків), який в сутності розвивається тільки на початку XXI століття (В. Соломін, С. Грицаєнко) та представлений різними жанрово-стильовими (фантазія-

фламенко, танго- та джаз-фантазія) та композиційними (фантазія-мініатюра) модифікаціями (5.3.).

У **Висновках** нами підсумовуються результати дослідження, виявляються основні жанрові та стильові домінанти домрового репертуару, а також визначаються напрямки еволюції окремих жанрів, найбільш численно представлених в цій палітрі. В межах домрової музики відбувається опанування всіх технік – від дванадцятитоновості до сонорики. Відзначується, що еволюція репертуару направлена по лінії ускладнення та урізноманітнення. Поступово фольклористичний напрям композицій та цитування українських народних пісень з 1980-х років витісняється оригінальним тематизмом з виокремленням неокласичного, неоромантичного, романтичного та необарокового напрямків. Жанровими пріоритетами стають жанр концерту та мініатюри, а серед стильових домінант – фольклористичні (неофольклористичні) та романтичні (неоромантичні) композиції.

Дослідження розвитку панорами жанрів демонструє послідовне урізноманітнення музичної мови та поглиблення образного змісту від перших обробок та транскрипцій до оригінальних композицій з драматургічною лінією та сюжетом, тяжінням до взаємодії із духовними жанрами. В свою чергу, прагненням до відтворення різноманітних явищ шляхом виходу інструмента за межі своїх звичних можливостей приводить до формування розширеної домрової техніки.

Ключові слова: академічна музика XX – початку XXI століття, сучасне музичне мистецтво, сучасна музика, українська музика, інструментальне мистецтво, жанр, сонорика, сонористика, алеаторика, інструментальна музика, інструментальне виконавство, інструментальні жанри, тембр, мініатюра, домра.

SUMMARY

Slipchenko K. D. Genre and stylistic directions of domra music by Ukrainian composers. Qualification scientific work as a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 – «Music» (02 – Culture and Arts). Kharkiv I. P. Kotliarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2023.

The dissertation is devoted to the study of genre and style directions of domra music written by Ukrainian composers. Today, the domra repertoire includes works diverse in genre and style. Over hundred years of its existence (1933–2020), domra music has encompassed such genres as arrangement, transposition, miniature and cycle of miniatures, variations, fantasy, suite, sonata, and concerto. The musical language was gradually diversified by combining the stylistics of previous eras, neo-stylistic trends, as well as twentieth-century compositional techniques.

The study of domra music is predominantly regional in nature (Donetsk and Kharkiv composition schools), which does not allow us to cover the entire palette of the domra repertoire. Most genres are represented selectively (cycles of miniatures, suite, concerto) or remain beyond the focus of musicologists' attention (fantasy). The situation is similar for style directions. Compositional techniques are revealed on the example of one composition school (Donetsk), while the expressive possibilities of the instrument, its ability to reproduce sound images, are only beginning to arouse the interest of researchers. A number of works devoted to domra music cover domra art from different perspectives – from individual genres (miniature, concerto) to style directions (folklore, neoclassicism, neo-baroque) and performing schools (Kharkiv, Donetsk, Mykolaiv). At the same time, the evolution of the domra performance technique is not considered and the development of a great many of genres is not traced. The approach proposed in this thesis makes it possible to show not only the evolution of the domra repertoire, but also the capabilities of the instrument itself.

The purpose of the research is to determine the genre and style directions in domra music written by Ukrainian composers. *The object of the study* is the works

of Ukrainian composers of the twentieth and twenty-first centuries*, the subject* is the genre and style features of music for four-stringed domra in the works of Ukrainian composers.

The scientific novelty of the results obtained is that for the first time in Ukrainian musicology, the entire genre and style panorama of domra music by Ukrainian composers of 1933–2020 is presented; the belonging of domra compositions to different stylistic phenomena is revealed; the role of M. T. Lysenko in the development of the original domra repertoire is highlighted; the concept of extended domra technique is introduced; new facets of the domra sound image are shown; the criteria of being concerto-like for domra compositions are determined; the typology of miniatures, suites, fantasies and concerto is presented; the typology and periodisation of the development of the domra concerto are given; compositions by A. Biloshytskyi, A. Haydenko, O. Hnatovska, V. Ivanov («Caprice»), O. Kostin, I. Kozlov, H. Mykhailychenko, A. Nyzhnyk and V. Solomin.

Chapter 1 – «Ukrainian Domra Music in the Context of the Genre and Style Palette of Ukrainian Compositions» – presents a description of genre and style directions and techniques found in the works of Ukrainian composers of the twentieth and twenty-first centuries (1.1.), including the phenomena of genre hybrids, neo-styles, jazziness, polystylistics, eclecticism, minimalism, new simplicity and sonority. Most directions have several waves of development, there is a layering of «old» styles on «new» ones, which leads to their organic coexistence and forms a complex structure of the musical culture of the twentieth century. It has been found out that, similar to European music, new trends gradually emerge, compositional techniques are involved, the expressive range of the instrument is diversified, and an arsenal of advanced performance techniques is formed.

All these phenomena are fully reflected in academic music for folk instruments, which has been undergoing a stage of formation since the early twentieth century. Accordion, bandura and guitar art are most actively studied, which is reflected in a comprehensive analysis of development trends and repertoire periodisation (1.2.). Its formation for each instrument follows almost the same path

and begins with arrangements of folk songs and transcriptions and continues with the creation of original works using compositional techniques (second half of the twentieth century) and enrichment of the palette of sound images (turn of the twentieth and twenty-first centuries). A similar path of evolution is characteristic of the domra repertoire. At the same time, the study of contemporary aspects of domra music illustrates gaps. In particular, there is a lack of studies of the fantasy genre, sonority and the latest domra techniques; most works are local and focus on individual performing schools.

The study of the domra repertoire at the initial stage of its formation allows us to put forward the assumption that it developed in a different way from other folk instruments, which began with orchestral performance, from which ensemble and solo performance later emerged (1.4). This pattern appeared due to the introduction of a young instrument into the already established family of folk instruments. Adaptations (1.5.) played an important role in the development of the solo repertoire, as they tested different genres and styles, and the leading role in this belongs to M. T. Lysenko, who not only laid the groundwork for the formation of original music, but also influenced its development.

In **Chapter 2** – «Stylistic Vectors and Compositional Techniques in Ukrainian Domra Music» – the author examines the directions of folklore (H. Mykhailychenko, M. T. Lysenko, V. Ivanov, L. Matviychuk) and neofolklore (B. Mikheiev, O. Nekrasov, O. Oliynyk, E. Milka) (2.1.). Concurrently, attention is paid to the samples with neo-stylistic features, including neo-baroque (V. Ivko, A. Nyzhnyk), neoclassical (V. Ivko, V. Ivanov, A. Haidenko), romantic (V. Zaderatsky, B. Mikheiev, O. Kostin) and neo-romantic (V. Ivko, B. Mikheiev) compositions (2.2.). Style directions are layered and gradually supplemented by new ones. In particular, in the early twenty-first century, the jazz trend (V. Solomin) appeared in domra music (2.3.).

Despite the fact that domra art does not cover the whole range of twentieth-century pitch techniques, the musical language is diversified by chromaticism, which leads to the emergence of extended tonality, twelve-tone and hemitonics

(A. Nyzhnyk), a mixture of folk music modes (O. Oliynyk) and complex chord combinations (A. Haidenko, V. Solomin) (2.4.). The expansion of the timbre palette of the domra brings about the phenomena of coloristics and sonoric; the spectrum of performance technique includes borrowed techniques from the arsenal of other instruments, the temperament is being broken, and the domra becomes capable of imitating other timbres (B. Mikheev, A. Biloshytskyi, O. Nekrasov, O. Oliinyk, O. Hnatovska, V. Runchak), images of nature (M. T. Lysenko, L. Matviychuk) and physical phenomena (O. Oliinyk) (2.5.). In this regard, in this study, we introduce the concept of ***extended domra technique***, *which involves supplementing the usual domra techniques with modified ones, often from the performing array of other instruments (mainly guitar and drums), which diversifies the timbre palette of the domra*.

Chapter 3 – «Small Form and Domra Miniature Cycles in the Works of Ukrainian Composers» – covers the whole range of domra miniatures and offers a ***typology of domra miniatures*** based on genre (V. Ivko, O. Nekrasov, B. Mikheiev) and figuratively associative criteria (B. Mikheiev, L. Matviychuk, O. Oliynyk) (3.1.). For the first time, the ***concerto nature of small-form pieces for domra*** is revealed and criteria for its definition are proposed (3.2.). The analysis of miniature cycles makes it possible to differentiate their genre varieties (3.3.) and to distinguish monolithic (E. Milka), polygenre (B. Mikheiev) and monolithic-polygenre (V. Ivko) cycles.

Chapter 4 – «The Genre of the Domra Concerto» – analyses thirteen examples of the concerto in terms of genre interpretation, stylistic parameters and features of the form. An overview of the works allows us to conclude that the concerto illustrates active genre interaction with rhapsody (V. P. Zaderatsky), toccata (V. Ivko, B. Mikheev), poem (V. Ivko), lament (B. Mikheev), intermezzo (B. Mikheev), monologue (B. Mikheev), epic poem (B. Mikheev), mass and passion (A. Nyzhnyk), ballet (O. Kostin), as well as song verse (V. Zaderatsky, D. Klebanov, V. Podhorny) and verse form (A. Haydenko).

The analysis of domra concertos enables us to identify the stages of its formation from the principles of arrangement (4.1) to the transformation of the form and tonal thinking (4.2), original thematism and genre interaction (4.3), genre synthesis and mosaicism (4.4). As a result, the stylistic palette of the concerto comes folklore and is gradually supplemented by neo-styles and eclecticism (I. Kozlov).

Chapter 5 – «Suite, Sonata and Fantasy for Domra in the Works of Ukrainian Composers» – examines the group of the least numerous genres in the field of domra music. In particular, we consider ***domra suites*** (five samples), which are influenced by the miniature (S. Hrytsayenko) and the sonata-symphonic cycle (B. Mikheev,), and the analysis of all samples allows us to offer its typology (5.1). We distinguish between suites of mixed genre type (B. Mikheev, S. Hrytsayenko) and dance type (A. Biloshytskyi, S. Hrytsayenko), narrative type of programmed nature with through (S. Hrytsayenko) and closed (S. Hrytsayenko) types of development. Along with the suite, ***sonatas*** (five samples) with different models (ancient, classical, and the model of the sonata-symphonic cycle) are analysed, but almost all of them belong to the Donetsk (V. Ivko, E. Milka) and Kyiv (V. Polovyi) schools (5.2). ***Fantasy genre*** (ten samples) entered the domra repertoire quite late. It, in fact, developed only in the early twenty-first century (V. Solomin, S. Hrytsayenko) and is represented by various genre-stylistic (fantasy-flamenco, tango and jazz fantasy) and compositional (fantasy-miniature) modifications (5.3.).

In **Conclusions**, we summarise the results of the study, identify the main genre and style dominants of the domra repertoire, and determine the directions of evolution of individual genres most abundantly represented in this palette. Within the framework of domra music, all techniques are mastered – from twelve-tone to sonority. It is noted the repertoire in its evolution gets more complicated and diverse. Since the 1980s, the folklore direction of compositions and citing of Ukrainian folk songs has been gradually replaced by original themes with the distinction of neoclassical, neo-romantic, romantic and neo-baroque trends. Among the genres priority is given to the concerto and miniature; as for stylistic dominants, folklore (neo-folklore) and romantic (neo-romantic) compositions prevail.

The study of the genres development demonstrates consistent diversification of the musical language and deepening of the figurative content from the first arrangements and transcriptions to the original compositions with a dramatic line and plot, tendency of their interaction with spiritual genres. In turn, the desire to reproduce various phenomena by pushing the instrument beyond its usual capabilities leads to the formation of an extended domra technique.

Key words: academic music of the twentieth and early twenty-first centuries, contemporary art music, modern music, Ukrainian music, instrumental art, genre, sonoric, sonoristics, aleatory music, modern instrumental music, instrumental performance, instrumental genres, timbre, miniature, domra.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Сліпченко К. Д. Сонорні можливості домри в п'єсах О. Олійника. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; упоряд. Я. О. Сердюк; ред. Я. О. Сердюк, П. А. Кордовська, Л. В. Русакова, С. Г. Анфілова. Харків, 2020. Вип. 56. С. 57–73. doi: https://doi.org/10.34064/khnum1-5604

2. Сліпченко К. Д. Нові виміри звукообразу домри в українській музиці останньої чверті XX – першої чверті XXI століття. *Музичне мистецтво і культура*. 2020. Вип. 31. Кн. 2. С. 284–297. doi: https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-23

3. Сліпченко К. Жанр домрового концерту у доробку українських композиторів. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / ред.-упор. М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич, 2021. Вип. 44. Том 3. С. 44–51. doi: https://doi.org/10.24919/2308-4863/44-3-7

Праці у наукових зарубіжних виданнях:

4. Слипченко К. «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. doi: https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-155-160

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....2
SUMMARY……..8
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ…....14
ВСТУП……...17
РОЗДІЛ 1. УКРАЇНСЬКА ДОМРОВА МУЗИКА В КОНТЕКСТІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОЇ ПАЛІТРИ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ……...28
1.1. Жанрово-стильові напрями та техніки в творчості українських композиторів XX століття……...…29
1.2. Еволюція сучасної академічної музики для народних інструментів в XX–XXI столітті…….……46
1.3. Сучасні аспекти вивчення домрової музики……..…54
1.4. Домра як ансамблево-оркестровий інструмент……..60
1.5. Роль адаптованих творів у формуванні сольного домрового репертуару…….……...…68
Висновки до Розділу 1…….……87
РОЗДІЛ 2. СТИЛІСТИЧНІ ВЕКТОРИ ТА КОМПОЗИЦІЙНІ ТЕХНІКИ В УКРАЇНСЬКІЙ ДОМРОВІЙ МУЗИЦІ…….……...92
2.1. Фольклоризм та неофольклоризм……....92
2.2. Неостилі в українській домровій музиці….……....99
2.3. Джазовість у музиці українських композиторів……..……104
2.4. Звуковисотні пошуки: від розширеної тональності до мікрохроматики…….107
2.5. Темброві пошуки: від колористики до сонористики……110
Висновки до Розділу 2……...117
РОЗДІЛ 3. МАЛА ФОРМА ТА ЦИКЛИ ДОМРОВИХ МІНІАТЮР У ДОРОБКУ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ…….....121
3.1. Різновиди мініатюри в сучасному домровому репертуарі……121

3.2. Концертність в п’єсах малої форми для домри……..…130
3.3. Жанрові різновиди циклу мініатюр в творчості українських композиторів……136
Висновки до Розділу 3…….....143
РОЗДІЛ 4. ЖАНР ДОМРОВОГО КОНЦЕРТУ……146
4.1. Становлення концерту: між принципом обробки, варіаційністю та сонатністю (1947 – кінець 1950-х років)……..…149
4.2. Другий період: трансформація форми та тонального мислення (1960 – кінець 1970-х років)……153
4.3. Третій період: оригінальний тематизм та жанрова взаємодія (1980–1993 роки)……...158
4.4. Четвертий період: жанровий синтез та мозаїчність (1998–2019 роки)…….……...166
Висновки до Розділу 4……...175
РОЗДІЛ 5. СОНАТИ, СЮЇТИ ТА ФАНТАЗІЇ ДЛЯ ДОМРИ У ДОРОБКУ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ…….....178
5.1. Типологія сюїти в сучасному домровому репертуарі.....178
5.2. Трактовка жанру сонати в творчості сучасних українських композиторів……..182
5.3. Жанрові особливості фантазій для домри……..……..188
Висновки до Розділу 5……...195
ВИСНОВКИ……197
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……...…207
ДОДАТОК А. Схеми форм творів…..……..238
ДОДАТОК Б. Таблиці……...…259
ДОДАТОК В. Нотні приклади……..…264
ДОДАТОК Г. Списки творів (по жанрах), діаграми, переліки методичних праць та шкіл гри……...……273

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми. Музика для народних інструментів складає вагому частину спадщини українських композиторів, в якій особливе місце належить домрі. Унікальність домрового мистецтва полягає в тому, що, на відміну від ряду інших народних інструментів (гітара, акордеон, баян), чотириструнна домра не має західноєвропейських аналогів, і її репертуар складають виключно вітчизняні зразки. З'явившись у 1908 році, чотириструнна домра пройшла стрімкий шлях академізації[1] від транскрипцій до оригінального репертуару, в якому знайшли відбиття основні тенденції музики XX–XXI століть. Паралельно з цим відбулась розбудова виконавських шкіл (харківська, одеська, київська, львівська, донецька). Відсутність музики для домри спершу побудила саме виконавців здійснювати перекладення творів з репертуару інших інструментів, що передувало появі композицій, написаних спеціально для домри виконавцями і композиторами.

На сьогоднішній день домрова музика представлена творами Г. Михайличенка, М. Т. Лисенка, Г. Казакова, В. П. Задерацького, Б. Алексєєва, Д. Клебанова, К. Домінчена, М. Балеми, І. Хуторянського, І. Ковача, І. Ботвінова, В. Польового, В. Подгорного, В. Івка, О. Некрасова, М. Стецюна, В. Власова, Б. Міхєєва, Є. Мілки, В. Іванова, О. Олійника, К. Мяскова, А. Білошицького, Г. Ляшенка, О. Рудянського, С. Грицаєнко, А. Гайденка, Є. Петриченка, В. Соломіна, А. Нижника, О. Гнатовської, В. Рунчака, І. Козлова, О. Костіна.

---

[1] 1924 р. – В. Комаренком було відкрито клас домри у Музично-драматичному інституті (м. Харків) [42, с. 114].
1932 р. – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової (з 1932 р. при робітничій консерваторія відкривається відділ народних інструментів, у клас домри викладає В. Єфремов [там само, с. 144].
1936 р. – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського [там само, с. 13] (М. Геліс викладав домру, балалайку, гітару та баян [42, с. 14]; домра «витіснила» мандоліну, яка викладалась з 1934 р. М. Квальярді [260]).
1946 р. – Львівська музична академія імені М. В. Лисенка (відкривається кафедра народних інструментів, при якій домру викладає Г. Казаков [42, с. 134]).
1965 р. – Донецька державна академія імені С. С. Прокоф'єва (відкривається кафедра народних інструментів, при якій домру викладає В. Івко [12, с. 77]).

Активний композиторський інтерес до розбудови домрового репертуару зумовив розмаїття дослідницьких підходів. Зустрічаються фундаментальні дисертаційні праці, присвячені формуванню домрового мистецтва в Україні (Є. Бортник [18]), становленню харківської (Н. Костенко [99]), миколаївської (І. Кольц [88]) та донецької (С. Білоусова [12]) домрових шкіл, риторичним засадам композиторської та виконавської творчості для домри (О. Олійник [180]) та творчості музиканта-домриста (О. Лєрмонтова [119]). Окрім цього, написано низку статей, які висвітлюють жанрово-стильову палітру, проблеми оригінального репертуару та становлення домрового мистецтва [3; 11; 17; 31; 45–46; 56; 70; 78; 97–98; 118; 135; 145; 255–256]. Увагу науковців привертають різні стильові напрями, серед яких – неокласичні тенденції (Т. Литвинець [126]), фольклорна лінія (С. Білоусова [13]), барокові та романтичні вектори у домровій музиці донецьких композиторів (С. Білоусова [12]), а також джазовий напрям у композиціях для домри на прикладі доробку В. Власова (В. Кириченко [78], С. Мурза [168]). Не менш цікавими є такі вектори дослідження, як композиторські техніки у домрових творах композиторів донецького регіону (С. Білоусова [12]), інтерпретація звукового образу інструмента у творах для домри соло (І. Форманюк [255–256]) та сучасне домрове виконавство в аспекті вдосконалення професійної майстерності (Т. Литвинець [127]). Вагомим внеском у вивченні домрового мистецтва композиторів Слобожанщини та постаті Б. Міхєєва стали дослідження Н. Костенко [96; 98–100]. Історіографічними є роботи Я. Данилюк [43–44], в яких окреслено розвиток домри в Україні в контексті народно-інструментального виконавства. Серед останніх праць слід відзначити дисертаційну роботу О. Лєрмонтової [119], присвячену психологічним аспектам діяльності домриста, які раніше зацікавили ще В. Білоус [9].

На сьогоднішньому етапі дослідження домрового мистецтва, які розкривають загальну палітру репертуару та загальні тенденції домрової творчості українських композиторів XX–XXI століть, переважно мають регіональний характер (Харків, Донецьк, Одеса), концентруються на окремих

персоналіях (В. Івко, Б. Міхєєв, В. Власов) та жанрах (концерт, мініатюра, сюїта, соната), залишаючи на периферії ряд нових композицій, більшість зразків фантазії та сюїти.

Таким чином, *актуальність* теми дослідження обумовлена:

- активною розбудовою домрового репертуару українськими композиторами;
- формуванням достатнього підґрунтя для систематизації та періодизації оригінального репертуару;
- відсутністю панорамних досліджень і, як наслідок, неповнотою охоплення палітри творів домрової музики;
- недостатньою вивченістю впливу адаптованих композицій на формування оригінальних творів для домри;
- стрімким урізноманітненням жанрово-стильової палітри домрової музики протягом XX–XXI століть;
- необхідністю розкриття сутності явища розширеної виконавської техніки, яка вже сформувалась у домровому репертуарі.

Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано на кафедрах інтерпретології та аналізу музики, історії української та зарубіжної музики згідно з планом науково-дослідницької та методичної роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Проблематика дисертації відповідає комплексним темам «Інтерпретологія як інтегративна наука» (протокол № 2 від 16.10.2019 р.) та «Історичні обрії сучасного музикознавства» (протокол № 2 від 17.09.2021 р.). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 3 від 31 жовтня 2019 р.).

Об’єкт дослідження – творчість українських композиторів XX–XXI століть; **предмет** – жанрово-стильові особливості музики для чотириструнної домри в доробку українських композиторів.

Метою дослідження є визначення жанрово-стильових напрямів домрової творчості українських композиторів.

До наукових **завдань** дисертації входять наступні позиції, що складають її структурний алгоритм:

- визначити особливості жанрово-стильової палітри української музики ХХ століття;
- розкрити актуальну проблематику досліджень репертуару для народних інструментів;
- висвітлити сучасні аспекти вивчення домрової музики;
- здійснити огляд ансамблевого та оркестрового репертуару за участю домри;
- проаналізувати жанрово-стильову палітру домрових перекладень та визначити їх роль у формуванні оригінального і сучасного адаптованого репертуару для домри;
- виявити стильові вектори домрової творчості українських композиторів;
- визначити роль сучасних композиторських технік у домровій музиці ХХ–ХХІ століть;
- надати поняття розширеної домрової техніки та розкрити новітні виміри звукового образу домри;
- охарактеризувати риси концертності у композиціях для домри;
- проаналізувати жанрово-стильові особливості творів малої і крупної форми (концерт, соната, фантазія, сюїта) в доробку українських композиторів (виявити основні принципи циклізації, представити типологію та періодизацію).

Матеріалом дослідження слугують нотні тексти та аудіо / відео записи домрових творів українських композиторів ХХ–ХХІ століття:

- перекладення М. Т. Лисенка композицій В. А. Моцарта, Ф. Шопена М. В. Лисенка, Д. Кабалевського – Концерт *Es-dur* (ІІ та ІІІ чч.),

«Фантазія-експромт», «Гавот» для домри та фортепіано; «Баркарола» та «Дощик» для двох домр соло;

- перекладення – «Вальс» *cis-moll op*. 64 № 2 Ф. Шопена у транскрипції для домри з фортепіано Г. Казакова, «Народний танець» М. Скорика у транскрипції для домри та фортепіано М. Проценка, «Прелюдія» Д. Кабалєвського та «Кантилена» Ф. Пуленка у транскрипції для домр та фортепіано Б. Міхєєва, «Венеціанський карнавал» М. Паганіні у перекладенні для двох домр з фортепіано О. Олійника, «Басо-остинато» для домри з фортепіано В. Власова;
- мініатюри – «Гуцульське коло» для домри з фортепіано О. Некрасова; «Пантоміма» для домри з фортепіано В. Власова; «Жартівливе підношення у формі вальсу» для домри соло Б. Міхєєва; «Зозуля» та «В лісі на світанку» для домри соло Л. Матвійчук; «Ескіз», «Мерехтливий звук», «Передзвони» для домри соло О. Олійника; «Слобожанські мозаїки» для домри з фортепіано О. Гнатовської; «Коло» для двох домр соло В. Івка–Б. Міхєєва; «Каприс» для домри з фортепіано В. Іванова, «Капричіо» для домри з фортепіано А. Нижника, «Гуцульські мозаїки» для домри та баяна В. Рунчака;
- цикли, альбоми та зошити мініатюр – «Сім характерних п’єс», «Ліричний альбом» для домри соло Б. Міхєєва; «Репліки» для домри з фортепіано В. Івка; «Чотири коломийки» для домри з фортепіано (гітарою) Є. Мілки;
- варіації – «Чи вийду я на річеньку» Г. Михайличенка та «Ой, за гаєм, гаєм» Л. Матвійчук для домри з фортепіано, «Женчичок-бренчичок» для домри соло М. Т. Лисенка;
- фантазії для домри соло та з фортепіано (оркестром) В. Соломіна – «*Libertango*» та «*Vayamos al Diablo*» на теми А. П’яцоли, Фантазія на тему І. Альбеніса; Фантазія на тему української народної пісні «Горіла сосна, палала» С. Грицаєнко;

- сонати – Соната для домри з фортепіано В. Польового, Сонати для домри В. Івка, Соната для домри соло Є. Мілки;
- сюїти – Концерт-сюїта Б. Міхєєва, «Дитяча сюїта» для домри соло Б. Міхєєва, «У наслідуванні іспанському» для домри з фортепіано А. Білошицького, «Казкові історії» та «Стежками українських народних пісень» для домри з фортепіано С. Грицаєнко;
- концерти для домри з фортепіано (оркестром) – Концерт-рапсодія В. П. Задерацького; Концерт Д. Клебанова; Концертино І. Ковача; Концертино та Концерт В. Подгорного; Концерт № 1 та Концерт-билина Б. Міхєєва; Концерт-токата В. Івка; Концертино В. Іванова; Концертино *Quasi buffo* А. Гайденка; Концерт «“Вірую!” *Credo*» А. Нижника; Концертштюк О. Костіна; Концертштюк І. Козлова.

Методи дослідження. Концепція дисертації обумовила міждисциплінарний синтез загальнонаукових та спеціальних підходів до предмету дослідження:

- *історичного*, необхідного для висвітлення розвитку домрового мистецтва на різних етапах його становлення;
- *системного підходу,* який надає цілісне осмислення у розумінні явищ та процесів при дослідженні домрових композицій;
- *компаративного методу*, який дозволяє порівняти розвиток домрової музики із становленням репертуару інших народних інструментів;
- *жанрово-стильового аналізу*, необхідного для виявлення індивідуальних і типових рис композицій для домри, а також їх стилістичних ознак;
- *структурно-функціонального*, спрямованого на осмислення звуковисотної організації музичних творів, форми та драматургії;
- *органологічного методу,* який дозволяє простежити етапи еволюції та модифікації інструмента;

- *виконавського аналізу*, який допомагає розкрити специфіку засобів домрової виразності та їх модифікації упродовж розвитку домрового мистецтва.

Теоретична база дисертації будується на ґрунті систематизації праць музичної науки за такими тематичними напрямами:

- *українська музична культура* – В. Жайворонок [55], І. Зінків [65], Ф. Колесса [85], Л. Корній та Б. Сюта [94], Л. Косаковська [95], О. Крусь [105], М. Закович [107], К. Оленич [179], А. Терещенко [243];

- *історія та теорія народно-інструментального мистецтва* – Ф. Бернат [7], Л. Гайдамака [25–26], Г. Голяка [29], М. Давидов [40–42], М. Данилюк та Я. Данилюк [44], С. Димченко [48], І. Дружга [51], В. Дутчак [52], Ю. Дяченко [53], В. Комаренко [90–91], С. Костогриз [102], В. Лапченко [111–113], М. В. Лисенко [120], В. Лігус [129], І. Лісняк [134], Ю. Лошков [136], Г. Матвіїв [147], І. Маціївський [154], С. Нефедов [172], А. Олексюк [178], М. Паньків [184], Л. Пасічняк [185], М. Плющенко [191], Є. Роговська та В. Рутецький [202], Т. Сідлецька [222–224], А. Сташевський [231], І. Теуту [244], В. Тищик [246], В. Ткаченко [249], Г. Хоткевич [259], Н. Чабаненко [261], Ю. Чорний та А. Душний [265], О. Юрченко [276–277], Є. Юцевич та Є. Безп'ятов [278], Т. Яницький [281];

- *історія та теорія домрового мистецтва* – Н. Башмакова та Б. Євстратенко [3], В. Білоус [9], С. Білоусова [10–13], Є. Бортник [17–18], О. Гончарова [31], В. Гризодуб та В. Михеліс [36], Я. Данилюк [45–46], З. Дзяман [47], І. Донченко [50], А. Єрьоменко [54], В. Калабська [70], В. Кириченко [78], І. Кольц [88], В. Комаренко [89], Н. Є. Костенко [96–100], Н. Я. Костенко [101], К. Куспляк [110], О. Лєрмонтова [118–119], М. Т. Лисенко [123; 138], Т. Литвинець [126–127], М. Т. Лисенко та Б. Міхєєв [139], Ю. Лошков [135], І. Максименко [145], А. Марченко [146], Л. Матвійчук [148–149; 153], В. Міхеліс та А. Калінін [161], Б. Міхєєв [162–163; 165],

С. Мурза [168], О. Олійник [180], Д. Орлова [181–182], В. Петрик [187], І. Скорик [225], І. Форманюк [255–256], А. Шеремет [270];

- *теорія жанру та стилю* – О. Бондаренко [14], І. Вербицька-Шокот [22], А. Гончаров [30], А. Заходякін [60], І. Зінків [64; 66], А. Калениченко [73], Н. Кашкадамова [76], В. Клин [83], А. Комлікова [92], І. Коханик [103], О. Кричинська [104], О. Лігус [130; 132], А. Ляхович [140], Д. Максименко [144], В. Москаленко [167], О. Немкович [171], М. Однолькіна [175], Л. Путішина [198], І. Романюк та Н. Маметова [204], В. Русіна [207], В. Сємикін [217], Б. Сюта [239–240], G. Daunoraviciene [293];

- *музична форма, в тому числі її інтерпретації у музиці ХХ століття* – Н. Горюхіна [33–34], В. Москаленко [166], В. Степурко [238], М. Тіц [247], С. Шип [271], Я. Якубяк [280], J. Chominski та K. Wilkowska-Chominska [289], E. Venn [321];

- *жанрово-стильові напрями ХХ століття* – І. Антонюк [1], І. Горват та І. Вассербергер [32], В. Данилець [43], О. Зав'ялова [57], А. Загайкевич [58], І. Закус [59], М. Калашник [71], А. Калашникова [72], А. Калениченко [74–75], Л. Кияновська [79–80], О. Колісник [86], Ш. Лі [128], О. Лігус [131; 133], Л. Макаренко [143], А. Мельник [156–158], Я. Олексів [177], І. Палійчук [183], Г. Полянська [192–193], М. Рябоконєва [208–209], Н. Рябуха [212], Г. Савонюк [215], Г. Савченко [216], А. Сташевський [230; 234; 236], Б. Сюта [241], М. Ткач та О. Хижко [248], І. Тукова [251], І. Федорова [253], О. Філатова [254], О. Шаповалова [267–268], A. Claver [290], V. Glivinsky [296], L. McCawley [306], S. Messing [307], Yu. Nikolaievska [309], L. Shapovalova [312], A. Snyder [315];

- *техніки композиції ХХ століття* – Н. Гриценко [37], Ю. Грібінєнко [39], Г. Зимогляд [62], Д. Купіна [108], Г. Курило [109], К. Майденберг-Тодорова [141], Г. Ніколаї [173], О. Овсяннікова-Трель [174], О. Прокопова [196], Н. Ревенко [201], П. Рудь [206], О. Сєрова [218–221], А. Скрипник [227],

А. Сташевський [229; 232], І. Тукова [250; 252], С. Щелканова [273], J. Chominski [287–288], D. Cope [292], B. Jaunslaviete [298];

- *розширена виконавська техніка* – О. Пастухов [186], А. Сташевський [233; 235], Є. Чуріков [266], А. Шаріна [269], B. Bartolozzi [284], R. Dick [294], T. Howell [297], C. Kohoutek [300], A. Lovelock [303], A. Steyn [317].

Наукова новизна отриманих результатів. В дослідженні домрової творчості українських композиторів в музикознавстві *вперше*:

- представлено загальну жанрово-стильову панораму домрової музики українських композиторів (1933–2020);
- виявлено приналежність домрових композицій до різних стильових напрямів;
- висвітлено роль М. Т. Лисенка у формуванні оригінального домрового репертуару;
- введено поняття розширеної домрової техніки;
- виявлено нові грані звукообразу домри;
- визначені параметри концертності в композиціях для домри;
- представлена типологія мініатюр, сюїти, фантазій та концерту;
- здійснено типологію і періодизацію розвитку домрового концерту;
- розкрито композиційні особливості творів А. Білошицького, А. Гайденка, О. Гнатовської, В. Іванова («Каприс»), О. Костіна, І. Козлова, Г. Михайличенка, А. Нижника та В. Соломіна.

Подальшого розвитку набули:

- вивчення домрової творчості В. Власова, С. Грицаєнко, В. П. Задерацького, В. Івка, Д. Клебанова, І. Ковача, М. Т. Лисенка, Л. Матвійчук, Є. Мілки, Б. Міхєєва, А. Нижника, О. Нєкрасова, О. Олійника, В. Подгорного, В. Польового, В. Рунчака;
- типологія домрового концерту;
- дослідження сонорики у композиціях для домри;
- дослідження композиторських технік у домровій музиці.

Уточнено:

- хронологію розвитку жанру домрового концерту від В. П. Задерацького;
- моделі сонатних циклів у домровій музиці;
- специфіку нашарування та взаємодії різних стильових напрямів в музиці для домри.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали та висновки дослідження можуть бути використані в навчальних курсах «Історія виконавства на народних інструментах», «Історія української музики», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», а також в класах домри для бакалаврів, магістрів та аспірантів вищих музичних навчальних закладів.

Апробація отриманих результатів. Обговорення дисертації відбувалось на кафедрах інтерпретології та аналізу музики, історії української та зарубіжної музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення та висновки оприлюднено на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Сучасні парадигми музики, театру та мистецької освіти» (Харків, 21–22 лютого 2020 р.); «Бетховен та XXI сторіччя: європейський простір мистецької освіти» (Харків, 22–23 жовтня 2020 р.); «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, 3–5 грудня 2020 р.); «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до репрезентації» (Київ, 8–10 січня 2021 р.); «Мистецтво і шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 01–03 квітня 2021 р.); «Народно-інструментальне виконавство: сучасність та перспективи» (Харків, 27–29 листопада 2021 р.); Міжнародна науково-практична конференція «ХНУМ імені І. П. Котляревського 105 років: звершення та випробування» (Харків, 11–12 жовтня 2022 р.).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у чотирьох одноосібних статтях; з яких 3 – у спеціалізованих виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України та 1 стаття у фаховому періодичному

зарубіжному виданні «*European Journal of Arts. Premier Publishing s.r.o.*» (Відень, Австрія).

Структура роботи. Дисертація складається з Анотацій, Вступу, п’ятьох основних розділів (20 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел (322 покажчиків; з них 34 – іноземними мовами) та Додатків. Загальний обсяг роботи – 279 сторінок; з них 189 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1
УКРАЇНСЬКА ДОМРОВА МУЗИКА В КОНТЕКСТІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОЇ ПАЛІТРИ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Творчість українських композиторів у ХХ столітті ілюструє наближення до загальних тенденцій європейської музики цього ж періоду. В контексті української музичної культури, особливо другої половини ХХ століття, спостерігається послідовне опанування та нашарування всіх новітніх течій, зокрема неофольклоризму (початок ХХ ст. / 1960–1970-ті), неокласицизму та необароко (1910-ті / 1960–1970-ті), неоромантизму (початок ХХ ст. / друга половина ХХ ст.), джазу, звернення до різноманітних композиторських технік, мінімалізму та «нової простоти» (1970-ті), сонорики (1970-ті), що свідчить про приналежність української музики до загальноєвропейського контексту.

Мобільність жанрово-стильових явищ пов'язана з оновленням музичної мови, а серед різноманітних напрямів музики ХХ століття виокремлюються неостилі, у яких, з одного боку, відбувається осучаснення «старих стилів», а з іншого – взаємодія із традицією. Змінам підлягає і жанрова система, яка урізноманітнюється жанровими гібридами (мікстами) та ілюструє тенденцію до відродження старих жанрів. В межах одного твору можуть взаємодіяти віддалені жанри епох, що в результаті приводить до розмивання їх меж і явища дифузності[2]. З появою широкого спектру композиторських технік змін зазнає і виконавська палітра засобів, що виражається у формуванні розширеної техніки гри на інструменті (остання третина ХХ ст.) та нових граней його звукообразу.

[2] Поняття «жанрової дифузії» використовується у літературознавстві, прикладом чого є праці Д. Коваленко [84], О. Левченко [114], М. Рябченко [214], Н. Хоменко [257]. В аналізі музичних явищ це поняття використовує Г. Полянська [192, с. 11] та серед прикладів називає такі жанрові поєднання як опера-балет, балет-симфонія в балетній музиці В. Губаренка.

Домрове мистецтво розвивається саме у ХХ столітті, що обумовлено доволі пізнім входженням інструмента в академічну середу[3] і тому втілює основні тенденції розвитку сучасної академічної музики цього періоду. Це призводить до стрімкої жанрово-стильової еволюції домрового репертуару. Сказане обумовлює необхідність огляду основних напрямів музики ХХ століття, які у подальшому знайдуть відбиття у репертуарі народних інструментів, зокрема – чотириструнної домри.

1.1 Жанрово-стильові напрями та техніки в творчості українських композиторів ХХ століття

Жанрові пошуки ХХ століття породжують явище мішаних жанрів. Дослідники жанрової палітри виокремили два підходи – звернення до звичних жанрів та їх переосмислення у їх класичних канонах. Останнє втілилось у зміні сталих настроїв, характерів та станів, які притаманні певному жанру. Окрім цього, жанрова основа творів може бути ледь впізнаваною, виникають пародії, а кордони жанрів стираються. В наслідок нанизування на матрицю різних жанрових моделей виникли своєрідні **жанрові гібриди[4] (міксти)** та композиції з ознаками жанрового синтезу.

На межі ХХ–ХХІ століть подібні міксти стали виникати в музиці українських композиторів[5] у вигляді поєднання жанру фантазії із вальсом, каприччіо, концертом, сонатою, рондо, поемою, тарантелою тощо. Подібні жанрові гібриди у скрипковій музиці досліджує М. Однолькіна, розглядаючи специфіку взаємодії жанрів в «Рондо-фантазії» О. Жука. Так, від жанру рондо взято форма рондо-сонати, у той час як від фантазії присутні

[3] Момент створення чотириструнної домри (1908 рік), відкриття класу домри при консерваторії (м. Харків, 1924 рік), один з перших оригінальних творів для чотириструнної домри – Варіації на тему народної пісні «Чи вийду я на річеньку» для домри та фортепіано (1933) Г. Михайличенка; вихід школи гри на чотириструнній домрі (В. Комаренко, 1961 рік [89]).

[4] Про гібридність жанру на прикладі кінематографу та літератури пише О. Філатова [254], у той час як Б. Сюта [240, с. 189] вказує на «<…> гібридні змішані форми в межах звичних класичних жанрових типів<…>». До поняття «жанрові мікси» звертається М. Однолькіна [175, с. 150] та відносить до них композиції, у яких простежуються ознаки різних жанрів.

[5] О. Жук, Г. Жуковський, А. Білошицький, О. Козаренко, О. Яковчук, І. Завадський тощо.

імпровізаційність, віртуозність та різнохарактерність тем [175, с. 150, 153]. Жанрові мікести ми можемо зустріти і у фортепіанній музиці, що досліджується О. Бондаренко [14]. Жанрове суміщення токати та прелюдії (1947) можемо спостерігати у доробку І. Шамо, де вплив токати віддзеркалився у тріольності та монолітній формі на фоні прелюдійної імпровізаційності. З другої половини ХХ століття необарокова токата починає взаємодіяти і з більш далекими жанрами та стилями, що пояснюється проникненням у токату національних витоків, прикладом чого є «Гуцульська токата» (1958) А. Кос-Анатольського і «Українська токата» (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) В. Птушкіна або взагалі, відбувається синтез із поемою, як, наприклад, у «Токаті-поемі» (1972) Ж. Колодуб [там само, с. 155].

Жанрові пошуки в сфері більш масштабних композицій притаманні творчості[6] В. Губаренка, Л. Дичко, А. Штогаренка, Л. Колодуба та Л. Ревуцького. Так, у кантаті-симфонії А. Штогаренка «Україно моя» (1943) ознаки жанру симфонії втілились у структурі сонатно-симфонічного циклу, а риси кантати – у зверненні до ліричної поезії (А. Малишко, М. Рильський) із використанням українських пісенних інтонацій в мелодиці [94, с. 569]. Схожий підхід ілюструє Симфонія-дума Л. Колодуба «Шевченківські образи» (1964), для якої характерна п’ятичастинна будова. Жанр «думи» вказує на характер композиції – лірико-епічний із використанням ладо-інтонаційних формул, притаманних народному епосу [там само, с. 636–637]. Поєднання далеких жанрових моделей у хоровій музиці досліджує І. Вербицька-Шокот, яка відзначає синтез реквієму із симфонією та сюїтою [22, с. 13].

Відмінною рисою музики ХХ століття є плюралізм стилів, що означає їх множинність, яка розгортається як упродовж всього ХХ століття, так і в межах одного часового відрізку. На прикладі української музичної культури можна спостерігати, що плюралізм стилів проявляється у поверненні вже опанованих

[6] *В. Губаренко*. Симфонія-балет («Ассоль», «Зелені святки», «Майська ніч», «Liebestod»), опера-ораторія («Згадайте, братія моя»), опера-балет («Вій»); *Л. Дичко*. Симфонія-кантата («Ти починаєшся з очей»), опера-ораторія («Різдвяне сяйво», «Вертеп»); *А. Штогаренко*. Кантата-симфонія («Україна моя»); *Л. Колодуб*. Симфонія-дума («Шевченківські образи); *Л. Ревуцький*. Кантата-поема («Хустина»).

стильових напрямків, розвиток яких утворює декілька хвиль розвитку. Перша хвиля припадає на початок ХХ століття (Ф. Якименко, М. В. Лисенко), а друга – на 1960-ті роки (М. Скорик). Це явище можна спостерігати на прикладі неофольклоризму, який після початку ХХ століття (В. Барвінський) у 1960–1970-х роках повернеться в якості «другої фольклорної хвилі» (С. Людкевич, М. Скорик, Є. Станкович, Л. Дичко, В. Губаренко, Г. Ляшенко) [80, с. 25]. Неокласицизм, до якого активно звертаються композитори в 1910-ті роки (В. Барвінський, Я. Степовий та В. Косенко), повторно актуалізується у другій половині ХХ століття (М. Скорик, Ю. Іщенко, В. Бібік, Л. Колодуб, В. Сильвестров та В. Вишинський). Таким чином, в українській музиці на початку ХХ століття панує фольклоризм, але починають зароджуватись такі напрямки як неоромантизм, неофольклоризм та неокласицизм, які повторно заявляють про себе у другій половині ХХ століття.

Українська музична культура характеризується плавним переходом від романтизму (упродовж XIX ст.) до **національно-романтичного стилю** (початок ХХ ст.), що можемо простежити у доробку М. В. Лисенка, М. Леонтовича, С. Людкевича. Основними пріоритетами стали звернення до жанру обробки, мініатюри, взаємодії різних стильових напрямів на основі романтичних традицій, наслідування загальним параметрам жанрів з романтичною моделлю, тяжіння до тричастинності з контрастною серединою, вільне використання технічного потенціалу інструментів та орнаментальність мелодії. Відбувається оновлення гармонічної мови, відтворення різнобарвності почуттів через колористичне звучання інструментів, гру барвами та півтонами, що яскраво проявилось у доробку Ф. Якименка та вокальній ліриці М. В. Лисенка [94, с. 374–376].

Паралельно із західноєвропейською музикою, в українській музичній культурі на початку ХХ століття зароджується **неоромантизм**. Відмінною рисою неоромантичних зразків стало звернення композиторів до романтичних тем, сюжетів та особлива увага до мелодії як провідного засобу виразності. О. Лігус вказує на панування лірики, підвищеного індивідуалізму, прагнення

до свободи, барвистості та, як протиставлення цьому, апатія, фаталізм та песимізм. Тепер, на відміну від неокласиків, «чисті» жанри відходять на другий план, а перевага надається жанрам з широкими віртуозними можливостями та тяжінням до імпровізаційності [133, с. 95].

Співіснування романтизму та неоромантизму можемо бачити на прикладі музики для народних інструментів. Так, прояви романтизму можна зустріти у музиці для бандури навіть на межі XX–XXI століть, про що у своїй монографії зазначає І. Лісняк [134, с. 81, 106]. Композитори (В. Власов, О. Герасименко) створюють зразки, стилізовані під народнопісенний тематизм з явними рисами романтизму, що в першу чергу відбилось на рівні драматургії (тональні співставлення, вільна агогіка, динамічність та контрастність образів, віртуозність, лірико-елегійний характер тощо). Дослідниця відзначає, що романтичні риси у музиці для бандури найбільш яскраво простежуються у вокальних творах на слова українських письменників (Т. Шевченко, В. Стус, В. Симоненко, Л. Костенко тощо) [там само].

Окрім романтизму та неоромантизму, на початку XX століття активно розвивається **фольклоризм**. Національні витоки романтичного напряму в українській музиці кристалізуються: все частіше використовуються прямі цитати народних пісень, а композитори наслідують звучання українських народних інструментів (арпеджовані розлогі акорди бандури, імітація гри на духових інструментах – трембіта, сопілка, троїсті музики). Значного поширення набуває жанр обробки, з'являється низка творів на основі народних пісень та, як наслідок, виокремлюється фольклорний тип програмності, на що у своєму дослідженні зазначає Н. Чабаненко [262, с. 140].

Паралельно формується і **неофольклоризм**, який ілюструє новий підхід до трактовки фольклору, що можемо спостерігати у доробку В. Барвінського [43, с. 98–99]. Тепер композитори звертаються до стародавніх пластів фольклору (в першу чергу – обрядового) з використанням нових принципів його втілення. Замість цитування зразків народно-пісенної традиції,

композитори вільно комбінують їх елементи та застосовують нові виражальні можливості інструментів. Результатом є новий та сучасний підхід до втілення фольклору через використання поліладовості, кластерних співзвуч та сонорики.

Наступним неостилем української музики початку ХХ століття є **неокласицизм,** який виник у 1910-х роках і нерідко ототожнюється з «необароко». До їх ознак належать використання діатоніки з хроматичними послідовностями, техніка *basso continuo* та елементи *ad libitum*. М. Рябоконєва, досліджуючи музичний неокласицизм, відзначає відродження барокового концерту та старовинних жанрових моделей (фуга, токата, пасакалія, *concerto grosso*, партита, дивертисмент тощо), відмову від програмності, використання принципів *concerto grosso*[7] (протиставлення *soli* та *tutti*, концертність, камерність) [209, с. 121–123].

Фундамент для **необароко** був закладений ще у другій половині XIX, на що у своєму дослідження акцентує увагу О. Бондаренко [14, с. 154]. Підтверджуючи цю думку, дослідниця називає «Токату» з «Української сюїти» («Прелюдія», «Куранта», «Токата», «Сарабанда», «Гавот» та «Скерцо») у формі старовинних танців для фортепіано (1867–1869) М. В. Лисенка. Композитор, обравши в якості тематизму українські народні пісні, стилізує їх під жанри попередніх епох, використовує поліфонічні прийоми (імітаційна та підголоскова поліфонії) та пише кожен номер Сюїти в єдиній тональності (*G-dur*), що корелює із інструментальними сюїтами Й. С. Баха. І. Зінків вважає, що саме «Українська сюїта» М. В. Лисенка передувала неокласичній тенденції в українській музиці, яка з 1910–1920-х років втілилась у творчості В. Барвінського, Я. Степового та В. Косенка – композитори, подібно до М. В. Лисенка, також створювали цикли із

[7] З. Алмаші. *Concerto Grosso* № 2 для струнного оркестру (2000).

використанням старовинних жанрів [66, с. 73]. Пізніше до барокових жанрів у фортепіанній музиці[8] звернуться В. Косенко, І. Беркович та І. Шамо.

З другої половини ХХ століття в українській музиці відбувається нашарування різноманітних неостилів, на що вказує О. Колісник [86, с 43]. У **новій хвилі неоромантизму** спостерігається інтеграція жанрів з пануванням програмного задуму. Вагома роль віддається ліричним жанрам, серед яких провідне місце належить елегії, монологу та поемі. У композиціях, орієнтованих на неоромантизм, нерідко зустрічаються алюзії на пісенний тематизм романтиків. Композитори звертаються до романтичних тем, сюжетів та міфології, цитованого матеріалу та фольклорних витоків, використовують монотематизм. В центрі твору часто знаходяться ліричні герої, які протистоять злу. На перший план висувається душевний стан людини та внутрішній конфлікт героя. Інколи поняття неоромантизму змішується із романтизмом. Так, Перший концерт для віолончелі з оркестром (1983) М. Скорика А. Заходякін розглядає як романтичний твір, що обумовлюється наявністю ліризму, який межує із драматичністю, перевагою пісенного тематизму та лірико-сповідального образного змісту [60, с. 131–132], а Л. Кияновська вказує на його неоромантичну природу [79, с. 336, 342]. Не менш активно проявляється неоромантизм в української ліричної симфонії (1970–1980-ті рр.), що проявилось у «*Sinfonia Larga*» та Камерній симфонії № Є. Станковича [86, с. 24].

Паралельно з неоромантизмом на межі 1960–1970-х років виникає **«нова фольклорна хвиля**[9]**»** для якої, на відміну від неофольклоризму початку ХХ століття, притаманне звернення до національних зразків фольклору, що відбилось у залученні народно-пісенного тематизму у поєднанні з сучасними композиторськими техніками. Для цього періоду характерне суміщення

[8] *В. Косенко*. «11 етюдів у формі старовинних танців» (1928–1930), «Токатина» (1936); *І. Беркович*. «Токата» (1938); *І. Шамо*. «Дві токати» (1947).

[9] *М. Скорик*. Концерт для оркестру «Карпатський» (1972) та одноактна опера «На Русалчин Великдень» (1977); *Є. Станкович*. Триптих для скрипки и фортепіано «На Верховині» (1972); *В. Губаренко*. «Купало» (1973); *Л. Дичко*. Кантата «Карпатська» (1974) та ««Карпатські фрески» для фортепіано (1993) [Чабаненко. Неофольклоризм, с. 140].

національних традицій з віяннями західних композиторських шкіл, що втілилось у доробку С. Людкевича, М. Скорика, Є. Станковича, Л. Дичко, В. Губаренка, Г. Ляшенка тощо [80, с. 25].

Подібно до «нової фольклорної хвилі», повторна актуалізація неокласицизму відбувається у другій половині ХХ століття (1960–1970-ті рр.) і саме у цей період більш яскраво себе проявили необароко та неокласицизм. **Неокласицизму** другої хвилі притаманне звернення до варіацій на різноманітні стилі, поєднання різних композиторських технік, використання цитат та алюзій. Композитори стали частіше звертатись до старовинних жанрів (партита, токата, *concerto grosso* тощо), що проявилось у доробку[10] М. Скорика, Ю. Іщенка, В. Бібіка, Л. Колодуба, В. Сильвестрова та В. Вишинського. Розглядаючи «Юнацький» концерт для фортепіано (1977), Л. Кияновська [79, с. 323–327] виділяє такі риси неокласицизму, як віртуозність, апелювання до одночастинного циклу з формою сонатного *allegro*, використання «загальних форм руху», арпеджіо та гамоподібних пасажів, токатно-прелюдійної імпровізації та квадратних структур. У свою чергу, на значну роль метричної пульсації у неокласичних композиціях вказує Н. Кашкадамова [76, с. 313]. У неокласичних композиціях важливого значення набуває взаємодія та співвідношення класичних прийомів з мовою ХХ століття. За твердженням М. Рябоконєвої, риси неокласицизму втілюються не тільки у зверненні до відповідних жанрів або форм епохи бароко, але і до принципу концертування, «духу вистави» або сюїтно-циклічної форми [209, с. 121–122].

Окрім різноманітних неостильових напрямків, в музиці ХХ століття важливу роль в музичному розвитку американської та загальноєвропейської культури відіграє **джаз**, який зародився в Америці у 1910-х роках та пізніше

[10] *М. Скорик*. Фортепіанні цикли (Партита № 5, 1975; шість «Прелюдій та фуг», 1987–1988); *Ю. Іщенко*. «Маленька партита» для скрипки та арфи (1973), «24 прелюдії» для фортепіано (1996); *В. Бібік*. «Маленький концерт» для фортепіанного тріо (1976); *Л. Колодуб*. Симфонія «У стилі українського бароко» (1980), інструментальні концерти та сюїти; *В. Сильвестров*. «Музика в старовинному стилі» (1973), «Класична соната» (1975), низка фортепіанних п’єс (початок ХХ століття); *В. Вишинський*. Сюїта «Танці грудневої ночі» для скрипки соло (2014).

розґалужився на декілька різновидів (бібоп, свінг, регтайм, модальний джаз, джаз-ф'южн тощо). Він розповсюдився в Європі завдяки гастролюючим американським колективам та отримав резонанс у творчості ряду європейських композиторів, серед яких[11] К. Дебюссі, Е. Саті, П. Хіндеміт, М. Равель тощо. Риси джазу серед українських композиторів можемо простежити у доробку[12] М. Скорика, О. Козаренка та інших [128].

Становлення джазу в українській музичній культурі починається з 1920-х років, але остаточно він сформувався у 1980-х [там само, с. 133]. Слід зазначити, що естрадно-джазовий напрям актуалізується саме в репертуарі народних інструментів, зокрема – баянному, чому присвячене дослідження Ю. Дяченка, який акцентує увагу на довгому становленні джазової музики у баянно-акордеонному мистецтві. Поступове формування естрадного та джазового напрямів у творчості композиторів та виконавців припадає на 1920-ті, в 1940-х було написано перші оригінальні композиції, а кристалізація естрадного стилю, на думку дослідника, відбувається в 1980-х роках [53, с. 3]. Науковець приділяє особливу увагу доробку В. Власова, який, окрім композицій із джазовим потенціалом, видає і наукові праці, націлені на опанування виконавства джазової музики. Серед засобів для втілення джазовості Ю. Дяченко називає ритмо-фактурні моделі певних жанрів, звернення до *quasi*-імпровізаційності, використання сонористичних ефектів у вигляді різноманітних шумів для наслідування ударних інструментів джазового ансамблю, свінгу, що підкріплюється і різними міховими прийомами [там само, с. 116–117]. Дослідник виокремлює джазовий напрям і в доробку В. Зубицького, який реалізується через складні ритмічні звороти, синкопи, зміщені акценти та *quasi*-імпровізаційність. Окрім цього, композитор

[11] *К. Дебюссі* («Ляльковий кекуок» із циклу «Дитячий куток», 1906–1908; прелюдія «Менестрелі», 1910–1913), *Е. Саті* (регтайм для фортепіано «Парад», 1917), *П. Хіндеміт* (Сюїта для фортепіано «1922», 1922), *М. Равель* (Концерти № 1–2 для фортепіано, 1929–1930), *Д. Мійо* (сюїта «Карнавал у Новому Орлеані», 1947) тощо.

[12] *М. Скорик*. Ряд вокальних творів з використанням джазових ритмів твісту, бугі-вугі, свінгу тощо («Не топчіть конвалій», «Нічне місто», «Намалюй мені ніч» та інші); низка фортепіанних композицій («Три екстравагантні танці»; «Блюз», 1964; «Естрадна п'єса» з «Дитячого альбому», 1965; джазові парафрази творів Л. Бетховена тощо); *О. Козаренко* (кантата для голосу й камерного оркестру «П'ять весільних ладкань з Покуття», 1992; «Sinfonia estravaganza» для гітари, ударних, струнних та балету, 2001−2013)

використовує кластери, різновиди *glissando* та різноманітні ударно-шумові ефекти, які видобуваються не тільки по корпусу інструмента [53, с. 122–123].

Порівнюючи основні стильові напрями західноєвропейської та української музики XX століття, слід зазначити, що вони розгортаються паралельно та охоплюють дві хвилі. Джазовий напрям у 1920-х роках тільки починає проникати в українську музику у вигляді естрадної і джазової стилістики[13] та тільки з 1940-х років починають створюватись оригінальні джазові композиції.

Розширення жанрово-стильової палітри та розширення виражальних можливостей інструментів супроводжувалось опануванням новітніх **композиторських технік**. Вони почали формуватися у **період авангарду**, який у західноєвропейській музиці отримав дві хвилі розвитку – «авангард першої» та «другої хвиль». Якщо «перша хвиля авангарду» (1910–1920-ті рр.) в українській музиці представлена переважно дванадцятитоновою технікою у доробку М. Рославця та Ю. Голишева, то саме на момент «другої» (1950–1960-ті рр.) в українській музиці ми спостерігаємо широкий спектр новітніх композиторських технік [94, с. 494, 496].

Композитори звертаються до розширеної тональності та модальної техніки, алеаторики, серійної техніки (пуантилізм, додекафонія, дванадцятитоновість), сонорики та полістилістики. Так, при використанні розширеної тональності зберігалась основна, але до неї додавались недіатонічні акорди та співзвуччя. В результаті такої взаємодії визначення тонального центру все одно є можливим, що часто спостерігається і у модальній техніці. Змін зазнає акордова структура, в якій часто зустрічаються дисонуючі співзвуччя, кластери, акорди терцієвої структури, квінтакорди тощо. Розповсюдженим є використання ладів народної музики та їх вільне комбінування. Модальність, як композиторську техніку в українській музиці у

[13] Під естрадною стилістикою прийнято вважати комплекс з простих мелодичних ліній, фраз та гармонічно-ритмічних структур, у той час як для джазової стилістики притаманно засоби які притаманні джазової музики (імпровізаційність, специфічна ритміка, використання ладів, специфічних звукових ефектів тощо) [53, с. 172].

1980–1990-х роках, ми можемо зустріти у доробку О. Некрасова («Гуцульська сюїта») та М. Скорика («Прелюдії та фуги»). Термін «дванадцятиступенева діатоніка» пропонує М. Скорик, який підкреслює саме діатонічну природу ладу [226]. Розповсюдження набуває дванадцятитоновість, якій притаманне «рівноправне» використання всіх дванадцяти ступенів. У пуантилізмі тематична організація упорядковується дванадцятитоновій серії, відбувається максимальне розосередження тонів у фактурі, що перетворюється на послідовність звукових крапок, розділених паузами. На пуантилістичну техніку у камерній симфонії «Спектри» (1965) В. Сильвестрова вказує С. Щелканова [273, с. 97]. Дослідники відзначають у творчості композитора і наявність додекафонії, що з 1960-х років спостерігається у творчості В. Годзяцького та Л. Грабовського. Так, у «Містерії» (1964) Л. Грабовського додекафонія поєднується із алеаторикою, у той час як у другій частині «Маленької камерної музики № 1» (1966) він використовує серію з усіх дванадцяти тонів [109, с. 99]. Поєднання **серійної техніки** з алеаторикою та сонорикою ми можемо спостерігати у другій частині «Сонати № 2» (1973) В. Годзяцького [37, с. 134].

Ще однією композиторською технікою стала алеаторика (контрольована та неконтрольована), при якій процес створення певної частини твору підпорядкований принципу випадковості. Алеаторика, як правило, пов’язана з нововведеннями в нотній графіці, прикладом чого є ранній симфонізм В. Сильвестрова (Симфонія № 2, 1965) [273, с. 119]. Риси алеаторики є у творчості І. Карабиця, що представлено в партії ударних інструментів фіналу Концертино для дев’яти виконавців (1983). Через алеаторику втілюється і стихія народно-інструментального музикування, що присутнє у доробку О. Некрасова («Гуцульська сюїта», 1985) [12, с. 226]. Так, наприклад, можна виконувати невелику послідовність тонів на *diminuendo* до їх повного згасання, тривалість чого не визначена композитором, або виконувати довільний ритм в межах певного фрагменту твору.

Іншою композиторською технікою є **полістилістика**, прояви якої в українській музиці можна знайти у доробку В. Сильвестрова (Соната № 3 для фортепіано, 1979), В. Рунчака («Портрети композиторів», 1979–1988), Л. Грабовського, Б. Тищенка, М. Скорика, Є. Станковича тощо. Так, у композиціях Б. Тищенка, Ю. Грібінєнко були охарактеризовані риси полістилістичного методу, серед яких цитатність, стилізація, тяжіння до відтворення первинних жанрів та неокласичне трактування сонатної форми. При дослідженні спадщини В. Сильвестрова дослідниця звертає увагу на використання композиторських технік (серійність, сонорика, пуантилізм) у поєднанні із необароковою трактовкою жанру сонати [39, с. 14–15].

Термін «полістилістика», який переважно застосовують до музики 1960–1970 років, сьогодні нерідко витісняється **еклектикою**. У зарубіжному (зокрема, американському, британському) музикознавстві, перший взагалі використовуються доволі обмежено, тоді як «еклектика» зустрічається у працях А. К. Клавер / A. K. Claver [290], Н. Кук / N. Cook та А. Попла / A. Pople [291], Д. Коупа / D. Cope [292, p. 231–232], А. Снайдера / A. Snyder [315]. Тому нерідко ці поняття змішуються та стають взаємозамінюваними. Б. Сюта зазначає, що у полістилістичних композиціях «у процесі наслідування чи копіювання монолітний стиль перетворюється на суміш стилів й еклектично дібраних та поєднаних стильових констант і засобів» [241, с. 18]. Еклектизм став менш вивченим явищем в українській музичній культурі та досліджується тільки на початку XXI століття (Б. Сюта, А. Загайкевич, А. Комлікова, І. Федорова), до якого належать більшість його зразків.

Перші його прояви ми можемо знайти в опері «Машиніст Хопкінс» (1929) Максиміліана Бранда. А. Загайкевич [58, с. 78], досліджуючи українську електроакустичну музику, вказує на наявність у композиції додекафонії, романтизму та індустріальних шумів. Після 1929 року згадки про риси еклектики в доробку українських композиторів можемо знайти тільки у другій половині XX століття. Так, Б. Сюта в українській та польській музиці

1970–1990-х років відзначає глобалізацію культурологічного простору, у якій втрачаються національні та етнокультурні риси, відбувається нашарування, співіснування та наслідування різних стилів [241]. Дослідженням еклектики в рок-операх займається А. Комлікова [92, с. 66, 95], яка виявляє цитати сиртакі й гопака в межах шостої сцени «Енеїди» (1985) С. Бедусенка. Окрім цього, в одному номері можуть переплітатись кан-кан, штраусівська полька та лейтмотиви, прикладом чого може послужити «Пісня Чаклунки» з рок-опери «Містер Сковорода» (1994) Г. Татарченка. На присутність еклектики в українській *word music* вказує І. Федорова [253, с. 9] та асоціює еклектику із стильової різноманітністю, розглядаючи її на прикладі творчості гурту «*DakhaBrakha*». Таким чином, в межах однієї композиції можуть взаємодіяти різні стилі та жанри, що призводить до стирання між ними кордонів (стильова еклектика в «Енеїді» С. Бедусенка) або домінування певного складника (неофольклорна рок-опера «Містер Сковорода» Г. Татарченка). Як правило, еклектика в більшості випадків зосереджена у театральній музиці.

Друга половина XX століття пов’язана із зародженням таких напрямів як мінімалізм та «нова простота». Прагнучі звільнитись від емоційності та експресивності, композитори звертаються до медитативності та нескінченої тривалості музики через особливе відношення до звуку, що відповідає формуванню **мінімалізму** у 1960-ті роки звук, інтервал, акорд або невелика мелодична поспівка, які повторюються та варіюються, можуть виступати в ролі паттернів. Циклічність його повторів зумовила виникнення репетитивної техніки, яка стала досить розповсюдженою у мінімалістів [219].

Про **«нову простоту»** стали говорити ще у 1920–1930-х роках у зв’язку з творчістю С. Прокоф’єва, але найбільшого поширення цей напрям набув у 1970-ті та розглядався поруч із мінімалізмом. Для «нової простоти» притаманно спрощення фактури, рух в мелодії по звуках тризвуку ритмічний пульс та метрика стають більш стабільними, а композитори часто звертаються до тиші та шумів. «Нова простота» втілилась і у куплетній формі, довгих та добре запам’ятовуваних мелодіях із застосуванням класичної гармонії,

елементів тональної мови та звернення до жанрів постромантичної доби (пісня, романс, балада тощо), у яких присутні такі елементи, як кульмінація та традиційний розвиток драматургічної лінії.

Прояви «нової простоти» в творчості В. Сильвестрова досліджує Н. Овсяннікова-Трель, наводячи приклад «Тихої музики» для струнного оркестру (2002). Композитор звертається до жанрів романтичної доби (вальс, серенада) в яких втілились «прозора» гармонія та мелодичні фрази [174, с. 298]. Риси «нової простоти» та медитативності у 1970-ті роки розглядає П. Рудь [206, с. 51–52]. Аналізуючи «Кітч-музику» (1977) для фортепіано, Н. Зимогляд відзначає пластичність фактури, «мікроспалахи» ледь чутних підголосків, залучення акомпанементу по звуках розкладених акордів та простотою тексту, що відповідає принципам «нової простоти» [62, с. 110–111].

Звернення до мінімалізму у поєднанні із фольклором ми можемо зустріти у «Буколічних строфах» для органу (1976) Л. Грабовського та «Пасакалії на галицьку тему» (1989) О. Козаренка, в якій композитор використовує елементи репетитивної техніки та розгорнутий паттерн в ролі теми [108]. На початку XXI століття до мінімалізму та «нової простоти» звертається З. Алмаші. Він створює «*Concerto Grosso* № 2» для струнного оркестру (2000) та «Все далі лист уносять води пінні» для симфонічного оркестру (2009), в яких панують паттерни на основі тризвуку, які розвиваються репетитивним методом [220, с. 54].

Вагоме місце в музиці XX століття належить тембру, що призвело до зародження музики темброзвучностей або **сонорики** (від лат. *sonorous* – «звучний»). Її дефініцію надають Ю. Хомінський [287; 288], Ц. Когоутек [300] та І. Тукова [250]. Так, Ю. Хомінський розрізняє колористику як музику тоново-фарбових звучностей, у якій помітні всі тони. Під власне сонорикою прийнято вважати звучності, у яких при яскравому відчутті фарби різниться лише менша частина утворюючих його тонів. До сонористики (згідно з Ю. Хоміньским) відноситься музика темброзвучностей без певної висоти. Розглядаючи поняття «сонорики» та «сонорної техніки композиції» І. Тукова

зазначає, що радянські музикознавці (А. Маклигін, Ю. Холопов) нерідко при описі сонорних явищ вдаються до звукових асоціацій та метафор при прослуховуванні твору [250, с. 69–70]. Саме тому дослідниця приходить до висновку, що сонорика не завжди означає техніку композиції [там само, с. 70].

Звертаючись до аналізу української інструментальної музики, дослідники, як правило, говорять не стільки про техніку, скільки про сонорні явища та можливості інструмента. Так, Л. Макаренко знаходить в симфонічній музиці Л. Колодуба «гойдання хвиль», імітацію дзвонів, ефекти «марева», «биття серця» або «холодного вітру» (через *glissando*) та у висновках своєї роботи узагальнює їх як сонорно-шумові ефекти [143, с. 9, 12, 16]. Термін «сонорика» часто застосовується і в музиці для одного інструмента, особливо коли мова йде про баян, якому підвластні масштабні сонорні комплекси. А. Сташевський, розглядаючи «<…> новий “сонористичний” образ сучасного баянного мовлення <…>» [233, с. 116, 119], вказує на нові акустичні ефекти, які дослідник підпорядковує класифікації (різновиди *vibrato* і *glissando*, темброво-регістрові ефекти). У іншому своєму дослідженні А. Сташевський виділяє ударно-шумові прийоми гри на баяні, які приносять у композицію нові «темброво-сонорні ефекти» [235, с. 6–7].

Вивченню сонорних можливостей інструмента приділено багато уваги в українській фортепіанній музиці. Так, Г. Ніколаї відзначає, що сонорне бачення фортепіано притаманно В. Годзяцькому та В. Загорцеву, які застосовували комплекс виражальних засобів інструмента (регістрово-фактурні, педально-артикуляційні, динамічні) [173, с. 125]. На використання засобів сонористики у «Фортепіанних п’єсах для юних піаністів» Г. Гаврилець вказує О. Прокопова, зокрема ударно-шумового ефекту у вигляді стуку в «Експромті» (1979). Окрім цього, дослідниця наводить приклад традиційних фактурних форм сонорики в «Елегії» (1998) у вигляді ізольованих звуків у високому регістрі. Ще одним проявом сонорних можливостей фортепіано у п’єсах Г. Гаврилець є наслідування дзвіночків в «Елегії» (1998) через тиху динаміку та проведення «розібраних акордів у супроводі». Композиція

«Відлуння» (1996) демонструє наслідування композитором і звуку годинника через використання *quasi*-імпровізаційної метроритмічної пульсації [196].

В результаті розуміння сонорики як техніки витісняється сонорикою як явищем. В сфері дослідження домрової музики термін «сонорика» ще не використовувався за винятком О. Олійника, який розглядає «сонористичні ефекти» у «Басо-остинато» В. Власова, до яких належать ударно-шумові прийоми [180, с. 171]. В даній роботі під сонорикою, перш за все, матимуться на увазі різноманітні прийоми гри, подібно до того, як явище сонорики розглядається у працях, присвячених баянній музиці.

Частіше українські композитори суміщають композиторські техніки, а не використовують їх у чистому вигляді, прикладом чого є сонорно-алеаторні засоби у «Симфонії № 3 "Я стверджуюсь"» (1976) Є. Станковича, «*Hosi'anna* – музикантам, яких немає з нами …, вже та ще…» (1997) та «*Homo Ludens II*» (1992) В. Рунчака. Поєднання сонорики, алеаторики та серійної техніки можемо спостерігати у третій частині «Карпатського концерту» (1972) М. Скорика [105, с. 51, 53].

Підводячи підсумки розглянутих робіт, присвячених сонориці, слід відзначити, що дослідники до сонористичних прийомів, як правило, відносять ударно-шумові (А. Сташевський, О. Прокопова), у той час як суто сонорні виражаються в специфічних фактурних формулах (Г. Ніколаї). Нерідко сонорні явища пов'язуються із звуконаслідуванням і визначаються як сонорні ефекти (часто ударно-шумових або різновидів широкого спектру традиційних прийомів) (О. Прокопова, Л. Макаренко).

Явище сонорики формується одночасно з новими виконавськими прийомами та техніками, що почали застосовувати композитори у 1960-ті роки в музиці для струно-смичкових. Поступове темброве урізноманітнення водночас приводить до виникнення виконавських прийомів, які віддзеркалюють процес розширення можливостей інструмента. До їх **розширеної техніки** (*extended techniques*) входить широкий спектр прийомів з різновиду флажолетів, *glissando*, *vibrato*, *pizzicato*, мікрохроматики, техніки

правої руки та запозичених прийомів з арсеналу інших інструментів (наприклад, гітари або ударних) [300].

Поступово до цієї тенденції долучились духові інструменти та фортепіано. Ускладнення флейтової техніки відбувається з середини XX століття, коли композитори стали використовувати розширений діапазон, сонорні ефекти, розширену палітру тембрів, прийомів (як традиційних, так і націлених на шумові ефекти) та долати межі монодичної природи інструмента, на що акцентує увагу у своєму дослідженні Т. Хауелл [286]. Оновлена виконавська техніка валторни розглядається Є. Чуріковим, який виокремлює традиційні (типові для інструмента), нетипові та новітні прийоми і способи гри [266, с. 103]. Все це вказує на загальну тенденцію до формування розширеної техніки серед академічних інструментів.

Розширена техніка фортепіано відома вже з початку XX століття [269, с. 35]. При ній звуковидобування, як і в попередніх інструментах, відбувається нестандартними засобами (препарування, видобування звуку з різних частин інструмента, приглушення струни рукою тощо). Наприкінці XX століття до розширеної фортепіанної техніки[14] звертаються і українські композитори, використовуючи такі засоби звуковидобування, як кластер по струнах (І. Щербаков) та клавішах (В. Рунчак), *glissando* по струнах (В. Кияниця), а також *mute*, що може виконуватись декількома способами – на клавішах та струнах (О. Безбородько та В. Цанько) [там само]. Значно менше вивчається розширена техніка інших академічних інструментів. Про розширену фаготову техніку в доробку О. Щетинського пише О. Пастухов. Композитор «<…> графічно фіксує *vibrato* із змінною амплітудою <…>» [186, с. 181].

Вивчення побутування інструмента у виконавській чи композиторській середі стає предметом ряду наукових пошуків, у зв’язку з чим народжується ряд понять, зокрема **звукообраз**, який прагне зафіксувати потенціал того чи

[14] *І. Щербаков*. Соната № 2 «Коли втомлене серце …» (1994); *В. Рунчак*. «Привіт М.К. трьохСУчасна сонаРна N’орма» (2001); *В. Кияниця*. «Три клавірштюки в реальному часі» (2011); *О. Безбородько*. «Intermezzo» (2011); *В. Цанько*. Соната № 3 «AER» (2017).

іншого тембру. Він почав активно досліджуватись у ХХ столітті та є «<…> смисловою моделлю, яка узагальнює фонологічні, образно-інтонаційні, логіко-конструктивні та стильові принципи музичного мислення <…>», що виявляється у звуковому ідеалі «<…> культури певного періоду через звуковідчуття та тип музичної експресії <…>» (за Н. Рябухою [211, с. 181]) і знаходить втілення у різноманітних амплуа.

Найбільш активно в доробку українських композиторів вивчається звуковий образ фортепіано, прикладом чого є творчість В. Сильвестрова. Н. Рябуха відзначає «тембровий діалог фортепіано», який виявляється в наслідуванні звучання іншим інструментам через використання різних прийомів та технік (композиторських та виконавських). Окрім цього, дослідниця робить акцент на звукоімітаціях, які охоплюють «звучання» природи, відображення шумів та різноманітних звуків [210, с. 132]. В. Бєлікова характеризує розмаїття звукових образів фортепіано на прикладі сюїти для дітей «Про звірів» М. Степаненка, розкриваючи особливості звуконаслідування звірям через застосування фактурно-регістрових прийомів, мінливих метро-ритмічних структур та гнучкої динамічної лінії [8].

Можна виокремити два напрямки дослідження звукового образу інструмента – як цілісного явища в контексті певної епохи та розуміння звукообразу як авторського потенціалу до перевтілення. До першого віднести наукові праці Н. Рябухи, яка вивчає трансформацію звукового образу світу на прикладі фортепіанної музики та відзначує зміну образу інструмента упродовж розвитку фортепіанної музики від XVIII до ХХ століть, який має класицистичне, романтичне та постромантичне амплуа [213]. До другого напрямку відноситься вивчення звукообразу конкретного твору, який відзначається індивідуалізацією.

Всі зазначені явища та тенденції повною мірою віддзеркалюються і в репертуарі для народних інструментів.

1.2. Еволюція сучасної академічної музики для народних інструментів в XX–XXI столітті

Паралельно із опануванням різних жанрово-стильових напрямів у творчості українських композиторів відбувається і еволюція репертуару для народних інструментів, що привертає увагу багатьох дослідників та дозволяє простежити як окремий шлях розвитку кожного інструмента, так і його становлення у контексті сімейства народних інструментів.

Оскільки тема дисертації претендує на охоплення загальної палітри творів, неминучим є і звернення до **проблеми репертуару**, яка є ключовою для всіх народних інструментів. Не випадково дослідники активно її осмислюють. Достатньо вивченими можна вважати баянний, бандурний та гітарний репертуар, що підтверджується розробкою їх періодизації та охопленням значної панорами композицій. Репертуар поділяється на багато різновидів, серед яких є концертний, сольний, класичний, сучасний, камерний, дитячий, хоровий, оркестровий, ансамблевий, за стилями та жанрами тощо. На вибір та склад репертуару впливають багато чинників, серед яких – смак слухацької аудиторії, імідж регіону (країни) або виконавської школи, особистість виконавця тощо [29, с. 5–6].

В музиці для народних інструментів найменше досліджується оркестровий репертуар, що пояснюється малою кількістю оригінальних композицій, але вже спостерігаються певні зрушення на цьому шляху. Так, до вивчення транскрипцій для ансамблево-оркестрових складів за участю баяна та акордеона в доробку харківських композиторів на сучасному етапі долучається М. Плющенко. Значна кількість композицій для оркестру народних інструментів існує у вигляді обробок народних пісень, що М. Плющенко пояснює їх «фольклорним образом» [191, с. 34]. Саме тому вагома роль відводиться транскрипціям, які створювались на різних етапах існування оркестрів та ускладнювались в залежності від періоду академізації та вдосконалення як інструментів, так і виконавської майстерності. Дослідник виокремлює два напрями створення репертуару для оркестру народних

інструментів – засвоєння нових стилів та опанування нових жанрів, які недоступні інструментам кінця XIX – початку XX століття [там само, с. 36–37]. В ансамблевому музикуванні вирізняються два аспекти: просвітницький (концертна діяльність) та творчий (композиторські та виконавські пошуки), існування яких і задало вектор для розвитку колективного музикування. М. Плющенко здійснив періодизацію широкої жанрово-стильової палітри ансамблевого та оркестрового репертуару та виокремив період обробок (1920-ті рр.), перекладень (1930-ті рр.), оригінальних композицій (1960-ті рр.) та новаторських засобів виразності (з 1980-х рр.) [191, с. 49–50]. В цілому ця періодизація є універсальною, що підтверджуєтеся дослідниками баянного мистецтва.

Дослідженню оригінальної академічної музики для баянну присвячені праці А. Сташевського та Г. Голяки. А. Сташевський зазначає [231], що у його формуванні значне місце посідав сільський побут (фольклористичні зразки) та міська культура (побутові жанри), що на порубіжжі XIX–XX століть відбилось у перевазі фольклору безписемної традиції. На початку XX століття видаються школи гри та самовчителі, в яких наводяться приклади не тільки композицій побутово-прикладної сфери, але і професійно-концертної. Вагоме місце посідає академічний напрям з пануванням перекладень класичних зразків (з 1920-х рр.). В контексті романтичного напряму спостерігається розмаїття жанрів мініатюри, сюїти, віртуозної транскрипції, обробки та концерту (з 1940-х рр.). В останній третині XX століття урізноманітнюється жанрово-стильова система, використовуються нові прийоми та засоби камерно-інструментальної музики XX століття [там само]. В періодизації А. Сташевського знаходить відбиття процес поступового впровадження різних жанрів, стилів і композиторських технік, що дозволяє створити більш цілісну картину баянної музики.

Схожу та більш детальну періодизацію українського баянного репертуару запропонував Г. Голяка [29], поділивши його на період побутового інструмента (обробки народних пісень та створення перекладень класичних

зразків – з 1920-х рр.), ансамблевого музикування та появу академічної освіти (1940-ві рр.), академізації інструмента (оригінальні композиції в сфері крупної форми та транскрипції класичних зразків – 1950-ті рр.), модернізації (1960-ті рр.), концертного виконавства та конкурсів (1970-ті рр.), становлення оригінального джазового репертуару та посилення зацікавленості інструментом українських композиторів (1980-ті рр.) і сучасний період (2000-ті рр.) [там само, с. 7].

Окрім баянного, активно вивчається ансамблевий та концертний бандурний репертуар. Н. Чабаненко розглядає процес формування репертуару від фольклорних обробок до оригінального [261, с. 524]. Результат еволюції репертуару та цього інструмента приводить дослідницю до введення поняття «універсалізму». Бандуру як універсальний інструмент презентує І. Лісняк, яка зазначає зміни у конструкції в процесі еволюції, що призвело до формування декількох типів бандури («київська», «харківська», «чернігівська» тощо) [134, с. 25].

Подібно до бандури, поняття універсальності виникає і у дослідників гітарного мистецтва. На універсалізм у гітарних композиціях вказує В. Ткаченко [249], розглядаючи процес універсалізації «темброво-технічних якостей» гітари, широку палітру жанрів та стилів у гітарній музиці, виконавську технологію, комбінації технік письма, роль спеціальних гітарних ефектів, та виокремлюючи різні амплуа інструмента (фольклорна, джазова тощо).

В. Ткаченко окреслює і деякі періоду розвитку інструмента, в якому на перше місце ставить класичний (з XVIII ст.), далі йдуть «криза мовчання» (до кінця XIX ст.), формування національних шкіл (початок XX ст.) композитори-виконавці яких при створенні композицій комбінували форми, жанри та стилі як традиційних, так і новітніх технік письма та виконавства (Л. Брауер, Р. Дьєнс) [там само]. Звідси і універсалізм гітари, яка здатна втілювати не тільки звичні для неї амплуа (гітара фламенко або музика класичного гітарного періоду), але і різні композиторські техніки, комплекс ударно-

шумових можливостей, відтворювати різні жанри та стилі. Як правило, поняття універсалізму виникає у дослідників тоді, коли розвиток репертуару досягає певної кульмінації або рівня, що дає право розглядати інструмент на рівні з провідними академічними інструментами.

Отже, дослідники при аналізі формування репертуару народних інструментів та його періодизації звертають увагу на всі етапи розвитку від транскрибованих до оригінальних творів, включаючи новітні жанрово-стильові і композиційні явища. Не менш важливим фактором періодизації стає рівень виконавської майстерності, на яку вплинула концертна та конкурсна діяльність і яка привела до розширення виражальної палітри інструмента.

Вагоме місце у репертуарі народних інструментів посідають **адаптовані твори**. Така тенденція побудила багатьох дослідників до визначення жанру транскрипції, а також кола таких термінів як перекладення та обробка (вільні або строгі), версія, варіант, адаптація. М. Борисенко розрізняє транскрипції-перекладення та транскрипції-обробки, в яких зміна тембрового фактору вказує на приналежність композиції до транскрипції-перекладення, а зміна фактурного – до транскрипції-обробки [15, с. 12].

О. Жарков користується терміном «художній переклад», визначаючи його як «створення нової художньої системи», що формується на основі оригіналу та є новою переробленою та переінтонованою версією твору [56, с. 5]. Нерідко у таких перекладах взаємодіють два різних типи мислення та стилів – оригіналу та перекладу. Дослідник і відзначає два ступені оновлення музичного матеріалу – «<…> від адаптації до іншого інструментального складу – аж до глибинної трансформації концепції всього твору <…>» [там само, с. 7]. Цікавим є і розмежування перекладень на умовно «технічні» та «художні», перші з яких виникають у процесі педагогічної практики та в момент створення концертного репертуару. Умовно «технічні» композиції складають більшість транскрибованого домрового репертуару і представлені редакціями скрипкових і флейтових творів, що зумовлено знаходженням інструментів (домра – скрипка – флейта) у межах одного діапазону. Умовно

«художні» перекладення представляють більш ґрунтовну роботу з оригіналом, в процесі чого вагома роль належить тембровому переінтонуванню, а інструмент виконує двояку функцію. До цього типу у домровому репертуарі відносяться обробки зразків народно-пісенної традиції та перекладення з репертуару інструментів далекого від домрового діапазону (домра – голос – кларнет – фортепіано – баян). У подібних композиціях домра не тільки виконує солюючу функцію, але і акомпануючу, виступає у ролі політембрового інструмента та виконує двояку функцію (грає себе – виходить за межі домрового амплуа – стає іншим інструментом), що притаманно перекладенням М. Т. Лисенка та домровій версії композиції В. Власова. Серед жанрової системи методу роботи з «чужим» текстом О. Жарков виокремлює перекладення, обробку, редакцію, транскрипцію та вільну обробку [56, с. 9]. Поряд стоять такі жанри, як переклад – транскрипція та обробка, в яких може відбутися перевтілення у новий жанр (пісня – варіація / фантазія / концерт).

Серед музики для бандури перекладення і сьогодні функціонують на рівні з оригінальними зразками[15] [134, с. 23]. В. Дутчак пише, що «<…> правомірність побутування транскрипцій забезпечує високий рівень виконавства, що дозволяє зберегти стильове спрямування і художньо-естетичну вартість оригіналу. Підтвердженням цьому є програми конкурсів бандуристів останніх років <…>» [52, с. 12].

При формуванні цимбального репертуару перекладення доповнювали оригінальний[16], що І. Теуту пояснює його недостатньою кількістю на початку XX століття [244, с. 57]. На думку О. Юрченко [276], перекладення дають змогу виконавцям виконувати старовинну музику та у поєднанні із оригінальними композиціями відкривають можливість до «стильової інтерпретації» [277, с. 556]. Жанрова система балалайкового репертуару[17] була

[15] Упродовж першої третини XX століття започатковується музична освіта [134, с. 51] та виникають перші оригінальні композиції для бандури, автором яких був Г. Хоткевич [281, с. 10].
[16] Відліком створення оригінального репертуару для цимбалів можемо вважати появу інструмента за системою «Шунди» (1874 рік), що розширило технічні можливості цимбалів.
[17] Перші оригінальні композиції для балалайки почали створюватись ще наприкінці XIX століття, на що у своїй дисертації вказує С. Костогриз [102, с. 26].

розроблена С. Костогризом [102, с. 65]. В результаті дослідником було запропоновано п’ять етапів, на першому з яких створювались обробки народних пісень, танців, а також перекладення та транскрипції. На другому етапі розвивається мініатюра із жанрами західноєвропейської та вітчизняної музики. На інших етапах виникають великі одночастинні жанри, цикли і тільки на останньому етапі формується жанр сонати та концерту.

Окрім історичного зрізу формування репертуару для народних інструментів, увагу дослідників привертають питання **жанру та стилю**. В процесі розвитку репертуару для народних інструментів опановуються різні напрями. Серед інструментів народної середи найбільш досліджуваною стала музика для баяна, яка різнобічно вивчається А. Сташевським. Він розглядає всю палітру неостилів, вказує на вагому роль фольклористичних композицій для баяна, що складає значну частку баянного репертуару. Серед подібних композицій – велика кількість обробок народних пісень малої форми [236, с. 126] та жанру концерту, створеному у неофольклористичному напрямі [230]. Естрадно-джазовий напрям у баянно-акордеонному мистецтві досліджує Ю. Дяченко та на прикладі композицій з 1920-х років – початку XXI століття пропонує власну періодизацію – етап зародження, становлення та інтеграції [53, с. 171].

Широку стильову палітру оригінальних композицій у бандурному репертуарі розглядає І. Лісняк, розрізняючи фольклоризм, неофольклоризм, неокласицизм, неоромантизм, неоімпресіонізм та постмодернізм. Подібно до баянно-акордеонної тенденції, у музиці для бандури також простежується естрадно-джазовий напрям, який поєднуються з елементами народної музики – гуцульським ладом та блюзовою гамою [134, с. 83]. Окрім широкого кола неостилів та джазового напрямку, дослідниками бандурного мистецтва були виявлені у ньому риси еклектики. Так, І. Лісняк [там само, с. 123] вказує на їх наявність в одночастинному Концерті «*Bandura forever*» для бандури з симфонічним оркестром (2011–2019) В. Мартинюк, що проявилось у поєднанні різних стилістичних елементів (джазовість, використання

української народної пісні) із звукозображальністю, яка призвела до рис театральності. Риси еклектики у кліпах вивчає Г. Матвіїв. Автор дослідження наводить у приклад кліп «*Wild West Jazz*», в якому поєднується бандура, боді-арт та афроамериканські дреди [147, с. 155–156]. Таким чином, ми маємо два протилежні приклади використання еклектики у бандурному мистецтві – у власне музиці для бандури (В. Мартинюк) та в аудіо-візуальних творах (Г. Матвіїв).

В сфері жанрів важливою зоною інтересів є вивчення поєднання різних **жанрових моделей**. При дослідженні модифікації сюїти та партити в українській баянній музиці, Я. Олексів відзначає, що з 1970-х років в межах одного циклу взаємодіють жанри різних стильових епох, які контрастують та водночас об'єднуються. Так, в одному циклі (Партити № 1 та № 2 А. Білошицького), окрім різних жанрових моделей, використовуються різні композиторські техніки, які поєднуються з принципом сонатності, а барокові ознаки (токата, речитатив, остинато) суміщаються з романтичними жанрами [177, с. 10–11].

Найбільш широко в сфері народних інструментів поряд із стилем вивчаються **композиторські техніки**, дослідження яких на прикладі баянних композицій здійснено А. Сташевським, який розглядає явища полістилістики, мінімалізму, сонорики і алеаторики, цитат, *quasi*-цитат, цитат стилю, *quasi*-цита стилю, алюзії, жанрово-стильові алюзії та колажної техніки [232]. Крім того, А. Сташевський вказує на роль алеаторики, як техніки, за допомогою якої підкреслюється імпровізаційне начало народних інструментів та композицій з фольклорною основою, що сприяє художньо-технологічному розвитку баяна [229, с. 99, 103].

Широка палітра специфічних, запозичених та нових прийомів зумовлює появу **розширеної техніки** (*extended techniques*), яка відома у інших академічних інструментів та серед народних інструментів в повній мірі розкрито у баянній музиці. Так, А. Сташевський [233] зазначає, що композитори активно використовують темперване та нетемперване

glissando, кластери, *vibrato*, різноманітні шумові ефекти. Ю. Дяченко, у свою чергу, вказує на розширення звуковиражальних можливостей інструмента через використання шумових ефектів [53, с. 82]. Подібна тенденція відбилась і у бандурному мистецтві з другої половини XX століття, на що вказує І. Дружга. Дослідниця відзначає нові засоби звуковидобування та модифікаційні прийоми гри, які активно виникають на зламі XX–XXI століть [51, с. 3]. Серед модифікованих та нових засобів звуковидобування І. Дружга виділяє гру на спущених струнах («Гусельки» Р. Гриньківа), з одночасним ударом по грифу («*Wild West Jazz*» Р. Гриньківа) тощо. Проте дослідники баянного та бандурного мистецтва не використовують поняття «розширеної техніки».

Це явище, як правило, корелює із розширенням образної палітри, через що дослідники звертаються до вивчення поняття звукообразу у народних інструментів. У бандурному мистецтві нетрадиційні засоби звуковидобування розглянуті Г. Матвіївим, який виокремив широкий спектр нетрадиційних бандурних прийомів, за допомогою яких реалізується звуковий образ композицій [147, с. 10]. На вплив темброво-динамічних ефектів у оновленні «мовностильових обріїв» та збагаченні виражальних можливостей баяна вказував А. Сташевський, який запропонував власну класифікацію подібних ефектів [233, с. 118–119]. Найбільш ґрунтовно дослідження звукообразу гітари здійснене Ф. Бернатом, в процесі чого виокремлені її акустичний, автентичний, образ фламенко, оркестровий, поліфонічний, поліфункціональний та полістилістичний звукові образи [7]. Незважаючи на широку виражальну палітру баяна, його дослідники рідко звертаються до терміну «звукообраз». Серед небагатьох таких прикладів – аналіз втілення звукообразу селезня у композиції В. Власова та архаїки у творі А. Гайденка [246, с. 88, 122].

Дослідження звукообразу щипкових інструментів здійснюється у роботі І. Лісняк, яка виокремлює ударно-шумові ефекти, відтворення гротескного образу шляхом введення специфічних засобів виразності з включенням

ударно-шумових ефектів бандури у «Бурлесці» В. Павліковського [134, с. 90]. Аристократичний образ через введення альтового голосу ми почуємо у «Колисковій Парижу» В. Мартинюк, наслідування бандурою китайського інструмента кунхоу ми зустрінемо у вокальному циклі «Озеро білих лотосів» О. Рудянського, а стилізацію минулого через схожий тембр бандури із клавесином у «Зозулі» Л. К. Дакена [там само, с. 100, 115–116, 126]. Крім того, дослідниця проводить паралелі між тембром та образом (станом, персонажем), що зумовлено великою роллю тембру у бандурній музиці [там само, с. 130].

Розглянуті нами найбільш досліджувані аспекти інструментів народної середи (проблема репертуару, транскрипція, стильові напрями, жанр, жанрові гібриди, композиторські техніки, звукообраз) дають підґрунтя для аналізу і співставлень із домровою музикою.

1.3. Сучасні аспекти вивчення домрової музики

Інтерес дослідників музики для народних інструментів викликають такі поняття, як «універсалізм», репертуар (оркестровий, ансамблевий, сольний, концертний, за стилями та жанрами) та періодизація розвитку інструмента з урахуванням його органології, розвиток національних шкіл, жанрів та стилів, техніки письма. Більшість з цих аспектів віддзеркалились і у дослідженнях, присвячених домровій музиці, що пояснюється схожим шляхом розвитку інструментів народної середи. Так, починаючі від інструмента колективного музикування (1920-ті роки), репертуар якого переважно складається з обробок народних пісень, домра стає сольним інструментом із своїм індивідуальним шляхом становлення репертуару від невеликих композицій, заснованих на зразках народно-пісенної традиції (1930-ті рр.), поступового ускладнення репертуару концертними жанрами (1950-ті рр.), появи шкіл гри і методик (1960-ті рр.) і до розбудови оригінального репертуару (1980-ті) та виходу домри за межі звичних уявлень про неї (кінець ХХ століття).

На сьогоднішній день немає спеціальних досліджень, зосереджених на проблемі домрового **репертуару** як цілісного явища, але є локальні –

присвячені окремим жанрам, школам та постатям. Це зумовлено тим, що паралельно з технічним вдосконаленням домриста та ускладненням композицій, поступово розґалужуються виконавські школи. Серед них найбільш повно охоплені Харківська та Донецька завдяки роботам Н. Костенко [96; 98–100], О. Лєрмонтової [119], С. Білоусової [10; 12–13] та Т. Литвинець [126]. Проте, у цих працях відсутня загальна палітра домрового репертуару, що не дає уявлення про пануючі жанрово-стильові вектори української домрової музики. Періодизацію домрового мистецтва Донбасу запропонувала С. Білоусова та виокремила чотири етапи: аматорське мистецтво (початок ХХ ст.), самодіяльне домрове виконавство з широким задіянням домри у колективному музикуванні та орієнтир на транскрипції класичної і романтичної епох (1930–1950-ті рр.), формування професійної освіти (1935–1968 рр.) та виконавської домрової школи Донбасу (діяльність В. Івка) [12, с. 217–219].

Одним з основних векторів вивчення домрової музики є дослідження **стильових напрямів**. Фольклорні витоки у композиціях для домри цікавлять С. Білоусову [13], яка розглядає гуцульські інтонаційні звороти у «Гуцульському колі» для домри та фортепіано (1969) О. Некрасова, сучасний метод опрацювання коломийкового жанру у «Чотирьох коломийках» для домри та гітари/фортепіано (1996) Є. Мілки, варіаційний розвиток теми української народної пісні у Варіаціях на лемківську народну тему (1968) та «Щедрівці» (1986) для домри та фортепіано В. Івка.

Неокласичні тенденції у домровому репертуарі вивчає Т. Литвинець [126], залучаючи в аналітичне поле Сонату для домри та фортепіано (1964) В. Польового як приклад моделі класичного сонатного циклу. У «Фузі» для домри соло (1968) В. Івка використовуються імітаційно-поліфонічні прийоми з вільним мотивним розвитком та розширеною тональністю [там само]. Джазовий напрям на прикладі композицій для домри В. Власова розглядає В. Кириченко [78] та відзначає риси стилю бібоп у «Басо-остинато» для домри та фортепіано, у той час як мелодика крайніх частини його «Пале-Рояль»

засновані на імпровізаційності та прелюдійності. На прикладі крупної форми, а саме «Джаз-концертино» для домри та камерного оркестру (2013), авторка дослідження виявляє свінг та блок-акорди в рамках традиційного сонатного *allegro*.

Дослідниками охоплені такі стильові напрями, як фольклоризм, неокласицизм та джаз. Поза їх увагою залишаються необарокові та неоромантичні композиції, хоча саме вони починають панувати в момент появи перших оригінальних творів (1933–1951), які належать Г. Михайличенку, В. П. Задерацькому та Д. Клебанову.

Серед досліджень, присвячених **жанровим групам**, найбільш чисельна група пов'язана з жанром концерту. Так, Н. Костенко [99] вивчає *жанр концерту* у доробку харківських композиторів, серед яких – композиції Д. Клебанова, В. Подгорного, І. Ковача та Б. Міхєєва. Загальну панораму розвитку цього жанру у творчості українських композиторів оглядає І. Максименко та охоплює композиції 1951–1993 років [145]. Поза увагою залишаються зразки, написані після 1993 року, що не дозволяє зробити ґрунтовну типологію та запропонувати загальну періодизацію розвитку домрового концерту.

Важливою віхою в оригінальному домровому репертуарі є звернення до академічних жанрів, які стали причиною технічного вдосконалення та стрімкого розвитку виконавської майстерності, що спостерігається з другої половини XX століття. *Академічні жанри* у творчості донецьких композиторів вивчає С. Білоусова, акцентуючи увагу на «Концертній п'єсі» для домри та фортепіано (1980) Є. Мілки, яка демонструє концертні та естрадні властивості інструмента у поєднанні з широкою образною палітрою [10, с. 327], у той час як у «Сонаті» для домри соло (2008) композитором втілюється чотиричастинний цикл [там само, с. 328]. Вагомий внесок у розширення жанрової палітри домри зробив В. Івко, створивши «Сонату» для домри соло (1968), яка містить традиційні *барокові жанри* (прелюдія, канон, фуга). У доробку композитора-домриста є і зразки жанру концерту, який представлено

одночастинними Концертино (1970), Поемою-концертом (1980) і Концертом-токатою (1983) та тричастинним Концертом № 3 (2005) для домри та фортепіано/оркестру.

Окремою областю дослідження у домровій музиці є *жанр мініатюри*, у якому науковці прагнуть висвітлити специфіку домрового багатоголосся, тембрової палітри інструмента, засоби звуковидобування, які впливають на звукообразну картину мініатюри. Наслідування дзвонам у «Передзвонах» для домри соло (1984) О. Олійника виявляє І. Форманюк [256, с. 410], одночасно відзначуючи роль домрового багатоголосся та рясну палітру домрових прийомів. На їх нашарування та використання різноманітних ритмічних малюнків дослідниця вказує і у «Пустотливому награші» з циклу «Семи характерних п'єс» для домри соло (1978) Б. Міхєєва [255, с. 272], у той час як Н. Костенко [98, с. 60] при дослідженні того ж циклу мініатюр робить акцент на фактурну поліпластовість домри, яка втілилась у багатоголоссі, розмежуванні соло та акомпанементу і ритмічному остинато. Це дозволяє висунути тезу, що домрові мініатюри досліджено досить локально, що не дозволяє зробити висновок про загальний їх розвиток.

Огляд досліджень, присвячених іншим жанрам, ілюструє їх вибірковість. Жанр сюїти вивчається тільки на прикладі доробку Б. Міхєєва, а мініатюра розглядається лише у творчості Б. Міхєєва, В. Івка та О. Олійника. Транскрипції та редакції вивчаються тільки у творчості Б. Міхєєва, у той час як фундатор домрової транскрипції М. Т. Лисенко залишається поза увагою музикознавців. За межами наукових розвідок і питання відродження «старих» жанрів, які у домровій музиці ми можемо зустріти у Сонаті В. Івка, «Прелюдії» Б. Міхєєва та Фантазії В. Соломіна.

Отже, на сьогоднішній день недостатньо висвітленим залишається жанр концерту після 1993 року, а більшість домрових транскрипцій, мініатюр, фантазій, сюїт взагалі не потрапляють в наукове поле музикознавців. В результаті картина загальної жанрово-стильової палітри домрової музики наразі залишається неповною і фрагментарною.

Розширення жанрово-стильової палітри та виражальних можливостей у домровій музиці відбувається паралельно із зверненням до **композиторських технік**. Серед дослідників у цьому плані виділяється С. Білоусова [12], яка виявляє дванадцятитонову техніку у «Концертино» для домри та фортепіано (1970) В. Івка, серійність у «П'ять інвенцій» для двох домр соло (1995) Є. Мілки [10, с. 328–329], сонорні ефекти та елементи алеаторики у композиціях Є. Мілки та О. Некрасова для оркестру домристів «Лік домер» [12, с. 226].

Не останнє місце серед досліджень, присвячених домровій музиці, посідає розширення технічних можливостей інструмента та виконавської палітри. Найбільш суттєві зрушення відбуваються при поєднанні митцем декількох граней творчості, частіше – виконавця та композитора, який добре знає специфіку інструмента та може продемонструвати універсальні його якості, як, наприклад Б. Міхєєв [98, с. 65] та О. Олійник [180, с. 159, 162–165]. Б. Міхєєв створює самобутні композиції з використанням широкої палітри домрових прийомів та засобів звуковидобування. З огляду на це, Н. Костенко вперше пропонує визначення виконавської поетики домриста, як «<…> системи відмінних властивостей, прийомів та принципів мислення домриста, заданих природою інструмента <…>» [97, с. 62], що узагальнює всі засоби домрової виразності (штрихи, прийоми, фактурно-динамічні якості інструмента, артикуляція, темброва колористика тощо).

З використанням різноманітних засобів домрової поетики та розширення арсеналу домрових прийомів збагачується **звуковий образ домри**. До цієї проблематики у домровій музиці звертаються І. Форманюк та О. Лєрмонтова, хоча фундамент для формування поняття «звукообразу домри» заклала саме Н. Костенко (2009). Проте, вона не вводить це поняття у загальну домрову термінологію, а асоціює інструмент з символом «слов'янської виконавської культури» [99], що, з огляду на загальну панораму композицій для домри, дозволяє виокремити лише один з її звукових образів – фольклорний або слов'янський. Вперше спробу визначення домрового амплуа

здійснила І. Форманюк (2017) на прикладі композиції О. Олійника «Передзвони» для домри соло, запропонувавши звукові асоціації інструмента, зокрема «фольклорно-балалаєчну», «клавесинну», «лютневу», «неофольклорну» домру [256, с. 413]. Дослідниця робить акцент на темброву специфіку інструмента та його звучання від «прозорості» до багатоголосся, але не відповідає на питання, який саме звукообраз домри створює О. Олійник.

У подальшому вивчення домрового амплуа продовжує О. Лєрмонтова (2020) на прикладі виконавсько-композиторської творчості В. Соломіна, виявляючи різні звукообрази в його виконавській інтерпретації ряду творів. Вона стверджує, що при виконанні Партити № 2 Й. С. Баха і «Сюїти у старовинному стилі» А. Шнітке композитор-домрист розкриває «темброво-сонорні» та «лютневі» якості тембру. На алюзію «гітарних» переборів дослідниця вказує в «Астурії» І. Альбеніса, опрацьованої для домри В. Соломіним, а джазова інтерпретація звукового образу домри відбувається у джазових гуртах за участю самого композитора-домриста. В результаті пропонуються «маркери сучасного звукообразу домри» (вислів О. Лєрмонтової) до яких входять «<…> поліфункціональність; стильова розмаїтність; темброво-сонорна колористичність; виняткова технічна досконаліть; увага до звуку як одиниці проінтонованого змісту <…>» [118, с. 302] та «поліфонічний» звукообраз домри [119, с 63]. О. Лєрмонтова вказує і на новий статус інструмента, який асоціює з «<…> поліфункціональним мультистильовим медіатором між культурними просторами <…>» [118, с. 304], що підтверджує його універсалізм та здатність до відтворення різних звукових ефектів. Однак дослідниця не пропонує диференціації конкретних звукообразів, а скоріше схиляє нас до сприйняття домри в аспекті поліфункціональності та універсалізму.

Таким чином, серед визначень амплуа домри, запропонованих дослідниками, зустрічаються «слов'янська», «фольклорно-балалаєчна», «клавесинна», «лютнева», «неофольклорна», «поліфункціональна», «стильова різноманітна», «темброво-сонорна» та «технічна». Більшість запропонованих

амплуа надані з точки зору загальних виражальних можливостей інструмента у XXI столітті. Втім, ними виражальна палітра не вичерпується, що дає привід для подальшого дослідження звукообразу домри.

1.4. Домра як ансамблево-оркестровий інструмент

Особливість розвитку сучасного домрового репертуару полягає в тому, що ансамблево-оркестрове виконавство почало формуватися раніше, ніж сольне. На це у своїх дослідженнях звертають увагу Є. Бортник [17–18], М. Давидов [41–42], Н. Костенко [99], Т. Литвинець [127], В. Лігус [129], Ю. Лошков [135, с. 212], С. Нефедов [172], Л. Пасічняк [185], Т. Сідлецька [222–224], С. Костогриз [102] та С. Білоусова [12]. За свідченнями Ю. Лошкова [135, с. 212], на межі XIX–XX століть на території України переважало саме колективне музикування, переважно з монотембрових інструментів. Подібним прикладом є створення В. Катанським у 1899 році в Харкові оркестру балалаєчників [102, с. 33], і тільки з 1905 року до харківського оркестру «Прогрес» було включено сімейство домр[18] [135, с. 213]. У 1908 році майстром Г. Любимовим було сконструйовано чотириструнну домру квінтового строю сучасного зразка[19], яка швидко розповсюдилась на території України. У цьому ж році[20] В. Комаренко у

[18] Велике значення у становленні сучасної домри належить В. Андрєєву, який у 1896 році знайшов інструмент з напівкруглим корпусом. Надавши їй більш сучасний вид, В. Андрєєв залишив три струни, квартовий стрій та ввів домру до складу оркестру.

[19] Цьому передує довгий період формування домри, який до XX століття пов'язаний з скоморошеством та великим сімейством танбуроподібних інструментів. М. Давидов у своєму дослідженні відзначає, що «<…> передвісники сучасних кобзи, гітари, домри, балалайки, бандури виникли в побуті скоморохів Київської Русі внаслідок торговельних взаємовідносин з народами Сходу <…>» [41, с. 105]. Одна з перших згадок про домру приходиться на XVI століття. Г. Хоткевич зазначає, що в «Азбуковнику» під «гудінням» малась на увазі гра на гуслях, лірі, кінарі, цимбалах та домрі. Окрім гудіння гру на струнних музичних інструментах називали «мусикія» [259, с. 27]. Нерідко в музичній історії музикознавці називали один й теж самий інструмент різними назвами. Так, на київських фресках Д. Айнапов називає зображення музичного інструмента домрою, у той час як М. Кондаков стверджує, що це бандура. Подібні аналогії відбувались і з домрою та лірою. У Біблії поляків (1572 р.) домра описується як якийсь музичний інструмент, під музику якої люди веселилися [там само, с. 150, 168]. Згадки про домру ми можемо зустріти і у XVII столітті, але після її витиснення царем Михайлом Федоровичем у 1648 році, на території Слобідської України зберігаються згадки про інструмент із трьома-чотирьома струнами та довгим грифом. М. Давидов припускає, що «<…> це могла бути домра, яку українці назвали кобзою <…>» [40, с. 315]. З XVII століття більшість збережених танбуроподібних інструментів зазнали змін в конструкції. Інструмент, схожий на домру на зображеннях та гравюрах, дозволяє лише провести паралелі з сучасним її виглядом. Домра дійсно відноситься до сімейства струно-щипкових, до якого входять сотні інструментів різних культур та які схожі між собою.

[20] Попередником була триструнна домра, яку в 1923 році витіснила чотириструнна.

Харкові вперше відкриває класи гри на домрі [102, с. 23], у яких починають навчати майбутніх оркестрантів.

Не дивлячись на те, що з 1908 року чотириструнна домра входить у склад оркестрів народних інструментів, на сьогоднішній день не склалося широкої палітри оригінальної ансамблево-оркестрової музики. При створенні оркестрового репертуару В. Андрєєв спирався на фольклорні витоки, що розділяли не всі музичні діячі того часу. Після тривалого панування фольклористичного репертуару В. Андрєєва (1861–1918), Г. Любимов (1881–1934) вирішив звернутись до перекладення симфоній і оркестрових творів. При роботі з самодіяльними оркестрами народних інструментів Г. Любимов[21] зазнавав труднощі з оркестровки та голосоведіння, що спонукало його вдосконалити інструменти оркестру. Сконструйована чотириструнна домра з квінтовим строєм, подібно до скрипки, дозволила наблизити склад оркестру до симфонічного та значно полегшила адаптування партитур для оркестру народних інструментів. Одночасно майстер С. Буров, залучившись до конструювання нових чотириструнних домр, створив ціле сімейство, до якого увійшли пікколо, прима, альт, тенор та бас. Г. Любимов спершу вчив партії у домровому квінтеті, а вже тільки після цього збирав повний склад оркестру, який виконував як власне оркестрову музику, так і виступав в ролі акомпаніатора для вокалістів [111].

Предтечою професійних оркестрів та ансамблів з такими домрами стали самодіяльні оркестри. В Україні інструмент вперше ввели до складу Першого Народного Художнього Ансамблю народних інструментів імені В. В. Андрєєва у 1923 році в Харкові [17, с. 17]. Домрі доручалась солююча функція, підтвердженням чому слугують методичні обґрунтування роботи з оркестром народних інструментів у працях Л. Гайдамаки (1928, 1930 рр.) [25–26], Є. Юцевича і Є. Безп’ятова (1948) [278] та В. Комаренка (1955, 1960 рр.) [90–91].

[21] Оркестр, в якому були домри з квінтовим строєм, під керівництвом Г. Любимова у 1919 році отримав статус професійного та державного і виступав з концертами у різних країнах Європи.

В оркестровому репертуарі проблема відсутності оригінальних композицій вирішувалась за рахунок перекладення творів для симфонічного складу або написанням керівниками власних обробок на основі народних пісень. Так, у «Збірці п'єс для оркестру народних інструментів» (Київ, 1959) [61] представлені інструментовки двадцяти творів зарубіжних та вітчизняних композиторів разом з обробками народних мелодій. Рівень складності розрахований на музикантів, які опановують інструменти кілька місяців і здатні грати прості композиції, призначені для дитячих та молодіжних самодіяльних оркестрів.

Методичні вказівки по роботі з оркестрами народних інструментів та хрестоматія із більш широкою палітрою творів з'являються у «Курсах гри в оркестрі народних інструментів» (Київ, 1975, 1977, 1981) В. Лапченка [111–113]. Автор посібника акцентував увагу на важливості існування оркестрового виконавства як інструмента для естетичного виховання особистості, чому приділяли увагу М. В. Лисенко, М. Леонтович, К. Стеценко та інші музичні діячі [111, с. 3]. Автор багатьох інструментовок зазначає, що саме склад з чотириструнних домр стає пануючим у оркестровій групі, що зумовлено легкістю опанування інструмента та активному залученню до оркестрового виконавства широкого кола «трудящих». Невдовзі самі диригенти стали створювати партитури для власних складів, що сприяло стрімкому зльоту оркестрового репертуару. Вони прагнули ввести в репертуар унікальні композиції, які б стали візитною карткою оркестру, що сприяло конкуренції між колективами та підвищенню майстерності виконання.

В оркестровому репертуарі з другої половини XX століття починають з'являтись оригінальні композиції, переважно – на теми народних пісень, прикладом чого є твори[22] А. Мухи, О. Стеблянка, М. Стецюна, В. Шумейка,

[22] *А. Муха* («Протяжна», 1950), *О. Стеблянко* («Сюїта на теми українських народних пісень», 1961), *М. Стецюн* («Сюїта», 1969; «Лірична фантазія», 1983), *В. Шумейко* (коломийка «Дума про Довбуша», 1978; сюїта «Карпатські візерунки, 1980; «Купальські досвітки», 1980; Концерт, 1986; «Прадавні суголоси», 1992; «Складаниця», 2001), *В. Зубицький* («Concerto festivo», 1982), *А. Гайденко* («Весняні ігрища», 1980; «Українські майоліки», 1982; «Сюжетні танці України» та «З рідних джерел», 1990–1994), *Ю. Алжнєв* («Хоровод-токата, 1989; композиції на народні теми, 1986–1988; «Рапсодія на теми народних мелодій греків

В. Зубицького, А. Гайденка, Ю. Алжнєва, А. Сташевського тощо. Більшість їх було написано після того, як домра пройшла шлях академізації, а у вищих навчальних закладах вже давно відкрились класи домри. Все це відбилось у високому рівні складності домрової партії та ствердило професійний статус оркестрів народних інструментів.

На початку XXI століття відбуваються перші спроби ґрунтовного наукового осмислення ансамблевого та оркестрового народно-інструментального виконавства в Україні. Одними з найцінніших є «Історія виконавства на народних інструментах» (2005) М. Давидова [42] та дисертаційне дослідження Ю. Лошкова [136], присвячене постаті В. Комаренка та його внеску у народно-інструментальне виконавство Слобідської України (2000). До вивчення історії народно-оркестрового виконавства долучається Т. Сідлецька (2007, 2011) [222–224]. Є. Роговська та В. Рутецький (2014) випускають навчально-методичний посібник [202], у якому розробляють питання підготовки оркестрантів та майбутніх керівників оркестру. Жанрово-стильовим тенденціям у оркестровому репертуарі XXI століття приділяли увагу Ю. Чорний та А. Душний (2015) [265]. Окрім цього, слід відзначити методичну роботу (2018) З. Дзяман [47], яка присвячена дослідженню особливостей домрово-кобзової групи.

На сьогоднішній день вагомий внесок у збагачення репертуару для дитячого оркестру народних інструментів зробив Є. Булгаков, видавши у 2020 році в Харкові три хрестоматії, в яких є суто оркестрові композиції [19], твори для вокального ансамблю та хору з оркестром [20] і композиції для різних інструментів у супроводі оркестру [21]. У навчальних закладах широкого розповсюдження набули і різноманітні оркестрові та ансамблеві склади як із учнів, так і з викладачів, прикладом чого є колективи у провідних містах України, які функціонують і сьогодні. Їх репертуар є унікальним, а ансамблі засновані на використанні інструментів, які виконують функцію ритму

Приазов'я "Вихід із Криму"», «Увертюра на теми клезмерських мелодій "Гноїм"», концертна п'єса «Дергунець» тощо), *А. Сташевський* («Прелюдія», 1990).

(ударні), басу (контрабас), мелодії (домра прима/баян), акомпанементу та гармонії (баян/балалайка/домра альт). Таким чином, в таких мобільних складах зберігаються всі функції оркестрових груп, що дозволяє виконувати не тільки «авторську» (ансамблеву) музику, але й включати в репертуар оркестрові композиції.

Розвиток ансамблево-оркестрового музикування ілюструє, що домрове ансамблеве виконавство виокремилось з оркестрових груп. При вивченні партій вагома роль приділялась груповим заняттям, для яких був рекомендований склад з п'яти домр та фортепіано. В. Лапченко при опануванні чотириструнної домри пропонує грати у домрових ансамблях [111, с. 3] та в ролі репертуару використовувати хорові твори *a cappella* М. Леонтовича [115]. У подальшому рекомендовано проводити оркестрові заняття невеликим складом, в якому присутні по одному інструменту від кожної групи [111, с. 6].

Перші зразки малих ансамблевих творів були перекладеннями, які опубліковані в «Школі гри на чотириструнній домрі[23]» (1967). Всі вони належать М. Т. Лисенку, який створював транскрипції з рівноправними по складності партіями. Так, наприклад, у його «Дощику» для двох домр та фортепіано[24] партія першої домри теситурно вище другої, але складність їх виконання рівнозначна і включає подвійні ноти (a^1), мелодію у терцію (a^2), акорди (a^3), фігурації шістнадцятими (b^2, a^4, b^3). Почергова гра утворює діалог двох солюючих інструментів (a^1) та ілюструє їх здатність до виконання акомпануючої функції для соліста (a).

Інші адаптації М. Т. Лисенка демонструють ускладнення ансамблевої техніки зокрема, у фортепіанній «Баркаролі» (1873) М. В. Лисенка для двох домр соло. Твір є досить поширеним у репертуарі піаністів, проте на домрі він

[23] Фортепіанні: «Ноктюрн» Ф. Шопена, «Етюд» О. Скрябіна та «Баркарола» М. В. Лисенка. Вокальні: «Сонце низенько» та «Дощик» М. В. Лисенка, «Київський вальс» П. Майбороди. Симфонічні: «Піцикато» та «Антракт» з балету «Раймонда» О. Глазунова [123].

[24] В оригіналі версія української народної пісні «Дощик» для дуету сопрано у супроводі фортепіано М. В. Лисенко.

майже не виконується, та немає даних щодо виконання твору у складі дуету домр у XXI столітті. Перша тема (*a*) – це інструментальний програш, який у домровій версії імітує погойдування човна на хвилях. В процесі варіювання другої теми (*b*) відбувається її фактурне та тембральне збагачення: однакові такти урізноманітнюються низхідним гітарним *legato* та акордовою технікою. В останніх тактах (тт. 17–18) М. Т. Лисенко за допомогою партії другої домри ущільнює тему й викладає її в обох партіях акордами з різницею в октаву, що створює ефект динамічного нагнітання. В першій варіації (a^1, тт. 19–24) тема викладається октавним подвоєнням у терцію, що надає їй більшої емоційної напруженості та висуває однакові технічні вимоги до учасників ансамблю.

В другій варіації (b^1, тт. 25–35) в партіях домр переважає техніка подвійних нот та акордова, виконання чого ускладняється чергуванням штрихів («ковзання», тремоло та змінні удари). У наступній варіації (b^2+a^2, тт. 36–47) роль кантилени виконує перша домра, у той час як партія другої побудована на фігураціях. В четвертій варіації (a^3+b^3, тт. 42–47) продемонстровано віртуозні можливості першої домри, що відбилось у фігураціях 32-х, які на *pianissimo* повинні звучати легко та невимушено, ніби створюючи враження водного простору та бурхливої течії, у той час як у партії другої домри викладається головна тема, яка передає відчуття спокійного погойдування човна на хвилях. Рівноцінність партій відновлюється у п’ятій варіації (b^4, тт. 48–53), в якій тема звучить у терцію на басовій струні *G* на динаміці *pianissimo*. Користуючись тембровими можливостями інструмента, М. Т. Лисенко проводить тему (тт. 51) октавою вище прийомом *vibrato* у лівій руці у кожної з домр, що на домрі використовується дуже рідко. Закінчується «Баркарола» (a^4, тт. 54–60) на «відголосках» першої теми й адаптованих для домри фігураціях по звуках тризвуку *h-moll*.

Непопулярність дуету для двох домр зумовлена тим, що тривалий час для нього ніхто не писав, і одна з перших[25] оригінальних композицій створена

[25] Як ще один приклад оригінальної композиції можемо назвати Сонату для дуету домр соло (1994) В. Івка.

у 1980 році видатними композиторами-домристами В. Івком та Б. Міхєєвим. Партія першої домри «Кола» написана В. Івком у дусі віртуозності донецької домрової школи, а партія другої – Б. Міхєєвим, для композицій якого притаманне використання щільної домрової фактури та прийому «ковзання». У варіаціях друга домра виконує роль акомпанементу, партії взаємодіють, елементи теми звучать на фоні ракоходу її початкового мотиву (*a*[1], тт. 33, 35 тощо), а моторності протиставляється кантилена (*a*[3], *a*[8]). Партія другої домри теситурно не перекриває першу, що підкреслює солюючу функцію першої домри. Не даремно композиція має назву «Коло» (Додаток А, Схема № 1). Постійне використання тритону та безперервна ідея *perpetuum mobile* корелює з «Гуцульським колом» для домри та фортепіано (1969) О. Некрасова. Щільна фактура у партії другої домри замінює партію фортепіано, тим самим вводячи басову лінію з акордовим акомпанементом на слабкі долі. Окрім цього, композитори-домристи використовують колористичне забарвлення тонів, що пов'язано з прийомами гри на грифі (*sul tasto*) та у підставки (*sul ponticello*). Фактурний потенціал цього твору побудив Б. Міхєєва до написання оркестрової версії, в якому домрові партії виконуються першими та другими домрами, а оркестр урізноманітнює композицію тембрально та за допомогою підголосків у баянів.

Більш фундаментально до створення ансамблевого репертуару підійшла Л. Матвійчук [149], яка не тільки видала цілу низку композицій[26], але й теоретично обґрунтувала принципи перекладення для ансамблів домристів, надала пояснення щодо функції керівника ансамблю, його учасників та окреслила основні задачі виконавців перед кожною композицією. Складність ансамблевих творів орієнтована на рівень музичних шкіл та коледжів. Звідси і перевага гри у терцію, сексту та в унісон.

[26] Обробка українських народних пісень «Налетіли журавлі» та «По садочку ходжу», «Терновацька полька» Я. Орлова, «Українські візерунки» та «Роздум», Варіації на тему української народної пісні «Ой, за гаєм, гаєм» та Варіації на тему народної пісні «Суботея» Л. Матвійчук; «Дніпровський вальс» І. Шамо; «Півні» К. Мяскова; «Полька» та обробка української народної пісні «В кішці греблі шумлять верби» В. Суховерхого; «До тебе» В. Філіпенка [149].

Різноманітніші віртуозні можливості домри представлені у «Венеціанському карнавалі» М. Паганіні у версії для двох чотириструнних домр та фортепіано (початок XXI ст.) О. Олійника. За основу композиції взята скрипкова версія, а партія другої домри у більшості випадків написана у терцію з першою. Основна ідея композиції полягає у змагальності домристів, звідси і перевага почергової гри, в якій виконавці хизуються віртуозністю. Одночасне виконання підсилюється і динамічними нюансами (*forte*, *fortissimo*), що корелює з кульмінаційними моментами та динамічним нагнітанням.

Темброве урізноманітнення ансамблевого складу ілюструє «Гуцульська мозаїка» для домри[27] та баяна (2006) В. Рунчака, важливою рисою якої є віртуозність домрової партії. На відміну від композицій М. Т. Лисенка та О. Олійника – це повністю авторська музика. Якщо М. Т. Лисенко використовував типове для домри поєднання прийомів та розташування акордів, виконання чого не викликає труднощів, то В. Рунчак в партії домри застосовує акорди з нетиповим розташуванням тонів (тт. 6–7), рясно додає форшлаги та трелі упродовж всієї композиції, включає каденційні фрагменти (*Quasi cadenza*, тт. 56–57). Окрім цього, в «Гуцульській мозаїці» задіяні темброві зміни домри у поєднанні з переключенням регістрів баяна (тт. 50–55), а партія домри як виводиться на перший план, так і відступає на другий, виконуючи роль супроводу баянних соло (тт. 156–163).

Якщо попередні композиції М. Т. Лисенка та Л. Матвійчук були доступні рівню музичних коледжів, то «Коло» В. Івка–Б. Міхєєва, «Венеціанський карнавал» О. Олійника та «Гуцульська мозаїка» В. Рунчака наближуються до рівня вищих навчальних закладів. В композиціях поєднуються віртуозність (В. Івко – Б. Міхєєв, О. Олійник, В. Рунчак), точність ритміки в умовах мелізматики (В. Рунчак) та темпові зсуви (О. Олійник, В. Рунчак).

[27] Первісно «Гуцульська мозаїка» В. Рунчака була створена для скрипки та баяна, що у подальшому стало більш відомим у версії для домри та баяна.

Ансамблі народних інструментів можуть бути представлені різними інструментальними складами, що визначило основний напрям для створення репертуару – перекладення. Не дивлячись на те, що оркестрова та ансамблева музика передує сольній, їх репертуар все одно залишається переважно адаптованим і в наші дні. В таких умовах саме сольні твори для домри стають полем для творчих пошуків українських композиторів.

1.5 Роль адаптованих творів у формуванні сольного домрового репертуару

З перекладень почалось становлення і оригінального репертуару. Більшість домрових адаптацій належать до комбінованого типу (за М. Борисенко) та жанру транскрипції. Окрему категорію становлять композиції на матеріалі творів інших авторів, що можемо спостерігати у Фантазіях В. Соломіна та С. Грицаєнко, варіаціях В. Івка, В. Іванова у співавторстві з В. Маруничем, Л. Матвійчук. Якщо звернутись до жанрів перекладу, запропонованих О. Жарковим, то подібні зразки ми можемо віднести до вільної обробки[28].

Тема перекладень та транскрипцій у домровій музиці є полем дослідження ряду музикознавців вже багато десятиліть, прикладом чого є статті Н. Башмакової та Б. Євстратенко [3], О. Гончарової [31] та А. Єрьоменко [54]. Проте, частина праць, присвячених цій проблематиці, – студентські[29] роботи. Дослідники приділяють увагу тембровим, фактурним та інструментально-звукообразним особливостям домрових адаптацій. Такі локальні та розсереджені дослідження на базі «вузької» жанрової (мініатюри та сонати) та тембрової палітри (скрипка, фортепіано, вокальна музика) не дозволяють охопити жанрово-стильові та темброві обрії домрових транскрипцій, що унеможливлює виявити специфіку принципів опрацювання

[28] «<…> самостійний твір композитора, на засадах іншого твору <…>» [56, с. 17], в якому первісний оригінал може піддаватись жанровому та стилістичному оновленню.
[29] І. Донченко [50], К. Куспляк [110], А. Марченко [146].

та транскрибування для домри зразків скрипкового, вокального, флейтового, кларнетового, фортепіанного та баянного репертуару.

Першими адаптованими творами у домровому репертуарі стали зразки скрипкової музики. Домристи купували ноти та вносили в них роз'яснення щодо аплікатури та штрихів, про що свідчать збережені ноти з їх авторськими ремарками (Додаток В, Приклад № 1). Авторами таких перекладень були самі домристи-виконавці, більша частина яких відноситься до Харківської домрової школи, прикладом чого є транскрипції В. Гризодуба, В. Міхеліса, М. Т. Лисенка та Б. Міхєєва. Проте, серед інших домрових шкіл збереглись перекладення Г. Казакова (Львів), О. Олійника (Одеса), М. Проценка та В. Соломіна (Київ).

З другої половини XX століття стали видаватись методики та школи гри разом з транскрипціями, більшість з яких були з репертуару фортепіано. Нотний текст оригіналу повністю змінювався, партія домри доповнювалась підголосками з фортепіанної, та композитори все частіше використовували діалогічність домри та фортепіано. Як правило, автори методичних посібників самостійно працювали над створенням транскрипцій, що підтверджується діяльністю більшості фундаторів теорії та практики домрового виконавства[30]. У перших методиках (1961) та школах гри (1963) основна частина композицій складалася з репертуару інших інструментів, про що свідчить ряд прізвищ композиторів, у часи яких не тільки не існувало чотириструнної домри (Й. Гайдн, Ш. Беріо, І. Беркович, К. Мострас тощо), та сучасних авторів, які не писали для цього інструмента (А. Яньшинов, Д. Кабалевський, М. Глінка, А. Комаровський, К. Стеценко, М. В. Лисенко тощо). У методичних посібниках слід відзначити і значну кількість обробок народних пісень без посилання на автора перекладення.

[30] В. Комаренко (1961 [89]), В. Міхеліс та А. Калінін (1963 [61]), М. Т. Лисенко (1967 [123]; 1990 [139]), В. Гризодуб та В. Міхеліс (1978 [36]), М. Т. Лисенко та Б. Міхєєв (1989) [139]), Д. Орлова (1989 [181]), Б. Міхєєв (1971 [163]), Д. Орлова (1998 [182]), Л. Матвійчук (2000 [149], 2005 [153]), Н. Я. Костенко (2007, [101), Б. Міхєєв (2018 [162], 2023 [165]).

На цьому фоні виокремлюється доробок М. Т. Лисенка, якому належать більшість транскрипцій. З особистого спілкування з Б. Міхєєвим відомо, що М. Т. Лисенко створював перекладення у період роботи артистом ансамблю народних інструментів у Київській філармонії (1936–1941), коли він часто виступав на концертній сцені в ролі соліста. Через брак оригінального репертуару М. Т. Лисенко почав робити перекладення, які були видані у його «Школах гри»[31] ([123; 139]) та користуються популярністю і сьогодні. Таким чином, М. Т. Лисенко дав потужний поштовх для формування традиції домрових транскрипцій, що у подальшому віддзеркалилось у ряді перекладень викладачів класу домри на різних рівнях освіти (школа, коледж, консерваторія) та методичній роботі (1988) Б. Міхєєва [162].

Більша частина транскрипцій створювалась для підвищення академічного рівня домристів, адже на етапі навчання кожен виконавець обов'язково грає академічну музику. Так, в процесі опанування інструментом він вчиться «строгості» та «витриманості», яка не завжди присутня в домрових творах на теми народних пісень. Перекладення носили і інструктивну направленість: домристи вчились культурі виконання, яка потребувала відповідності стилю та епохи, грати мелізми (трелі, форшлаги, групето), вирівнювали звук та опановували культуру інтонування. За часів конструкції чотириструнної домри (1908) оригінального репертуару не існувало, що компенсували переважно скрипкові транскрипції. Оригінальні композиції, засновані на фольклорних витоках, обростали класичними та романтичними зразками, що сприяло збагаченню стильового параметру домрового репертуару.

Всі адаптації для домри можна розділити за кількома категоріями: версії вокальних творів (М. Т. Лисенко), скрипкових (О. Олійник, Б. Міхєєв), фортепіанних (М. Т. Лисенко, Г. Казаков, М. Проценко, Б. Міхєєв,

[31] Як приклад можемо навести «Куранту» В. Косенка, ноктюрн «Розлука» М. Глінки, «Елегію» С. Рахманінова та «Гавот» М. В. Лисенка. Окрім цього, збереглись і рукописи М. Т. Лисенка, до яких входять Концерт для кларнета В. А. Моцарта, «Фантазія-експромт» Ф. Шопена, «Рондо-капричіозо» Ф. Мендельсона.

В. Соломін), баянних (В. Власов) та зразки з репертуару духових інструментів (М. Т. Лисенко, Б. Міхєєв). Окрім цього, транскриптори звертаються до адаптації номерів з опер та балетів, віддаючи перевагу партії солюючої скрипки (М. Т. Лисенко). Втім, значного поширення у домровому репертуарі набули адаптації саме фортепіанних п'єс, що пояснюється можливістю залученням всього домрового діапазону, щільної фактури та нового «погляду» на композицію з точки зору транскриптора.

При створенні перекладень **фортепіанної музики** у перших методиках та школах гри транскриптори використовували твори з репертуару для дітей[32] та у подальшому стали звертатись до більш складних композицій[33], прикладом чого є «Гавот» (1867–1869) М. В. Лисенка[34], який у М. Т. Лисенка існує у версії для домри та фортепіано. В порівнянні з оригіналом транспонується тональність (*g-moll → a-moll*), що зумовлено можливістю гри через відкриту струну (у даному випадку це ступінь домінанти – *e*). «Гавот» за композицією поєднує риси варіаційної форми та складної тричастинної, а тип варіювання свідчить про ознаки строгих варіацій, оскільки кожна з трьох варіацій зберігає основну тональність, структуру та гармонічну основу теми (Додаток А, Схема № 2).

Тема експонується в партії домри та звучить одноголосно на фоні прозорого супроводу фортепіано, а починаючи з *animando* (т. 13), фортепіанний програш не відходить від оригінального тексту М. В. Лисенка. Тема в партії домри трансформується у першій варіації (a^1, тт. 19–36), що виявилося в зміні фактури, пожвавленні руху та дімінюванні. Варіація починається з ламаних октав на динаміці *forte* (т. 19) у домри та, у порівнянні

---

[32] У перекладенні для домри та фортепіано: «Вечір у Трансильванії» Б. Бартока, «Дика троянда» Е. Мак-Дауелла (перекладення Б. Міхєєва), «Народний танець» М. Скорика (перекладення М. Проценка).

[33] Ноктюрн «Розлука» М. Глінки, «Прелюдія» (№ 8 з «24 прелюдій» *ор*. 38) Д. Кабалевського, «Елегія» С. Рахманінова, «Гавот» та «Баркарола» М. В. Лисенка, «Куранта» В. Косенка, «Ноктюрн» Ф. Шопена та «Етюд» О. Скрябіна у перекладенні М. Т. Лисенка.

[34] Композиція увійшла до циклу «Українська сюїта у формі старовинних танців» на основі народних пісень *ор*. 2. Цикл складається з шести частин: I. Прелюдія («Хлопче-молодче, який ти ледащо»); II. Куранта («Помалу-малу, братику, грай»); III. Токата («Пішла мати на село»); IV. Сарабанда («Сонце низенько, вечір близенько»); V. Гавот («Ой чия ти, дівчино, чия ти?»); VI. Скерцо («Та казала мені Солоха»).

з оригіналом, М. Т. Лисенко спрощує партію правої руки фортепіано, уникаючи подвійних нот. Для урізноманітнення оригіналу транскриптор змінює функції партії (тт. 25–30), віддаючи роль солюючого інструмента фортепіано, а роль акомпанементу – домрі, що надає нового звучання ансамблевому діалогу.

В другій варіації (тт. 37–54, *pen pronunziato* / *parlando*) тема вперше проходить на басовій струні *G* (тт. 37–39), ніби імітуючи чоловічий голос у низькому регістрі. В фортепіанній версії в партії правої руки звучать ламані октави та децими, невиконувані на домрі. Саме тому М. Т. Лисенко «звужує» інтерваліку і доручає домрі терції із використанням відкритих струн (тт. 43–45). Підготовка до основної кульмінації розділу (т. 49) відбувається шляхом ущільнення ритмічної структури, яка розгортається як «стиснута пружина» починаючи з восьмих (тт. 37–39), потім шістнадцятих, тріолей й кульмінаційних тридцять других (т. 49), віддаючи всю свою напругу (т. 54) на *pizzicato* у партії соліста.

У другому розділі форми (*trio,* тт. 55–78) фортепіано відіграє провідну роль, а домрі доручаються окремі акорди на сильних долях та підголоски-імітації, додані М. Т. Лисенком для посилення ефекту діалогу між інструментами. Тема у третій варіації (a^3, тт. 61–66) проходить почергово у домрово-фортепіанному дуеті, а на завершенні (т. 73, *Piu mosso, risoluto*) відбувається гармонічна та фактурна динамізація теми. З цією метою М. Т. Лисенко дописав власну варіацію у партії соліста (ламаними інтервалами в ритмі шістнадцятих), яка передує кадансу в основній тональності *trio* (*A-dur*). Далі проводиться точна реприза першого розділу (*D. C. al Fine*), котра обрамляє всю композицію твору й створює відчуття повної завершеності. М. Т. Лисенко у своїй адаптації не тільки додав авторські фігурації (a^3), підголоски (*b*), але й за допомогою різних тембрів домри та фортепіано по-новому висвітлив фактуру М. В. Лисенка. Зокрема, транскриптор адаптує широке розташування фортепіано до вузького

домрового, що відобразилось у збереженні композиторського задуму варіації (a^2) та заміні децими та терцію.

Досвід М. Т. Лисенка вплинув на оригінальний домровий репертуар, у якому нерідко зустрічатимуться композиції з рисами строгих варіацій, а принцип строгого варіювання відбився в цілому ряді творів (домрові концерти, варіації на теми народних пісень).

Наступною адаптацією фортепіанної композиції є «Баркарола» (1873) М. В. Лисенка[35]. М. Т. Лисенко перекладає твір для дуету домр, залишаючи оригінальну тональність *h-moll* і зберігає куплетно-варіаційну форму оригіналу (Додаток А, Схема № 3). Окрім віртуозності, музикантам необхідно розкрити пісенний потенціал вокального першоджерела, що зумовлює специфіку кантиленного звуковедення, яке складає значну проблему для домриста, особливо – в поєднанні з фортепіанною віртуозністю твору.

В своїй адаптації М. Т Лисенко віддає партію правої руки фортепіано першій домрі, а лівої – другій. Партія правої руки є дуже зручною для збереження оригінального нотного тексту, а ось у перекладенні для другої домри транскриптору довелось задіяти свій композиторський хист. Твір адаптовано для домрового дуету з метою зберегти темброву єдність, а також для застосування колористичних прийомів гри, якими фортепіано не володіє (низхідне *legato*, *pizzicato, vibrato*). Окрім цього, М. Т. Лисенко вносить фактурні і ритмічні зміни, а саме – викладає другу тему (*b*) двоголоссям (тт. 42–43, 48–49) й навпаки, прибирає багатоголосся у темі (тт. 50–51); дописує у партії другої домри фігурації (тт. 13–14) та кантиленний супровід (тт. 15–16).

Саме за рахунок цих засобів кожна наступна варіація домрового дуету контрастує з попередньою, що дозволяє М. Т. Лисенку створити більш

[35] «Баркарола» – фортепіанна п'єса М. В. Лисенка створена на тему української народної пісні «Пливе човен води повен». У пісні човен виступає як символ невизначеності людської долі. Такі слова як «*Не хвалися, дівчинонько, червоним намистом. Бо прийдеться, доведеться. намисто збувати …*» та «*Не хвалися, козаченьку, кучерявим чубом. Бо прийдеться, доведеться під аршин ставати …*» кажуть нам про неминучість розлуки з коханими. В свою чергу у куплетах «*Пливе човен води повен та накритий листом…*» та «*Пливе човен води повен та накритий лубом…*» розкривається мотив смерті, оскільки лубом накривали домовину.

рельєфну форму у порівнянні із фортепіанним оригіналом. Окрім віртуозних завдань для домристів, «Баркарола» вимагає обережного відношення музиканта до інтонування, адже на першому місті стоїть наслідування вокальній кантилені через подолання ударної природи домри.

Окрім музики українських композиторів, домристи-транскриптори звертались і до зразків епохи романтизму, зокрема – композицій Ф. Шопена, прикладом чого є перекладення «Вальсу» *cis-moll op*. 64 № 2 (1846–1847) для домри та фортепіано Г. Казаковим (1914–1997) (Додаток А, Схема № 4). Даний твір є дуже зручним для адаптації, що зумовлено прозорою фортепіанною фактурою. В оригіналі одноголосна мелодія доручена партії правої руки, що дозволяє з легкістю зіграти її на домрі, у той час як партія лівої руки розкладена у супроводі фортепіано. Для зручності Г. Казаков транспонував «Вальс» у *d-moll* в крайніх частинах та у *D-dur* у центральній, що «відкрило» шлях до легкого виконання технічно складної п'єси. Транскриптор розкладує тризвучний акорд у домрово-фортепіанному дуеті (*A*, т. 9, 11); підіймає останнє проведення другого епізоду октавою вище в партіях обох інструментів для тембрального урізноманітнення теми (*C*, тт. 82–93); дописує фігурації наприкінці середньої частини (*C*, тт. 94–96) спираючись на гармонію оригіналу, що додає віртуозності та передує технічному рефрену; додає підголоски в партії фортепіано (*B*, тт. 97–109, 161–173), щоб урізноманітнити рефрен. Такі зміни не суперечать шопенівському оригіналу та націлені на оновлення музичної тканини, що наближує транскрипцію Г. Казакова до «строгої».

Зразком «строгого» перекладення можна вважати адаптацію для домри та фортепіано Б. Міхєєва «Прелюдії» Д. Кабалевського. Транскриптор обирає мініатюру (№ 8 з «24 прелюдій») з прозорою фортепіанною фактурою яка, подібно до «Вальсу» Ф. Шопена, розщеплюється на одноголосну мелодію в правій руці та акордовий супровід у лівій. Такий прийом дозволяє Б. Міхєєву зробити своє перекладення по аналогії з Г. Казаковим, що простежується і у

«Народному танці» М. Скорика, адаптацію якого для домри та фортепіано зробив М. Проценко.

Більш віртуозну транскрипцію композиції Ф. Шопена для домри та фортепіано виконано М. Т. Лисенком. «Фантазія-експромт» *cis-moll op*. 66 (1834–1835) стала не просто композицією для солюючого інструмента з супроводом. Це – домрово-фортепіанний дует з рівноправними партіями. При перекладенні М. Т. Лисенко дотримується точної передачі нотного тексту. Проте, повторення однакових мотивів він урізноманітнює тембрально, що відбилось у використанні *pizzicato* у середній частині (тт. 51–58) та коді (т. 128). Для збагачення мелодичного голосу у крайніх частинах застосовується фактурний розвиток. Новим у нотному тексті перекладення є акорди на слабкі долі (тт. 117–128), покликані підкреслити мелодичний голос. Слід зазначити, що М. Т. Лисенко у нотному тексті не відзначає шопенівські ремарки – арпеджіато (т. 35), динамічні вказівки (т. 36–37, 42 тощо), характер виконання (*pesante* т. 41, *dolce* т. 51 та *legatissimo* т. 127) та темп (повинно бути *Presto*, т. 83), що впливає на інтерпретацію композиції при відсутності фортепіанного оригіналу у виконавця. М. Т. Лисенко зберігає тональність і форму оригіналу (Додаток А, Схема № 5). Однак завдяки майстерності перекладення М.Т. Лисенка виконання «Фантазії-експромту» навіть у незвичних тональностях для домри (*cis-moll* та *Des-dur*) стає дуже зручним.

В межах адаптованого репертуару ми можемо простежити різні способи роботи з текстом оригіналу, що можна побачити на прикладі роботи В. Соломіна із «Астурією» для фортепіано (1886–1887) І. Альбеніса, які сягають діапазону від строгого перекладення до майже вільної фантазії. Попри те, що композитор-домрист у всіх варіантах композиції пропонує назву «Концертна фантазія», перший зразок відноситься до транскрипції, оскільки ґрунтується на «базі чужої композиції» (за М. Борисенко [15, с. 1]). У свою чергу, Концертна фантазія для домри соло / з оркестром В. Соломіна на тему «Астурії» І. Альбеніса є вільною транскрипцією (за М. Борисенко), в якій

автор перекладення додає масштабну каденцію та сміливіше підходить до змін в тексті оригіналу.

У домровій транскрипції В. Соломін змінює тональний план (*g-moll→d-moll*) та додає невелику імпровізацію між другою та третьою частинами (тт. 118–122), що суттєво не впливає на форму, яка в цілому збігається з оригіналом (Додаток А, Схема № 6). Композиція дуже зручна для домрового виконання, на що вплинув цілий ряд факторів. Ключовим моментом є прозора фортепіанна фактура у всіх частинах «Астурії», яка дозволяє зберегти на домрі всі тони оригіналу. В. Соломін транспонує композицію у зручну для домри тональність *d-moll*, що зумовлено прагненням залишити незмінним діапазон мелодії. Логіка побудови кожної варіації у першій частині (тт. 1–61) заснована на поступовому ущільненні першого звуку, починаючи з одноголосся (a–a^2) та закінчуючи чотириголосними акордами (a^3–a^5). Остинатність досягається через використання репетицій на відкритій другої струні (a^1), а власне домрова специфіка розкривається в прийомі дубль-штрих.

Друга частина (тт. 62–122) починається з нової теми, а темп *Andante* вказує на необхідність виконання прийому тремоло (b, b^2). В оригіналі однакові такти (тт. 63–66 = тт. 67–70, тт. 71–74 = тт. 75–78 й далі) відтінені за допомогою динаміки та агогіки, проте у домровому варіанті В. Соломін не тільки викладає однакові елементи у різних октавах, але й виконує їх трохи ближче до підставки, що надає мелодії дзвінкості та більш світлого забарвлення на басових струнах. Контрастною у середній частині є шоста варіація (b^1, *Allegretto*, тт. 86–113), для якої характерні вальсовість[36], агогічні відхилення (*stretto*, *Agitato*, *Andante*, *a tempo* та фермати), зміна прийомів гри на змінні удари та «ковзання». Наприкінці варіації прийомом дубль-штрих (тт. 111–113) звучить трансформований елемент теми *b*, який на перший погляд нагадує основну тему, проте нею не являється. Остання варіація (b^2, *Andante*, *mezzo forte*, тт. 114–122) складається з повторення теми другої

[36] Подібний спосіб втілення вальсовості на домрі запропонував Б. Міхєєв у своєму «Ліричному вальсі» для домри соло (1988). Відмінною рисою є досягнення функції бас-акорд на домрі саме в поліфонічному викладі.

частини (*b*) та імпровізаційного фрагменту на її матеріалі. Репризою виступає точне повторення першої частини, а кода (тт. 123–136) повторює фортепіанний оригінал.

Адаптація **вокальних зразків**[37] у домровому репертуарі представлена хоровим циклом «Сонечко» (1925) Л. Ревуцького у версії М. Т. Лисенка для домри та фортепіано (1960-ті роки). О. Гончарова при аналізі композиції виокремила складові, які визначають особливості перекладення вокально-хорового циклу у версії для домри та фортепіано, серед яких: 1) додавання варіацій; 2) мелодичних ліній; 3) технічне ускладнення через використання акордів, подвійних нот та різних прийомів; 4) написання каденції; 5) внесення підголосків на основі фортепіанної партії [31, с. 47].

Окрім циклу «Сонечко», М. Т. Лисенку належить і адаптація української народної пісні «Дощик[38]» для двох домр та фортепіано, яка увійшла разом з іншими його творами до «Школи гри на чотириструнній домрі» (1967) [123]. Партія голосу віддається першій домрі, а партія другої створена з фортепіанних підголосків та викладена на терцію нижче від першої. Домрова партія урізноманітнюється ритмічно, за допомогою фігурацій (a^3, b^2, a^4 та b^3), авторських фрагментів (a^3 та b^2) та адаптації віртуозних фортепіанних фігурацій до домрової специфіки (*a*, *b* та a^1). Окрім цього, змінюється і тональний план твору (*g-moll* → *a-moll*) через виконання заключного кадансу першої варіації (a^1, тт. 18–22), яка з'єднує вступ з другою варіацією, що зумовлено нестачею домрового діапазону (потрібний звук *f* малої октави). «Дощик» М. Т. Лисенка за композицією являє собою куплетно-варіаційну форму (Додаток А, Схема № 7), яка надалі буде провідною для цілого ряду

[37] Окрім розглянутих композицій, на основі народних пісень для домри та фортепіано була створена п'єса на українську народну пісню «По той бік гора» в обробці М. Т. Лисенка, «Варіації на лемківську народну тему» В. Івка, а також «Київський вальс» П. Майбороди та «Сонце низенько» (пісня Петра з опери «Наталка Полтавка»), які представлені в домрових школах гри [123; 139].
Для домри соло М. Т. Лисенком оброблені українські народні пісні «Женчичок-бренчичок» та «Їхав козак на війноньку». Також була зроблена збірка «Українські народні пісні у перекладенні для домри».
[38] Текст близький до «Дощика» для дуету голосів із фортепіано М. В. Лисенка, тому імовірно М. Т. Лисенко з ним і працював.

перекладень та оригінальних композицій на основі народно-пісенної традиції (М. Т. Лисенко, Л. Матвійчук).

Після перекладення циклу «Сонечка» у домрових композиціях все частіше простежується зв'язок п'єс з вокальною природою, прикладом чого є варіації. Беручи за основу запозичені теми, композитори використовують варіаційний принцип розвитку, що відбилось у творчості В. Івка, В. Іванова у співавторстві з В. Маруничем, Л. Матвійчук. Подібно до фольклорного першоджерела, їх композиції зберігають ознаки куплетно-варіаційної форми і передбачають вільну обробку народних пісень. Першим прикладом такої композиції є Варіації на тему народної пісні «Чи вийду я на річеньку» (1933) для домри та фортепіано Г. Михайличенка, в яких автор використав тільки перший куплет народної пісні у темі та у подальшому варіював його через використання різноманітних домрових прийомів. Лінія варіацій на теми народних пісень буде продовжена і надалі[39].

Цікаве поєднання строгих варіацій (на одну тему) із складною тричастинністю (Додаток А, Схема № 8) спостерігається в обробці «Женчичок-бренчичок[40]» для домри соло М. Т. Лисенка. Ліричним героєм у пісні виступає молодий парубок, якому, не зважаючи на втому та пробиту ніжку, усе одно кортить гуляти, тому й характер пісні жвавий та веселий. Для урізноманітнення тембрової палітри М. Т. Лисенко використовує такі прийоми гри, як *pizzicato* та низхідне *legato* лівої руки. Зміна тембрів націлена на підкреслення образу парубка, тема якого розвивається фактурно, гармонічно та за допомогою дімінування.

Перший розділ твору (тт. 1–58) починається із вступу (*Con maesta,* тт. 1–8), який завдяки авторським ремаркам *accelerando* та *ritenuto* набуває рис вільного фольклорного інструменталізму та жартівливості. Простота теми (*a*,

[39] Варіації на лемківську народну тему (1968) для домри та фортепіано В. Івка, «Ой на горі два дубки» В. Іванова у співавторстві з В. Маруничем (1983), «Суботея», «Ой, за гаєм, гаєм» та «Дівчино моя, переяславко» Л. Матвійчук (кінець XX століття).

[40] До обробки пісні вдавались М. Леонтович [258] та М. В. Лисенко [122, с. 72–73], але нічого спільного з ними при варіюванні тематизму в композиції М. Т. Лисенка немає.

Allegretto, тт. 9–39) обумовлена одноголосним викладом з подальшим варіюванням та збереженням ритмічної основи. Саме в темі М. Т. Лисенко використовує два заспіви та два приспіви, які у подальшому піддає змінам. Мелодія в першій варіації (a^1, тт. 40–58) зазнає трансформації за рахунок ритмічного збивання (синкопи), що утворює приховану двудольність (6/8) в межах тридольного розміру (3/4).

В розвиваючій середині (*Meno mosso,* тт. 59–98) продовжується варіювання основної теми із збереженням метроритмічної структури. Водночас дві центральних варіації контрастують попереднім ладово, ритмічно та динамічно. Крім того, центральному розділу притаманні постійна зміна розміру (3/4, 2/4, 3/4) та виклад теми переважно на динаміці *piano*. Реприза (т. 99–148) розпочинається скороченою темою вступу (*Con maesta*, тт. 99–102), після чого звучить четверта варіація (a^4, *Allegretto*, тт. 103–128) у ролі репризи. Відкривається вона з низхідного *legato* на динаміці *forte* й фігурацій шістнадцятих прийомом «ковзання» (тт. 107–110). Остання варіація (a^5, *Vivo, Presto*, тт. 129–148) являє собою завершення форми, ознакою чого виступають темпові зміни (*Allegretto – Vivo*), виконання якої полегшується використанням відкритих струн (e^2, a^1, d^1). Обробка пісні «Женчичок-бренчичок» М. Т. Лисенка має схожі риси з варіаціями Г. Михайличенка – обидва композитори використовують заспів та приспів першоджерела і у подальшому піддають його варіюванню.

Більш масштабне цитування матеріалу української пісні у домровій музиці ілюструє Л. Матвійчук, яка написала варіації для домри та фортепіано на тему української народної пісні «Ой за гаєм, гаєм» (1990). Композиторка-домристка використовує п’ять куплетів з пісні, які перетворила у тему (a) та чотири варіації (a^1, a^3, a^4 та a^5) на неї.

Огляд обробок вокальних зразків демонструє поступове розростання мелодичної основи оригіналу від одного куплету (Г. Михайличенко) до двох (М. Т. Лисенко) та п’яти (Л. Матвійчук). З однієї точки зору, це свідчить про вільне звернення з першоджерелом та самостійність варіацій

(Г. Михайличенко, М. Т. Лисенко), а з іншої – про прагнення композитора максимально точно зберегти першооснову, транскрибувати її з опорою на інструментальну природу та розширити композицію за рахунок варіацій (Л. Матвійчук), які розкривають віртуозний потенціал домри.

М. Т. Лисенко розбудовує не тільки адаптований репертуар в сфері ансамблевої та сольної мініатюри, але й опановує крупну форму. Так, у період написання перших оригінальних домрових концертів[41] ним була зроблена адаптація з **репертуару духових інструментів** – Концерту для кларнета з оркестром *Es-dur*[42] (кінець XVIII століття) В. А. Моцарта[43]. М. Т. Лисенко робить перекладення для домри у супроводі фортепіано другої та третьої частин твору, між якими включає власну каденцію.

В другій частині Концерту (Додаток А, Схема № 9) – «Романсі» – М. Т. Лисенко залишає нотний текст вступу (*Adagio*, тт. 1–12) і першого розділу (*A*, *Moderato*, тт. 13–43) та використовує проведення мелодії на одній струні, щоб зберігати тембральну єдність музичної тканини. У другому розділі (*B*, тт. 32–48, *piano*) з'являється нова тема (*c*), яка розкриває новий відтінок ліричного образу. М. Т. Лисенко вносить текстові зміни (тт. 37–38, 47–48) та обспівує (т. 37) тоніку майбутньої тональності (*Es-dur*). Окрім цього, транскриптор укрупнює тривалості по відношенню до оригіналу (т. 38), віддає матеріал фортепіано (тт. 47–48) домрі (*forte, ritenuto*), щоб здійснити в партії соліста раптову модуляцію в далеку тональність і поєднати матеріал «Романсу» із каденцією.

У версії для гобою з фортепіано каденція, традиційно для класичного концерту, відсутня (не виписана), проте, М. Т. Лисенко створює власну каденцію у *A-dur* (Додаток А, Схема № 10), що, в першу чергу, обумовлено

[41] Концерт-рапсодія для домри з фортепіано (1947) В. П. Задерацького та Концерт для домри та симфонічного оркестру / фортепіано (1951) Д. Клебанова.

[42] Враховуючи те, що М. Т. Лисенко створював транскрипції у період роботи в Київській філармонії, який приходиться на 30–40-ві роки XX століття, його перекладення дійсно передують появі перших оригінальних домрових концертів (1947, 1951).

[43] За однією версією Концерт для гобою, а за іншою – авторство Моцарту не належить, що підтверджує відсутність даного Концерту для гобоя або кларнета в тональності *Es-dur* у каталозі Л. Кьохеля [299].

зручністю обраної тональності для домри, а не слідуванням композиції В. А. Моцарта. Каденція, яка виконує функцію кульмінації всього твору, розпочинається віртуозним пасажем, якому протистоїть ліричне проведення другої теми «Романсу». Першій фазі каденції (*a*) притаманні постійні зміни спокійного емоційного стану, який переривається акордами та фігураціями. У її другій фазі (*b*, *Adagio*, тт. 13–20) переважає акордовий виклад, який урізноманітнено прийомом тремоло, ударами та *pizzicato*. Третя заснована на досить рухливому *Moderato* (*c*, тт. 21–32) з нестійким тональним планом та статичною ритмікою, у той час як четверта (*d, Meno mosso*, тт. 33–45) є фінальною та проходить у двоголосному і одноголосному викладеннях. Каденція технічно не важка, але постійне дроблення музичного матеріалу потребує від виконавця мислення широкими фразами. Якщо порівнювати домрову каденцію з кларнетовою каденцією виконавця Дітера Кльокера / Dieter Klöcker [322], то слід зазначити, що за рахунок переважання кантиленних епізодів кларнетова більша за обсягом та значно поступається у віртуозності. Окрім цього, вона логічно перетікає у фінал, оскільки в ній задіяно матеріал основної теми «Рондо», і «Романс» у поєднанні з каденцією являє собою завершену самостійну частину, у той час як у домровій версії цей тематизм відсутній.

Третя частина Концерту – «Рондо» – за композицією є рондо-сонатою у поєднанні зі складною тричастинністю (Додаток А, Схема № 11). Саме фінальна частина Концерту зазнала значних змін у тексті, що відбилось у побічній партії. М. Т. Лисенко проводить мелодію двоголоссям в партіях обох інструментів (тт. 83–89). В результаті у перекладенні тема побічної партії, попри авторську ремарку *piano*, втрачає свою прозорість через ущільнення музичної тканини, що зроблено для більш чіткого контрасту з наступним матеріалом. У подальшому пасажі шістнадцятих викладаються октавою нижче (тт. 103–110), а виконання теми на третій струні (d^1) додає їй м’якості та матовості звучання.

У темі епізоду (*d*, тт. 146–181) М. Т. Лисенко зберігає текст В. А. Моцарта упродовж восьми тактів, а потім віддає мелодію соліста фортепіано. Домрова партія, в свою чергу, заснована на фортепіанній (тт. 154–161) з подальшим (з 161 т.) поверненням оригінального тексту. В репризі епізоду (d^1, тт. 210–230) М. Т. Лисенко використовує увесь діапазон домри та викладає тему октавою нижче (тт. 210–217), підкреслює перші долі в партії домри акордами, гармонічною основою яких виступає партія правої руки фортепіано, що динамічно посилює тему. Транскриптор вносить зміни до останнього проведення матеріалу, а саме – викладає побічну партію (c^1) октавою нижче (тт. 258–261), а пізніше повертається до теситури оригіналу (з 262 т.), що створює ефект динамізації; та компонує домровий тематизм (тт. 279–291) на основі партії правої руки фортепіано для яскравішого ефекту *Tutti*.

Проаналізувавши ІІ та ІІІ частини Концерту *Es-dur*, можемо зробити висновки щодо підходу М. Т. Лисенка до нотного тексту оригіналу. Перш за все, треба відзначити його прагнення урахувати специфіку домри як солюючого інструмента з огляду на її відмінності від духових інструментів, що відбилось у:

- зберіганні інтонаційних особливостей оригіналу при експозиційному проведенні теми, включаючи фразування (ліги), деталізацію аплікатури і вказівці струни, на якій переважно виконувати мелодію;
- зміні фразування в пасажах шістнадцятих, що включає відмову від моцартовських ліг і переакцентування;
- ускладненні мелодичної лінії фігураціями подвійних нот;
- дорученні домрі окремих елементів фортепіанної партії, зокрема – акордів;
- прагненні урізноманітнити повторне проведення теми фігураціями домри замість мелодії або виконанням мелодії на октаву нижче;

- відмові від невеликих каденцій між вступом і проведенням основної теми в «Романсі» та перед другим проведенням рефрену в «Рондо»;
- творчій свободі у каденції між частинами, яка насичена специфічними домровими прийомами гри, не доступними дерев'яним духовим інструментам;
- принципі «укрупнення ліг» при викладанні пасажів, що обумовлено відсутністю обмеження дихання;
- підключенні партії соліста (на матеріалі партії правої руки фортепіано) для досягнення ефекту *tutti*;
- обміні функціями партій для створення ефекту діалогу соліста та фортепіано;
- викладенні першої фрази побічної теми октавою нижче, за рахунок чого подальше повернення до теситури оригіналу створює ефект динамізації.

Таким чином, прагнення М. Т. Лисенка підкреслити специфіку домри як солюючого інструмента приводить до нівелювання особливостей оригіналу та створення каденції у тритоновому співвідношенні з основною. Разом з цим, перекладення Концерту *Es-dur* для кларнета та фортепіано є важливою віхою в процесі оволодіння домристами класичного репертуару на шляху академізації інструмента. Транскрипція кларнетового Концерту була зроблена у той час, коли у домровому репертуарі почали з'являтись зразки крупної форми (концерти). Проте, всі вони були створені на основі фольклору й саме адаптація композиції В. А. Моцарта заповнила репертуарну «прогалину» з класичних зразків.

Окрім композиції В. А. Моцарта, домровий репертуар поповнюється іншими зразками музики для духових, прикладом чого є перекладення Б. Міхєєва для домри та фортепіано «Кантилени» з флейтової сонати (1957) Ф. Пуленка. Автор транскрипції майже не змінює оригінальний текст та додає домрові штрихи та аплікатуру. Дане перекладення дало потужний поштовх до залучення до домрового репертуару інших зразків з музики для духових

інструментів, що відбилось у зверненні домристів до творчості Ф. Пуленка (Соната для флейти та фортепіано), П. Іттюральде («Маленький чардаш» для саксофона та фортепіано) та Ш.-М. Відора (Сюїта для флейти та фортепіано в адаптації для домри та фортепіано Н. Костенко [93]) тощо.

Лінію строгих варіацій М. Т. Лисенка продовжено у перекладенні для двох чотириструнних домр та фортепіано (початок XXI ст.) О. Олійника **скрипкового** «Венеціанського карнавалу» (1829) М. Паганіні. Якщо «Карнавал» М. Паганіні складався з теми та двадцяти варіацій на неї, то у її домровій адаптації – це тема з одинадцятьма варіаціями, що надає композиції ознак строгих однотемних варіацій (Додаток А, Схема № 12).

Основною ідеєю цієї транскрипції є реалізація «змагання – узгодження» між учасниками ансамблю, які виконують свої варіації в унісон (*a*, a^4, a^7, a^8, a^{10}, a^{11}) та терцію (a^2, a^4–a^6, a^8, a^9). Проте, найбільш ефектною є почергова гра дуету домристів, в якій виконавці хизуються своєю віртуозністю (a^1, a^3, a^5). Партії фортепіано не доручені сольні фрагменти і вона виконує роль ледь чутного супроводу. З оригіналу автор транскрипції прибирає однакові фрагменти з третьої та четвертої варіацій «Карнавалу» М. Паганіні та об'єднує їх тематичний матеріал (a^2). Окрім цього, відсутні деякі варіації з оригіналу (Var. VI–IX, Var. XI–XIX), а частину фігурацій з фінальної варіації (Var. XX) включено до шостої варіації (a^6) транскрипції. У домровій версії дописано фігурації на основі мелодичного голосу з оригіналу (a^1, тт. 21–22, 27–32; a^3, т. 60, 64), для зручності виконання вони опущені октавою нижче (a^4, тт. 73, 77) та спрощені з ламаних терцій до дубль-штриха у терцію в партії домр (a^4, тт. 74, 78). Окрім цього, додано варіації на флажолети (a^5), акордову техніку (a^{10}, a^{11}) та фігурації на основі теми «Карнавалу» (a^8, a^9), які в оригіналі відсутні.

У «Венеціанському карнавалі» у версії для дуету домр та фортепіано продемонстрована вільна інтерпретація оригінального тексту, що пояснюється метою створення віртуозної п'єси. Таким чином, версія О. Олійника, хоча і не відноситься до типу оригінальних композицій, значно виходить за межі

«вільної» транскрипції. Це дозволяє зробити висновок, що вона займає проміжну ланку між адаптаціями та оригінальними творами.

Ще одним джерелом для поповнення домрового репертуару є **музика для баяна,** яка представлена композиціями В. Власова. До збірки «Твори для домри та фортепіано» (2011) [24] увійшли три баянні транскрипції – «Парафраз на українські теми», «Одеський дворик» та «Басо-остинато», які є точними адаптаціями баянного оригіналу із збереженнями структури композиції (Додаток А, Схема № 13). Змін зазнає тільки теситура окремих фрагментів.

В деяких частинах варіацій остинатний бас посилено октавним викладом (тт. 21, 25–28 тощо), чого ми не зустрінемо в оригіналі. При тривалому акордовому викладенні мелодії все гармонічне навантаження приходиться на партію фортепіано. Новим є додавання трелей та *glissando* (тт. 26–27, 207–208 тощо), що відсутнє у баянній партії. Такий підхід зумовлений розподілом партії на два інструмента, й відповідно фортепіано навантажується акордами, а у домри утворюється вільне імпровізаційне поле на одному тоні, у той час як баяніст виконує правою рукою і акорди, і верхній тон (Додаток В, Приклад № 2–3). Транспоновано октавою нижче і фігурації, щоб максимально полегшити їх виконання та уникнути гри у третій та четвертій октавах (тт. 51–53, 72–79 тощо). Розподіллено гру подвійними нотами – терції (тт. 102–103, 119–120) та кварти (тт. 73–79) баянної партії грає домрово-фортепіанний дует. Спрощено акордовий виклад на слабких долях у фортепіанному програші (тт. 107–114). Питання ритму наприкінці третьої варіації (a^3, тт. 136–139) було вирішено через впровадження в партію домру ударно-шумових ефектів (удар ногою об підлогу та медіатором по панциру). Також у цьому фрагменті в партії правої руки піаніст грає мелодію акордами, а лівої – остинатну лінію, яка прихована у баянній партії, оскільки баяніст виконує це тільки правою рукою, а лівою відображує звукові ефекти. В кульмінаційній четвертій варіації (a^4, тт. 143–181) в партії домри вводиться новий прийом – гра на напівзатиснутих

струнах (тт. 156–161) для відтворення ритму, який в оригіналі[44] виконується чергуванням клацання пальців із стуком ноги об підлогу. У фортепіано, в свою чергу, у середині варіації додається остинатний акордовий супровід теми у басу (тт. 162–181), чого немає в оригіналі. В п'ятій варіації (a^5, тт. 190–221) композитор з фортепіанного супроводу зробив домрово-фортепіанний дует (тт. 190, 194 тощо), розподіливши тематизм.

Таким чином, можна вважати «Басо-остинато» для домри та фортепіано В. Власова новим поглядом на домру з точки зору її можливостей наслідування тембрів джазового ансамблю (хай-хет) та ударно-шумових ефектів як рівноправного учасника такого складу. На прикладі транскрипцій XXI століття можна бачити, що починає панувати вільне ставлення до оригіналу через залучення його окремих фрагментів (О. Олійник), використання ударно-шумових можливостей домри (В. Власов) та додавання авторських вставок (О. Олійник, В. Власов), що зумовлено зверненням до творів далеких від строгих академічних зразків (салонна музика та джазовість).

Резюме. Аналіз специфіки домрових адаптацій показує, що при перекладенні творів для духових інструментів транскриптори відмовлялись від ліг оригіналу, ускладнювали мелодію подвійними нотами, насичували домрову партію з фортепіанної, урізноманітнювали тему тембрально та теситурно, додавали авторські фрагменти (фігурації, каденція), варіювали домрові прийоми, обмінювали партії функціями та підсилювали динамізацію за рахунок всього діапазону домри (М. Т. Лисенко). Проте, ці принципи транскрипції стосуються тільки інструментів нижчої теситури (кларнет/гобой). При транскрибуванні творів з репертуару інструментів, близьких до домрового діапазону (флейта, скрипка), автори перекладення не змінюють текст першоджерела (Б. Міхєєв, О. Олійник), що дозволяє виконавцям фактично грати по клавіру оригіналу.

[44] Виконавці трактують ударно-шумові по-своєму, а деякі додають ще й стук рукою по корпусу баяна.

При транскрипції зразків вокальної музики автори адаптацій додають власні варіації та підголоски в партії домри, технічно ускладнюють партію соліста використанням акордів, подвійних нот та різних прийомів гри (Г. Михайличенко, М. Т. Лисенко). Версії скрипкових творів майже не представлені у методиках та школах, що зумовлено їх ідентичністю із оригіналом, за виключенням вільних транскрипцій (О. Олійник).

Найбільшого поширення набули саме адаптації фортепіанних композицій, перші зразки яких належать М. Т. Лисенку. Трансформація оригінального тексту обумовлена обмеженістю домрового діапазону, перекладенням щільної фактури та складністю при виконанні типових для фортепіано формул та прийомів (ламані октави, обернення тризвуків навколо основного тону, п’ятизвучні акорди, широке розташування акордів, кластери). Слід зазначити, що рішеннях цих завдань було і у баянних адаптаціях, що зближує процес транскрибування фортепіанної та баянної музики.

Для спрощення, як правило, обираються твори з прозорою фактурою (Г. Казаков, М. Проценко, Б. Міхєєв, В. Соломін). Для більш складних композицій використовується цілий комплекс прийомів до яких можемо віднести: 1) розподіл фактури оригіналу на два інструменти; 2) урізноманітнення однакових фрагментів темброво, за допомогою прийомів, фактурних та ритмічних формул; 3) внесення змін до теситурного положення домри, щоб виділити її головуючу роль; 4) заміна фортепіанних / баянних фігурацій типовими домровими (М. Т. Лисенко, В. Власов).

Висновки до Розділу 1

1.1. Українські композитори у ХХ столітті опановують всі напрямки західноєвропейської музики і композиційні техніки цього ж етапу. Найбільш активно цей процес відбувається в другій половині ХХ століття. Суттєвих змін в українській музиці ХХ століття зазнає музична мова, оновлюючись за рахунок дванадцятитоновості, композиційних технік, нових напрямків (мінімалізм, «нова простота») та неостилів, які переплітаються та

нашаровуються у часовому параметрі. Композитори все частіше звертаються до старовинних жанрів, створюють жанрові гібриди (мікси), внаслідок чого відбувається жанрова дифузія. Все це знаходить відбиття у репертуарі для народних інструментів, розбудова якого припадає на середину ХХ століття на момент «другої хвилі авангарду».

1.2. При співвіднесенні явищ музичної культури ХХ століття із репертуаром українських народних інструментів, стає очевидним, що новації проявляються в ньому значно пізніше, ніж в інших сферах творчості українських композиторів. Це підтверджується дослідниками баянного (А. Сташевський, Г. Голяка, Ю. Дяченко, М. Плющенко) та гітарного (В. Ткаченко) мистецтва, які запропонували детальну періодизацію як еволюції інструмента, так і його репертуару. У народних інструментів своя хронологія, індивідуальна для кожного з них. Загальні особливості розвитку музики народних інструментів полягає в тому, що оригінальним творам передували перекладення, які і зараз є важливою частиною їх спадщини, що відбились у дослідженнях баянної (А. Сташевський, Г. Голяка, М. Плющенко), бандурної (В. Дутчак, І. Лісняк, Н. Чабаненко) та цимбальної (О. Юрченко, І. Теуту) музики. За ними починають з’являтись мініатюри, що часто суміщається із появою перших зразків у жанрі концерту. В результаті формується схожа загальна жанрова палітра творів для народних інструментів, майже ідентична і за стильовим розмаїттям, діапазон якого сьогодні сягає від фольклору до джазу.

Через доволі пізнє входження в академічну середу репертуар народних інструментів вбирає всі тенденції музики ХХ століття приблизно на п’ятдесят років пізніше у порівнянні з класичними академічними інструментами. Найбільш досліджуваними стало баянне, бандурне та гітарне мистецтво, у той час як цимбальне охоплено лише локально. Композиторські техніки в своїй повній палітрі не тільки проявили себе у баянних композиціях, але й активно вивчаються (у порівнянні з музикою для інших інструментів). Широкі виражальні можливості баяна та бандури підтверджуються спектром

традиційних та модифікованих способів звуковидобування, серед яких розґалуження традиційних виконавських прийомів, гра на різних частинах струни, на спущених струнах, використання прийомів з арсеналу інших інструментів, темброві перетворення через задіяння електроваріанту інструмента. Це побудило дослідників (А. Сташевський, І. Дружга) до їх детальної класифікації (темброві, шумові, ударні прийоми тощо). Новітні виражальні можливості інструментів спонукали науковців (Ф. Бернат, В. Тищик, І. Лісняк, Г. Матвіїв) долучитись до зарубіжних тенденцій їх класифікації та систематизації.

Всі ці явища знаходять відбиття в українській домровій музиці, становлення якої відбувається у ХХ століття (1933 рік – поява першої обробки для домри) і найбільш активно проявляються з другої половини ХХ століття після появи перших домрових концертів (1947, 1951 роки).

1.3. Огляд існуючої дослідницької літератури, присвяченої домровій музиці та початковим фазам розвитку оригінального репертуару, засвідчує, що залишається багато лакун. Сфери інтересів при вивченні домрової музики розподілені нерівномірно. Найбільш активно вивчається жанр концерту (С. Білоусова, Я. Данилюк, В. Калабська, В. Кириченко, Н. Костенко, І. Максименко, І. Скорик, А. Утіна, А. Шеремет), виконавські школи (Н. Костенко, О. Лєрмонтова, С. Білоусова, Т. Литвинець, В. Козлов) та стильові напрями (С. Білоусова, Т. Литвинець, В. Кириченко), у той час як найменш досліджуваним став жанр мініатюри (І. Форманюк), а жанр сюїти розглянуто тільки на прикладі твору одного композитора (Н. Костенко). Композиторські техніки вивчаються (С. Білоусова) у творах композиторів донецького регіону, а темброві та звукообразні перевтілення домри тільки починають привертати увагу музикознавців (С. Форманюк, О. Лєрмонтова). Проте, всі ці дослідження мають локальний характер. Поза увагою залишається жанр фантазії, дослідження сонорики та новітніх домрових технік.

1.4. Відмінність домрового виконавства від інших народних інструментів полягає в тому, що воно виокремилось з ансамблево-оркестрового. Домра, як інструмент з віртуозним потенціалом, одразу закріпила свою солюючу функцію. Ансамблеве музикування, яке було створене для кращого вивчення оркестрових партій, включало композиції з неоркестрового репертуару (хорові твори М. В. Лисенка), що стало приводом для задіяння домри у невеликі ансамблеві склади, які у подальшому переросли у домрові дуети з вищим рівнем складності. Однак, все це так і не призвело до створення широкої палітри оригінальної ансамблево-оркестрової музики, яка і на сьогодні переважно представлена перекладеннями. Крім того, на відміну від оригінального репертуару, перекладення майже не вивчаються.

1.5. У сфері адаптованого домрового репертуару, як сольного так і ансамблевого, домінують транскрипції композиторів-романтиків (М. Паганіні, Ф. Шопен, І. Альбеніс, С. Рахманінов, О. Скрябін, М. В. Лисенко), твори з рисами романтизму (Е. Мак-Дауелл, В. Косенко, П. Майборода, Ф. Пуленк, М. Глінка) та іншими стильові моделями епохи класицизму (В. А. Моцарт) і неофольклоризму (Б. Барток). На варіаційному принципі розвитку, на якому базується композиція Г. Михайличенка, у подальшому засновані всі оригінальні домрові концерти, для яких до 1980-х років в пріоритеті було використання тематизму на основі українських народних пісень.

Огляд домрових транскрипцій М. Т. Лисенка (з 1930-х рр.) дозволяє зробити висновок, що вони стали основою для формування оригінального репертуару. По-перше, це традиції варіацій на теми народних пісень (В. Івко, В. Іванов – В. Марунич, Л. Матвійчук). По-друге, перекладення Концерту В. А. Моцарта, як зразок класичної музики, сприяв академізації домри та появі оригінальних зразків крупної форми, скороченню концертного циклу, формуванню диптихів (що проявиться в доробку Б. Міхєєва). Окрім того, принцип побудови розвитку саме на фольклорному тематизмі буде покладено і в основу домрових концертів (від одної до трьох тем).

Циклізація мініатюр, вперше опрацьована саме М. Т. Лисенком в адаптації хорового зразка Л. Ревуцького, в оригінальній домровій музиці знайде продовження у доробку В. Івка, Б. Міхєєва та Є. Мілки; жанр танцювальної мініатюри – у танцях різних епох – від бароко (гавот, прелюдія) до романтизму (вальс, елегія) та фольклоризму (коломийка, дробойка); досвід роботи М. Т. Лисенка з пісенними жанрами вплине на появу більш складних жанрів (елегія, колискова, поема) у сфері домрової мініатюри; риси вокальної музики у суто інструментальних жанрах проявляться в ознаках куплетності, що буде взаємодіяти не тільки із варіаційною, але й із сонатною формами (Концертино В. Подгорного та ІІ частина Концерту Д. Клебанова). Таким чином, саме М. Т. Лисенко заклав підґрунтя для формування оригінального домрового репертуару.

РОЗДІЛ 2
СТИЛІСТИЧНІ ВЕКТОРИ ТА КОМПОЗИЦІЙНІ ТЕХНІКИ В УКРАЇНСЬКІЙ ДОМРОВІЙ МУЗИЦІ

На сьогоднішній день стильова палітра домрових творів охоплює напрями в діапазоні від фольклоризму до неофольклоризму, необароко, неокласицизму, неоромантизму та джазу. Паралельно з цим композитори звертаються до різних композиторських технік, зокрема, розширеної тональності, дванадцятитоновості та мікрохроматики. Втім, винятком є такі напрями як нова простота, мінімалізм, а також техніки – пуантилізм та серіалізм, які не представлені в українській домровій музиці. Урізноманітнюється арсенал домрових прийомів, дозволяючи говорити про розширену домрову техніку, а також явища колористики, сонорики та сонористики. В результаті формуються нові різноманітні звукообрази домри, що приводить до переосмислення можливостей інструмента.

2.1 Фольклоризм та неофольклоризм

Домрова музика ілюструє різні підходи до адаптації фольклору. Вперше чотириструнні домри в Україні з'явились у 1923 році [17, с. 17], а перша обробка народної пісні – у 1933 році, яка служить точкою відліку формування фольклоризму. Відношення до фольклору в українській музичній культурі різко змінюється вже на початку XX століття, у той час як композиції для домри ілюструють рівень обробки матеріалу, аналогічний обробці XIX століття, і лише у 1950–60-х роках, коли українське музичне мистецтво охопила «нова фольклорна хвиля», стилістичні параметри композицій для домри оновлюються. Починаючи з 1980 року, кількість фольклористичних композицій незначна, проте вони завжди будуть з'являтись у домровому репертуарі, що зумовлено класифікацією домри як «народного» інструмента.

Фольклористичні композиції для домри переважно представлені у вигляді обробок народних мелодій та варіацій на них. Композитори дотримуються куплетності, часто з чергуванням заспіву та приспіву, та

використовують строге варіювання теми, цитування першоджерела і гуцульський лад. Більш суттєвих змін народні мелодії зазнають у період неофольклоризму. Композитори наслідують плакальницям («Плач з притопом» з Концерту-сюїти Б. Міхєєва), пряме цитування зустрічається тільки в основних темах композицій (домрові концерти), все частіше спостерігається метрична свобода та енергійність ритміки. Однак, і наприкінці ХХ століття у домровому репертуарі продовжують з'являтися композиції, автори яких використовують принципи фольклоризму. Твори адаптуються до академічних зразків, про що свідчить уникнення неквадратних побудов, та пристосовуються до темперації.

Функціонування елементів українського фольклору в інструментальній музиці вивчає О. Шаповалова [267–268]. Дослідниця у своїх роботах відзначає ряд особливостей, які притаманні творам на основі народно-пісенної традиції. Так, мініатюрна форма народної пісні може розростатись до циклічної та сонатної, композитори використовують народні поспівки, звороти та ладогармонічні особливості, специфічний метроритм та вносять ритмоінтонаційні зміни, розширюють спектр виконавських прийомів. Змінюється і жанрова направленість, та пісня може трансформуватись у балет, сюїту, концерт, симфонію, варіації тощо. Л. Макаренко, у свою чергу, вказує на пряме цитування пісні та її «творче переосмислення», використання колористичних властивостей інструментів, сучасних композиторських технік, віртуозних фігурацій та імпровізаційності, задіяння широкого кола ладових структур, наслідування звучання народних інструментів та «троїстих музик» [143, с. 14–15].

Неофольклоризм у композиціях для домри проявився в наслідуванні принципів фольклору, зокрема у: 1) використанні трихордових поспівок, тетрахордів, пентатоніки та тритонів; 2) ознаках речитацій, плачів, оповідальних та закличних інтонацій; 3) ускладненні модальних структур за рахунок хроматики, в наслідок чого композиції стають поліладовими та політональними; 4) лінеарній фактурі для підкреслення монодичності мелодії;

5) використанні принципів варіювання для підкреслення імпровізаційності; 6) схрещуванні жанрових різновидів (частушка – пісня – танець – веснянка – плач тощо); 7) використанні простої форми куплетної пісні та зберіганні стійких ознак, які й роблять музику національно визначеною (лад, ритм та тембр). Неофольклоризм, як правило, пов'язаний із зверненням до архаїчного фольклору, і домра може служити інструментом для втілення архаїки. Хоча більшість неофольклористичних творів ілюструє, що з пластів фольклору композитори частіше обирають новітній, звертаючись до жанру коломийки.

Фольклоризм також може проявлятись у наслідуванні жанрам та формам фольклору. Зокрема, Л. Косаковська приділяє велике значення хороводам (колам) на Гуцульщині, які використовували у всіх обрядових дійствах [95]. Звернення до такої архаїчної синтетичної форми у мистецтві розглядається нею більше як хореографічне явище, ніж музичне. Через такий діалог мистецтв (хореографія + музика) до музики проникає така архаїчна форма як «хоровод», що дозволяє стверджувати про риси «неоархаїки» у фольклористичних композиціях для домри.

Точкою відліку першого – фольклористичного – етапу можна вважати Варіації на тему народної пісні «Чи вийду я на річеньку» для домри та фортепіано, написані Г. Михайличенком у 1933 році. Водночас вони вважаються першою обробкою народної пісні для чотириструнної домри. Тема пісні зазнала змін у вигляді двоголосся (*а*), варіювання по принципу зменшення тривалостей ($а^1$, $а^2$–$а^4$), обспівування основних тонів ($а^1$, $а^2$), гармонічних варіювань ($а^3$, $а^4$) на фоні проведення теми у фортепіано та змінних ударів на фоні ритмізованого двоголосся ($а^3$, Ц. 4). З домрових прийомів композитор-домрист використовував тремоло (*а*), удари вниз ($а^1$) та змінні удари ($а^2$–$а^4$), дубль-штрих ($а^3$, Ц. 5), а також домрове «ковзання» та низхідне гітарне *legato*[45] ($а^2$). Саме обробка пісні «Чи вийду я на річеньку» для домри та фортепіано Г. Михайличенка заклала вектор для подальших зразків

[45] У «Школі гри на чотириструнній домрі М. Т. Лисенко пише про низхідне та висхідне гітарне *legato* [123, с. 41–42].

для чотириструнної домри українських композиторів. Варіаційний принцип розвитку твору у подальшому вплинув на крупну форму та домрові концерти.

Якщо Г. Михайличенко шукає певний компроміс між фольклорним оригіналом і академічною формою варіацій, надаючи їй гнучкості, то М. Т. Лисенко цілеспрямовано здійснює академізацію першоджерела в обробці української народної пісні «Женчичок-бренчичок» для домри соло, що відбилось у зверненні до форми строгих варіацій, яка викликає аналогії з I частиною фортепіанної Сонати № 11 В. А. Моцарта (тональний план $A – a – A$, принцип дімінування, танцювальна основа теми варіацій, а також виклад другої варіації в однойменній тональності). Зразок народно-пісенної традиції перетворюється на досить розгорнуту композицію та, окрім характерного для фольклорного музикування варіантно-варіаційного розгортання, М. Т. Лисенко залучає принципи остинатності та фактурно-фігураційного варіювання, і у результаті ми отримаємо досить віртуозну композицію для сольного виконання.

Інший приклад обробки фольклорного джерела демонструє київська композиторка-домристка Л. Матвійчук. В основу Варіацій для домри та фортепіано покладено українську жартівливо-любовну народну пісню «Ой, за гаєм, гаєм» (1990). Л. Матвійчук максимально точно наближує композицію до народної пісні, що відобразилось у варіаційній формі з ознаками куплетності[46]. Композицію по праву можна віднести до концертної, на що вказує не тільки масштаб (на відміну від попередніх обробок, які тяжіють до мініатюр), але й загальна концепція. Л. Матвійчук зберігає п’ять інструментальних «куплетів» та додає кульмінаційну варіацію (a^2), яка вдвічі переважає попередні, а також коду (a^6). Варіації «Ой, за гаєм, гаєм» для домри та фортепіано Л. Матвійчук по праву посідають важливе місце в сучасному концертному репертуарі і звучать не тільки у супроводі фортепіано, але й оркестру [176]. Композиторці-

[46] Подібна форма вже була представлена у підрозділі 1.6. у «Баркаролі» для двох домр соло М. Т. Лисенка (перекладення фортепіанної «Баркароли» М. В. Лисенка).

домристці вдалось зберегти куплетність першоджерела, поєднати її з варіаційністю та додати віртуозну коду.

Відмінний підхід до взаємодії фольклору і академічного жанру демонструє В. Іванов у «Капрісі» для домри та фортепіано (1983). Композитор-домрист використовує тритон та гуцульський лад, тим самим створюючи синтетичну композицію на основі поєднання жанрової природи капрису-етюду та тричастинної форми з варіаційністю, а з точки зору загальної композиції твір можна співвідносити з «Гавотом» М. В. Лисенка (у перекладенні для домри та фортепіано М. Т. Лисенка). В. Іванов створив композицію з сучасним поглядом на стихію української танцювальності.

Інший вимір розвитку фольклоризму у домровому репертуарі простежується у домрових концертах, в яких особливе місце посідає цитування української народної пісні. Окрім сонатної логіки, у всіх концертах зберігається принцип варіювання, який нагадує принцип обробки українських народних пісень. В результаті у домрових концертах ми можемо почути такі пісні: «І шумить, і гуде» (головна тема Концерту-рапсодії В. П. Задерацького), «Засвіт встали козаченьки» (побічна тема Концерту-рапсодії В. П. Задерацького), «Ой, лопнув обруч» (епізод у Концерті-рапсодії В. П. Задерацького), «Вийшли в поле косарі» (ІІІ ч. Концерту Д. Клебанова), «Удовицю я любив» (головна тема Концерту В. Подгорного), «Ой не світи місяченьку» (побічна тема Концерту В. Подгорного) та «Гагілка» (через всі розділи Концертино В. Подгорного). У таких композиціях варіаційність інколи повністю пронизує розробку, яка представляє собою цикл варіацій на теми з експозиції.

Прояви неофольклоризму в українській домровій музиці простежуються в 1960-ті роки. Серед його прикладів можна назвати «Гуцульське коло» для домри та фортепіано / гітари О. Некрасова (1969), у якому відображено єдність всіх обов'язкових компонентів «троїстої музики» – мелодії (домра), гармонічного заповнення (фортепіано) та ритму (імітація бубну). «Гуцульське коло» для домри та фортепіано / гітари О. Некрасова є якщо не першим, то

одним з перш зразків синтезу фольклору (гуцульський лад) та архаїки (ідея кола) у домровій музиці. Композиція написана у складній тричастинній формі з ознаками рондальності, через які і втілюється композиторський задум «замкнутого кола». Окрім цього, поширений з давніх давен хоровод водили по колу та співали, тому не випадково друга тема (*b*) має пісенний характер.

Втілення неофольклоризму через поєднання варіаційності, варіантності, награшності та імпровізаційності відбувається у «Чотирьох коломийках» для домри та фортепіано / гітари Є. Мілки, створених у 1996 році. Всі коломийки мають індивідуальний тематизм та відповідають коломийці як жанру і написані у традиційному розмірі 2/4 з підкресленими слабкими долями. Так, «Перша коломийка» танцювальна з перевагою гармонічного мінору (*a-moll*, проте тональний план нестійкий з постійними альтераціями). «Друга коломийка» контрастує першій своєю ліричністю та схожа на імпровізаційні награвання на бандурі завдяки змінним метро-ритмічним структурам, форшлагам та розлогим арпеджованим акордам. Також у композиції відчувається ескізність та риси пейзажної замальовки. «Третя коломийка» відрізняється тематичним наповненням (дві теми) та темповими коливаннями, а також розмаїттям прийомів гри. Не дивлячись на чергування тонального плану, коломийці притаманне «зависання» на VII♯ ступені основної тональності, що додає їй тональної нестійкості. «Четверта коломийка» є найенергійнішою. У ній, як й у першій, ми почуємо три теми, проте перші дві (*a* та *b*) схожі за метроритмічною структурою, а моторна природа третьої теми споріднює її з другою. З ладового боку помітне тяжіння до тонічних центрів *D-dur*, *e-moll* та *a-moll*, проте тональний план нестійкий з постійним тяжінням до VII♯ основної тональності *a-moll.*

Є. Мілка слідує принципам фольклорного мислення, які відобразились у використанні тритонів, принципу варіювання та імпровізаційності (II ч.). Композитор представляє коломийку у різних жанрових втіленнях (танець – плясова пісня) та простих композиційних побудовах (тема та варіації на неї у II ч., проста тричастинна форма у III ч.). Звертає на себе увагу й ладова

складова. Не дивлячись на перевагу основної тональності (*a-moll*) та домінантової (*e-moll*), тональний план кожної коломийки нестійкий зі значною кількістю випадкових знаків, що віддзеркалює прагнення композитора відтворити нетемперований стрій фольклорного музикування.

Подібно до Є. Мілки, на жанрову основу коломийки спирається О. Олійник, однак комбінує її з ознаками епічних жанрів в «Ескізі» для домри соло (1997). Так, тема вступу відкривається розлогими закличними акордами-арпеджіато, які викликають аналогії з традицією кобзарського музикування та відповідних епічних жанрів (билина, дума). Звукообраз домри (або амплуа) наближується до кобзи. Основна тема (*a*, тт. 9–41) за характером схожа на танець коломийку, а з ладового боку присутнє тяжіння до двічі гармонічного мінору (якщо сприймати V♭ як IV♯) та мажору (II♭ та VI♭). Також композитор-домрист вільно комбінує тетрахорди різних ладів – локрійського (II♭ та V♭), фрігійського (II♭) та лідійського (IV♯), які не є типовими для коломийки. Таким чином, тут чітко простежується варіантність ступенів, яка притаманна фольклорним зразкам. Ладова нестійкість основної теми відтворює специфіку ладової організації дробойки (різновид коломийки) з характерною для неї перевагою II ступеня і пов'язаного з ним відчуття нестабільності (квінта від V ступеня сприймається як домінанта). О. Олійник у першій фазі середньої частині «Ескізу» (*b*, тт. 42–50) вводить ліричну тему мелодії у вигляді монодії в поєднанні з тремоло, а у другій фазі – скерцозність за рахунок використання тритонів, жвавого ритму та різких акордів.

Таким чином, у неофольклористичних композиціях помітний вплив музики XX–XXI століття, що втілився у використанні тритону та гуцульського ладу (В. Іванов), новомодальної гармонії, запозичених прийомів з арсеналу інших інструментів (О. Олійник, О. Некрасов) та наслідуванням їм (О. Олійник, Є. Мілка).

2.2 Неостилі в українській домровій музиці

У період з 1960-х по 2005 рік українська домрова музика охопила всі неостилі музики XX століття. Особливий інтерес композиторів до створення необарокових, неокласичних та неоромантичних композицій та їх змішування простежується з 1980 року. Така тенденція зумовлена домінуванням у домровому репертуарі творів на основі оригінального тематизму, що спонукало композиторів до пошуків не тільки нових засобів виразності, але й стильових експериментів, які знайшли відбиття у взаємодії із мовно-стилістичними елементами віддалених епох – бароко, класицизм.

Межа між необароко та неокласицизмом дуже розмита, про що свідчить використання цих термінів як взаємозамінних. Проте, у домровій музиці можна віднайти суто **необарокові** моделі, прикладом чого може послужити «Фуга» для домри соло (1967) В. Івка. Композиція значно виокремлюється на фоні переважно фольклористичних творів того часу й, тим самим, композитор-домрист розкриває поліфонічні можливості мелодичного інструмента. Тема фуги представлена у перших чотирьох тактах (*Allegro moderato*, тт. 1–4), після чого слідує відповідь (тт. 5–8) та інтермедії (тт. 9–10, 15–16). В першому розділі (тт. 1–56) тема проводиться тричі на початку композиції та у розвиваючій частині (тт. 17–56), а потім викладається у ритмічному збільшенні у верхньому голосі та ущільнюється другим голосом. Другий розділ (тт. 57–81) складається з безперервного остинато на фоні розсереджених тонів теми. Третій, у свою чергу, є репризою (тт. 82–128), в якій тема представлена на фоні тріолей, а також зустрічається її проведення у теситурі другої та третьої октав і октавне ущільнення. В коді (*Piu mosso possibile*, тт. 110–128) поліфонічний виклад поступається монодичному на фоні інтервалу квінти, який утворюється відкритими струнами (*g* та d^1). Композиції притаманні постійні альтеровані тони, секвенції та модуляції, що свідчить про використання розширеної тональності. На приналежність до необароко вказує не тільки написання композиції у формі фуги, але і використання у середньому розділі постійного остинатного тону.

Модель суто необарокового концерту представлена у Концерті «“Вірую!” *Credo*» для домри з оркестром / фортепіано (2005) А. Нижника. Композитор використовує оригінальний тематизм та звертається до цитування нового матеріалу, відмінного від фольклору. Зокрема, естетику бароко втілює цілий ряд риторичних фігур (*anabasis*, *aposiopesis*, *catabasis*, *interrogatio*, *noema, passus duriusculus*, *pathopoiia*, *tmesis*, *suspiratio*), які проходять упродовж всієї композиції. З епохою бароко пов’язує і головна тема Концерту, яка нагадує форму фуги (*quasi*-фуга, *poco rubaro e recitato*, т. 25). Окрім цього, виникає багато аналогій з композиціями Й. С. Баха. Зв’язок з Месою *h-moll* відбився у розробці, в якій марш-хід є центральним розділом тексту «*Credo*» (№ 16), у той час як з пасіоном «Страсті по Матфею» композицію пов’язує цитата Арії покаяння Петра «*Erbahrme dich ...*» (арія № 47) та тональний центр *h-moll*. Наявність «золотого перетину» (Var. II, тт. 133–134) та логіки ряду Фібоначі у розробці (Var. I-II, тт. 120–144) свідчить про раціональність організації форми.

Окрім цього, у композиції виникають асоціації з ширшим колом пасіонних образів і бароковою риторикою. Їм відповідають численні композиторські ремарки, які вказують на відповідний тип експресії: *affettuoso* (зворушливо), *con passio* (зі пристрастю), *esaltato* (схвильовано, гаряче), *feroce* (дико, люто), *indeciso* (нерішуче, невпевнено), *lagri misterioso* (таємниче, містично), *piacere* (з силою волі), *pietoso* (співчутливо, жалібно), *quasi canto a capella* (як хоровий спів). Втім, емоційний діапазон Концерту значно ширший, ніж у барокових творах. Він простягається від скорботи до гніву, відверте виявлення якого притаманне, перш за все, музиці ХХ століття і втілюється в таких ремарках, як *rabbioso* (дико, розлючено, люто), *rapido* (шпарко), *adirato* (гнівно). У свою чергу, авторська ремарка *quasi campani* (як дзвони) відсилає до традиції духовної музики.

Як наслідок, відбувається синтез домрового концерту з рисами форми «*Credo*», що відобразилось у зв’язках із структурою частини католицької меси та ширших зв’язках з музикою Й. С. Баха. А. Нижник створює нову –

необарокову модель українського домрового концерту, яка значно виокремлює його композицію на фоні інших творів для домри.

Ознаки **неокласицизму** поза бароковими асоціаціями ми можемо спостерігати у Концертах В. Іванова, В. Івка та А. Гайденка. При їх створенні композитори дотримуються всіх складових сонатної форми (експозиція, розробка, реприза) і оригінального тематизму з перевагою моторики. Так, теми експозиції у Концертино для домри та фортепіано (1981) В. Іванова не зазнають змін, а їх моторність та ритміка пронизують всю музичну тканину. Втім, тема головної партії звучить у фрігійському ладі (з т. 72), а у розробці В. Іванов використовує нестійкий тональний план, який призводить до ефекту політональності. Окрім цього, розвитку теми головної партії віддається перевага над побічною, а у першій фазі розробки спостерігається взаємодія політональності з тональною нестійкістю (тт. 85–108).

Більш багатогранно неокласичні принципи втілились у Концерті-токаті для домри з оркестром / фортепіано (1983) В. Івка. Звернення до жанру токати наближує композицію до *perpetuum mobile* із безперервним розвитком, моторністю, імпульсивністю, енергійністю та зближує її з токатами XX століття. Інтонування основної теми (токата, тема 2) включає постійне *staccato*, акценти та опори на мелодичні вершини. У побічній партії помітні елементи романтичної мови, які відобразились у широких фразах та хвилях *crescendi* і *diminuendi*, підкресленні верхнього солюючого голосу в партії домри за рахунок середнього та низького регістрів фортепіано. Проте, тема токати, її безперервний імпульс пронизує Концерт-токату В. Івка упродовж всіх розділів форми, що робить її одним з яскравих прикладів неокласичної домрової композиції.

Характерне для неокласицизму панування моторики спостерігається у Концертино *Quasi buffo* для домри та фортепіано (1998) А. Гайденка, у якому головна партія мовного походження (побудована на ритміці вірша) та сприймається як мелодія пісні, а побічна взагалі відсутня. Натомість, композитор створює три основних розділи сонатної форми та розробляє в них

теми (тема вступу, головної партії та розробки). У свою чергу акценти, протиставлення *crescendo* та *diminuendo*, *staccato* в партії фортепіано стають типовими для всіх тем Концертино.

Зв'язок із **романтизмом** через жанри епохи реалізуються у В. П. Задерацького (рапсодія), Б. Міхєєва (рапсодія), О. Костіна та В. Козлова (концертштюк). В. П. Задерацький у Концерті-рапсодії для домри з оркестром / фортепіано (1947) використовує три народні теми (дві в експозиції та одна у ролі епізоду в розробці), що вказує на фольклорне начало. Втім, створення рапсодій на основі фольклору було притаманним епосі романтизму та представлено у доробку Ф. Ліста, К. Сен-Санса, Е. Лало, М. Лисенка тощо. Композиція В. П. Задерацького від рапсодії наслідує концертно-віртуозний тип викладу, імпровізаційне розгортання (вступ та три каденції), епічний вступ (*quasi*-діалог в партії домри, темпове співвідношення) та зв'язок з фольклорним джерелом. Саме ця композиція стала першим прикладом романтичної моделі українського домрового концерту.

Подібні характеристики притаманні Концерту для домри з оркестром / фортепіано (1967) В. Подгорного, який звертається до індивідуально-психологічного стану героя (тема побічної партії), а з цим – і поглиблене відчуття трагічного у Концерті. Композитор використовує в ролі теми побічної партії українську народну пісню «Ой, не світи, місяченьку», у якій розкриваються тема страждань жінки через нерозділену любов та зраду. Слід відзначити складність гармонічної мови, яка втілилась у дисонуючих гармоніях, ускладненні звукової тканини альтераціями, які підкреслюють лірико-драматичній зміст композиції, хоча В. Подгорний і пише її у світлому *A-dur*. Риси романтизму (форма, звернення до епічного жанру) ми можемо спостерігати і у Концерті-билині для домри з оркестром / фортепіано (1993) Б. Міхєєва. Жанр билини проявився не тільки в оповідальності композиції, але і вплинув на форму. Його риси концентруються в темі головної партії, яка водночас виконує функцію першої каденції, для якої притаманні пісенність,

перевага гри подвійними нотами, акордова техніка, а її героїко-епічний образ пронизує всі фази композиції.

Концертштюк для домри з оркестром / фортепіано (2009) О. Костіна концентрує дві романтичні тенденції. З одного боку – жанрову (концертштюки Р. Шумана та К. Вебера), а з іншого – звернення до літературної програмності, що притаманне творчості Р. Вагнера, Р. Шумана, Г. Берліоза, Ф. Ліста тощо. О. Костін створює композицію по роману В. Набокова «Запрошення до страти» і на останньому аркуші «Від автора» відзначає, що не тільки багато персонажів з повісті мають свою музичну характеристику, але й музика відтворює ключові моменти сюжету. Тим самим О. Костін дає ключ до розуміння логіки твору і специфіки його програмності, яка виявляє приналежність до сюжетного типу.

Простежуються аналогії з симфонічними поемами Р. Штрауса, про що свідчать багатотемність та мелодичне багатство. Так, образ головного героя Цинцинната постає вже у вступі (*Moderato*, тт. 1–8), а шоста тема Концертштюка (*f*, Ц. 11, тт. 273–298) є відображенням туру вальсу Родіона та Цинцинната. В «сцені» у Мар'їних садах (*g*, Ц. 12–13, *Allegro assai*, *forte*, тт. 299–335) композитор відтворює споглядальний пейзаж (світлий *C-dur*, прозора фортепіанна фактура, наспівність та кантиленність в партії домри), який у подальшому трансформується у маршову тему (*Tempo di marcia*, т. 308), що уособлює віддалений хід народу. Кульмінаційним моментом у композиції є кода (a^6, *semplice*, *mezzo forte*, тт. 391–418). Десять акцентованих нот в партії фортепіано асоціюється з відліком останніх секунд життя Цинцинната, яке обривається на передостанньому такті (*morendo* та *mezzo piano*, т. 416). Таким чином, О. Костін втілює образ романтичного героя, як борця у світі абсурду з його неповторною, оригінальною особистістю та трагічною долею.

Все це дозволяє стверджувати, що романтизм в сфері домрової музики (Концерти В. П. Задерацького та В. Подгорного, Концерт-билина Б. Міхєєва, Концертштюк у О. Костіна) органічно співіснує з іншими неостилями музики XX століття. Поряд із романтизмом представлені і твори неоромантичного

спрямування. Грань між романтизмом та **неоромантизмом** у домровій музиці доволі хитка, але все ж її можна виявити. Композитори у неоромантичних творах апелюють до широкої палітри новітніх виконавських прийомів, які виникають у домровій музиці з 1970-х років. Особливо це проявилось у домрових мініатюрах Б. Міхєєва[47] та В. Івка, у яких композитори-домристи звертаються до жанрів доби романтизму (імпровізація, елегія, експромт, награш, вальс, скерцо), сонорики і алеаторики.

В мініатюрах Б. Міхєєва можна зустріти прийом ковзання у швидкому темпі по всім струнам («Сім характерних п'єс», № 4, тт. 5–6, 23–24), яке приводить до нашарування співзвуч, висхідне *pizzicato* та низхідне *pizzicato* пальців правої руки, що урізноманітнює темброву палітру. В інших мініатюрах зустрічається прийом ковзання по відкритих струнах («Сім характерних п'єс», № 1, № 6). В. Івко використовує кластери та довільний ритм у фортепіано, що створює сонорний фон для мелодії в партії домри («Репліка» № 5), або нашарування секундових та квартових співзвуч («Репліка» № 2, № 4).

2.3 Джазовість у музиці українських композиторів

Останні десятиліття демонструють активне опановування народними інструментами джазового стилю. Зокрема, він різнобічно реалізований у гітарній (В. Манілов, П. Полухін, Ю. Стасюк, К. Чеченя) та баянній музиці (В. Власов, В. Зубицький). Джазові композиції для домри поки що складають найменшу частину її репертуару. Їх авторами, як правило, виступають композитори, для яких джазовий напрям є переважаючим та домінуючим у їх композиторській діяльності.

Одним з перших творів з джазовими рисами стало перекладення для домри та фортепіано баянно-акордеонного «Басо-остинато» В. Власова (створено наприкінці XX століття), в якому композитор поєднує бібоп з

[47] В. Івко. «Репліки» для домри та фортепіано (1968); Б. Міхєєв. «Сім характерних п'єс» для домри соло (1978).

варіаціями на *basso ostinato*. Мініатюра представляє собою поєднання незмінної теми в партії фортепіано із імпровізаційним тематизмом домри, яка реалізує ідею варіювання. Тема *basso ostinato* викладена у фортепіанному вступі (*Presto*, *mezzo forte*, тт. 1–8) у вигляді низхідного руху від I до V ступеня, що відповідає крокуючому (або блукаючому) басу у джазовій музиці. Безперервна лінія басового голосу має плавний рух, який пронизує композицію, окрім сольних домрових вставок (тт. 44–47, 83–89), та імпровізаційних фрагментів учасників ансамблю (тт. 106–114, 125–161). Ця тема закріплена за фортепіано, як, наприклад, могла бути закріплена за бас-гітарою. Риси бібопу у композиції втілились у віртуозних фігураціях в партії домри (a^4), змінних метроритмічних структурах (мелодія теми), незвичних акцентах у вигляді підкреслення слабких долей, остинато у фортепіано, безперервному звучанні мелодії (a^5) та проведенні теми на початку і наприкінці композиції.

Важливою рисою твору є синкопування, що відповідає не тільки бібопу, але й джазовому стилю взагалі. Так, у третій варіації (a^3, тт. 106–142) імпровізаційність втілена у чергуванні змінних метро-ритмічних структур, а мелодія домрово-фортепіанного дуету звучить вже на паритетних правах. В. Власов вводить шумові ефекти, зокрема удар ногою по підлозі, долонею по кришці фортепіано у піаніста та медіатором по корпусу інструмента, що наслідує звучання тарілки чи хай-хету у джазовому ансамблі. На цьому фоні в партії фортепіано звучать синкоповані зміщені акорди (тт. 132–139) із характерною для джазової музики «тенденцією до запізнення». Кульмінаційною є четверта варіація (a^4, тт. 143–181), в якій представлені віртуозні можливості домри у вигляді дрібної техніки (тт. 143–148), стрибків на широкі інтервали (тт. 149–153) та нового шумового ефекту – гри на напівзакритих струнах на п’ятому ладі (тт. 156–161). Остання варіація (a^5, тт. 190–221) закінчується основним тоном *d* та шумовим ефектом в партії обох інструментів – стуком ногою по підлозі та долонею по кришці фортепіано у виконанні піаніста на фоні удару медіатором по панциру домри.

«Басо-остинато» для домри та фортепіано В. Власова – це майстерна адаптація баянної версії, яка темброво збагачується у домрово-фортепіанному дуеті. Слід відзначити, що виконавці (Є. Зіборова [63]) додають до композиторського тексту власні шумові ефекти у вигляді стуку по закритим струнам і медіатором до панциру у вступі та клацання пальців домриста у кульмінації.

Адаптована джазова композиція В. Власова дала потужний поштовх для створення оригінальних джазових творів для домри з використанням варіаційного принципу розвитку, що у подальшому отримало активний розвиток у доробку В. Соломіна[48] (нар. 1962 р.). Композитор-домрист здійснив адаптацію фортепіанної композиції – «Астурії» для домри соло на тему І. Альбеніса, яку від оригіналу відрізняє імпровізаційний фрагмент перед репризою. У подальшому В. Соломін переосмислює її у Концертній фантазії для домри соло на тему І. Альбеніса, якій притаманні риси *quasi*-імпровізаційності, та включає розгорнуту каденцію, де потрібно зберігати чітку метроритмічну пульсацію, що корелює з «абсолютом суворого ритму» джазових композицій.

Більш яскраво джазові риси втілились у Фантазії для домри та фортепіано на тему «*Libertango*» А. П'яцоли, представленої у доробку В. Соломіна трьома варіантами – домра з фортепіано / оркестром [302; 319] та квартету у складі домри, скрипки, синтезатору та скрипкового контрабасу [77]. Фантазія для домри та фортепіано насичена поліритмією домрово-фортепіанного дуету, а виконання прийому *vibrato* пальців лівої руки наслідує звучання електродомри. Композитор-домрист постійно використовує синкопований ритм як в партії фортепіано (Вступ, a^3), так і домри (a^7), й, тим самим, проводить арку не тільки з танго, але й з джазовою музикою. У

[48] Композитор-домрист не тільки створює джазові композиції для домри, але й організував онлайн-школу імпровізації, створив проєкт *Jazzy D* (*Domra New Academy*), є постійним учасником джазових фестивалів та доповідачем на семінарах про роль імпровізації у виконавській практиці як домристів, так і музикантів взагалі. Окрім цього, квартет домристів *Jazzy D* (М. Дмитренко, О. Власенко, П. Маркевич, М. Єрьомін) виступив на *Koktebel Jazz Fest 2021*, на якому музиканти грали свінг, модальний джаз та імпровізували.

Концертній фантазії на тему «*Vayamos Al Diablo*» А. П'яцоли для домри та фортепіано, В. Соломін задіяв не тільки свінг, але й написав *quasi*-фугато – типову для джазової поліфонії форми[49]. Джазові риси виявляються у синкопах домрово-фортепіанного дуету в розробці (*mezzo forte/mezzo piano*, тт. 93–116), техніці виконання свінгу та свінгованих синкоп в партії домри на фоні ритму фортепіано.

В результаті, ми можемо провести паралелі між «Басо-остинато» В. Власова та концертними фантазіями В. Соломіна. Схожість їх принципів полягає у використанні зсунутих синкопованих акордів з тенденцією до запізнювання, змінних метроритмічних структур, через які і утворюється імпровізаційність, поліритмії, варіантно-варіаційного розвитку, «абсолюту суворого ритму» та варіаційної форми.

2.4. Звуковисотні пошуки: від розширеної тональності до мікрохроматики

У той час, як використання **розширеної тональності** зустрічається в українській музиці з початку XX століття, у домровому репертуарі її опанування відбувається значно пізніше. Так, В. Іванов у розробці Концертино (1981) використовує хроматичні ходи та альтеровані тони, фрігійський лад та тяжіння мелодії до різних центрів. Наприкінці першої фази зустрічаються як понижені I, II та IV ступені (тт. 78–79), так і акорди з великою септимою та терцією (тт. 80–84). Партія фортепіано виконує фігурації з відхиленням до *in b* (тт. 78–79) та *in cis* (т. 80). Наприкінці речення (тт. 81–84) зустрічаються низхідні та висхідні фігурації з восьмими на слабкі долі такту, які підкреслюють ритм у партії соліста. Таким чином, останнє речення першої фази завдяки усім перерахованим вище чинникам набуває напруженого та агресивного характеру у взаємодії із політональністю. Більш повно розширена тональність проявила себе у Концерт-токаті (1983) В. Івка. Композитор-

[49] Про використання фуги у джазових композиціях пишуть Л. Прудніков та Є. Прудніков [197].

домрист уникає тональної стійкості та комбінує різні тональні центри. Не дивлячись на те, що основна тональність композиції *cis-moll*, спостерігається тяжіння до *gis-moll* ($b+a^2$, c^2+b^1), *b-moll* (Var. IV), *in g* та *in gis* (розробка та реприза).

Розширена тональність у поєднанні з дванадцятитоновістю присутня у Концертино *Quasi buffo* (1998) А. Гайденка. Основна тональність *d-moll* простежується тільки у перших двох темах експозиції та репризі. Для більшості Концертино характерні постійні модуляції та, як наслідок, тональна нестійкість. Вже у першій варіації (a^2+b^1, Ц. 3, *mezzo piano*, тт. 29–38) тональний план нестійкий, що зумовлено значною кількістю прохідних альтерованих звуків, постійних модуляцій теми іграшки в партії фортепіано. Друга варіація (b^2, Ц. 4, *sforzando piano* та *mezzo piano*, тт. 39–53) відрізняється різким фактурним контрастом та закінчується інтонаціями теми іграшки в партії домри на фоні кластерів у фортепіано, які розширюють звуковисотну структуру. Нова тема у розробці побудована на квінтакордах, які у подальшому, разом з акордами терцієвої структури та цілотоновими тетрахордами, прозвучать у наступних варіаціях. Таким чином, три теми-образи (тема похитування, іграшки та квінтакордів) перевтілюються завдяки використанню цілого комплексу засобів, до якого увійшли постійні модуляції, квінтакорди та акорди терцієвої структури, тетрахорди та прохідні альтеровані звуки.

Розширення тональності за рахунок використання гуцульського ладу, «суміші» ладів народної музики (локрійським, лідійським та фрігійським), двічі гармонічного мажору і мінору та прохідних ступенів відбувається в «Ескізі» для домри соло (1997) О. Олійника. В свою чергу, В. Соломін у Концертних фантазіях на теми «*Vayamos Al Diablo*» та «*Libertango*» А. П'яцоли для домри та фортепіано вільно користується блокакордами та акордами з терцієвою структурою в партії фортепіано, постійними альтерованими тонами, хроматичними ходами та модуляціями. Концертштюк (2009) О. Костіна насичений секундовими педалями в партії фортепіано, а

постійні модуляції, тональна нестійкість та альтеровані тони пов’язані зі зміною образів (шість тем).

А. Нижник у «Капричіо» для домри та фортепіано (1998–1999), в свою чергу, звертається до **дванадцятиступеневої діатоніки** з постійним тяжінням до *h-moll*. В композиції значна роль належить інтервалу секунди, за допомогою якого утворюються мелодія основної теми, постійні модуляції, тональна нестійкість та часткова неповторюваність тонів. Проте, більш показово цей спосіб звуковисотної організації проявився у його Концерті «“Вірую!” *Credo*» (2005). Коло музичних засобів та образів розширюється за рахунок поєднання з дванадцятитоновістю, гемітонікою (півтон як ключова інтонація, розширення ладу до 12-тонової діатоніки), нанизування дисонуючих секундових співзвуч та кластерів. Зокрема, мелодія головної теми (*poco rubato e recitato*, *piano*, т. 25) відштовхуючись від центру *h*, піднімається до II♭ та III♯ ступенів (порушуючи структуру мінорного ладу). Домінантовий ступень, в свою чергу, «розщеплюється» на V♭ та V♯, і звукоряд поступово розширюється до дванадцятиступеневої діатоніки.

Не зважаючи на те, що домра – це інструмент, природа якого не пристосована до відтворення нетемперованого строю, в «Мерехтливому звуці» для домри соло (1996) О. Олійника відбувається вихід за межі темперації через використання спеціальних прийомів, при тому, що звуковисотна організація спирається на дванадцятитоновість з помітним тяжінням *in G*. Серед нетемперованих прийомів слід відзначити нетремольоване *glissando*, яке виконується опусканням струни за допомогою кілка з подальшим підтягуванням струни пальцем лівої руки до встановленого тону й тим самим виводячи домру за межі традиційної темперації в сферу **мікрохроматики**. Елементи мікрохроматики особливо чутні у другій частині композиції. Пласти тонів поступово нанизуються, стрічкоподібно рухаються вниз, утворюють різні співзуччя у вигляді секунд (тт. 39–40) (Додаток В, Приклад № 4), малих і великих терцій (тт. 40–42) та тритонів (тт. 40–43). В результаті музична тканина відтіняється мажорними барвами, створюючи

новий вимір звукообразу мерехтіння. Поступово образ «тиші» руйнується. Композитор задіює темброве *glissando* (від грифу до підставки, т. 44), підтягування струни пальцем лівої руки до встановленого звука відносно напрямку стрілок та темброве *glissando* (від підставки до грифу). При повторному прийомі колихання тону посилюється, «закріплюється» двічі, а при підтягуванні струни пальцем лівої руки до встановленого звука відносно напрямку стрілок посилюється враження дзижчання та звукового миготіння.

Тим самим композитор-домрист долучається до однієї з важливих тенденцій в пошуку нових засобів тембрової виразності в музиці XX століття, яка пов'язана з виходом за межі темперації темперованих інструментів та загальним розширенням їх технічного спектру через споріднені або далекі темброві асоціації.

2.5 Темброві пошуки: від колористики до сонористики

Арсенал домрових виражальних засобів на сьогоднішній день не поступається багатьом іншим інструментам, а сучасні композитори-домристи постійно шукають нові шляхи розширення її тембрових можливостей. Відомо, що колористичні засоби, які розроблялися ще в музиці XIX століття, в XX знаходять продовження у техніці сонорики. Узагальнюючи процес створення барвистих звучностей за допомогою інструментальних новацій, слід виокремити нетрадиційне звуковидобування та мікрофонне посилення. До першого належить широкий спектр прийомів, які найбільш яскраво втілилися у доробку О. Олійника та Л. Матвійчук, що спонукало нас до виокремлення цілого блоку прийомів та засобів звуковидобування: авторські, комбіновані, різновиди трелей, *glissando*, *pizzicato*, удари як по корпусу інструмента, так і по оточуючих предметах.

Окрім розґалуження прийомів гри, відбувається урізноманітнення тембрової палітри за рахунок додаткових приладів. Так, у 2009 році київський

композитор-домрист В. Соломін створює електродомру[50], вводить інструмент у сучасну рок-культуру та використовує підлогову гітарну педаль. Вона дозволяє отримувати такі різні звукові ефекти як затримка (*delay*) та відлуння (*revers*), змінювати звук шляхом його наслідування до жанрів хард-року чи металу (*distortion*) та використовувати лупер (*loop*), який закільцьовує (записує) мелодію і дозволяє одному виконавцю виконувати всі три шари музичної тканини (басова лінія, акомпанемент та мелодія). Таким чином, чотириструнна домра виступає як «електроваріант акустичної» (вислів О. Лєрмонтової [118, с. 303]) та ілюструє зближення з іншими електроінструментами.

У домровій музиці риси сонорики представлені у творах М. Т. Лисенка, О. Некрасова, Л. Матвійчук, О. Гнатовської, О. Олійника та В. Рунчака. **Колористика** проявила себе ще у 1960-х роках в доробку М. Т. Лисенка. Домрист здійснив адаптацію української любовно-жартівливої пісні для жіночого дуету М. В. Лисенка «Дощик» для дуету домр у супроводі фортепіано. Ідея дощу реалізується за рахунок розсереджених тонів у партії другої домри і фортепіано та теситурних контрастах домрового дуету, які звуконаслідують висотним змінам крапель дощу.

Звуконаслідування дзвонів реалізується у «Передзвонах» (1984) для домри соло О. Олійника. Композиція містить цілий ряд цікавих прийомів гри та написана простою музичною мовою, яка апелює до романтичної традиції втілення тембру дзвонів в музиці (використання фактурно-гармонічних засобів або ритмоформул, які відповідають їх звучанню). О. Олійник фактично першим в українській музиці прагне реалізувати ідею «дзвонності» не на ударному, а на щипковому інструменті. Основними засобами імітації дзвонів виступають фактура, ритміка та прийоми звуковидобування. Окрім цього, у творі присутні два різновиди церковного дзвонного комплексу – «передзвін»

[50] З цього часу домра залучається до джазових ансамблів та у домровому репертуарі збільшується кількість композицій з джазовими рисами. Електродомра може наближуватись до свого акустичного вигляду або бути схожою на бас-гітару із різною формою корпусу.

(як ключовий) та «дзвоніння» (Додаток В, Приклад № 5). «Передзвін» втілено висхідними фігураціями в ритміці «дві шістнадцятих та восьма» і «шістнадцяті», а «дзвоніння» – у поліфонічному викладі та ритмічній формулі «дві восьмі та чверть». Часто зустрічаються широкі інтервали (чиста квінта, зменшена квінта та септима) та подвійні ноти (інтервали терцій, квінт, секст та октав). Основний мотив дзвонів – кварто-квінтові ходи в мелодії, а також «дзвонні» ритмоформули (Додаток В, Приклад № 6). На фоні яскраво-дзвонних ритмічних формул, гармонічний план п'єси О. Олійника виглядає досить традиційним і максимально простим з переважанням тоніко-домінантових зворотів.

Наслідування дзвонності у домровій музиці було продовжено О. Гнатовською у «Слобожанських мозаїках» для домри та фортепіано (2005). Невелика композиція більше схожа на пейзажну замальовку. Проте, О. Гнатовська використовує колористичний ефект «дзвіночків», який концентрується в партії фортепіано.

В контексті колористики можна розглядати «Зозулю» для домри соло (1998) Л. Матвійчук. Для зображення образу птаха композиторка-домристка використовує натуральні та штучні флажолети, терцієві ходи для імітації зозулиних покликів (Додаток В, Приклад № 7), затактову побудову, низхідні гамоподібні тетрахорди з подальшою зупинкою на висхідній секундовій інтонації (Додаток В, Приклад № 8). Поєднання таких компонентів відсилає до «Зозулі» для клавесину Л. К. Дакена, з якою композиція Л. Матвійчук має багато схожих рис. Техніка флажолетів у чергуванні з грою медіатором тембрально урізноманітнює композицію та створює враження перегукування двох зозуль, що дозволяє віднести композицію до колористичної.

Пізніше, на початку XXI століття, Л. Матвійчук трансформує «Зозулю» у сонорну «В лісі на світанку» (2012) (Додаток А, Схема № 14). Перша фаза (тт. 1–42) є пробудженням природи та лісу, в ній переважають ударно-шумові можливості домри, які наслідують птахам. Удар середнього пальця по панциру та кісткою великого пальця по підставці імітують стук дятла (тт. 7–10, 30–31),

швидке мерехтіння тріолей та квартолей схожі на спів солов'я (тт. 34–39), висхідні хроматичні фігурації прийомом *pizzicato violino* (тт. 25–28) ми можемо співвідносити з шумом вітра чи листів, а виконання прийому *slap* (т. 32) схоже на падіння дерева або тріск гілок.

В другій фазі (*Allegro*, *Moderato*, тт. 43–67) представлені сонорні прийоми у вигляді удару за підставкою, натуральних флажолетів на 12-му ладі, низхідних та хвилеподібних *glissandi*, які обрамлюють фазу. У порівнянні з першою фазою, друга більш дієва та рухлива. В третій фазі (*Allegro moderato*, тт. 68–151) простежуються ознаки простої тричастинної форми, що зумовлено її будовою на матеріалі «Зозулі». На прикладі «Зозулі» та «В лісі на світанку» для домри соло ми можемо простежити розвиток композиторської техніки Л. Матвійчук в області сонорики, а використання ударно-шумових можливостей вказує на ознаки сонористики (Додаток Б, Таблиця № 1).

«Гуцульському коло» для домри та фортепіано (1969) О. Некрасова притаманне новаторство, яке втілилось у використанні ударно-шумових властивостей домри. Стук медіатора по деці можна віднести до **сонористичного** домрового арсеналу. Подібний прийом використовуються у «Гуцульській мозаїці» для домри та баяна (2006) В. Рунчака. У третьому розділі (*Doppio piu mosso, Presto*) присутні шумові ефекти – удари по корпусу інструмента в партіях домри та баяна та удари по міху в партії баяна (тт. 122–124). Крім того, вже у першому розділі (тт. 1–41) трелі викликають асоціації з сопілкою, яка у свою чергу імітує спів солов'я, та композитор засобами виразності створює своєрідну пейзажну замальовку. Таким чином, «Гуцульська мозаїка» своєю пейзажністю корелює з «Слобожанськими мозаїками» О. Гнатовської, проте за рахунок використання ударних можливостей інструментів композиція В. Рунчака наближується до сонорної.

Власне сонорні і сонористичні прийоми відіграють провідну виражальну роль в «Мерехтливому звуці» (1996) для домри соло О. Олійника. Вони втілюються через засоби звуковидобування, кожен з яких несе за собою певний виражальний ефект. Підводячи підсумок авторським тлумаченням

колористичних засобів, можна виокремити блоки прийомів: сонорних (*glissandi* і два типу трелей) та сонористичних (шести типів ударів) (Додаток Б, Таблиця № 2). Так, наприклад, тремольоване *glissando*, як правило, виконується з другої долі такту і підкреслює досягнену мелодичну вершину як динамічно, так й інтонаційно. На відміну від тремольованого *glissando*, темброве впливає не на стрій, а, перш за все, на тембр. Воно виконується двома способами – від грифу до підставки й від підставки до грифу. Обидва варіанти вносять колористичне забарвлення, адже гра «на грифі» надає звучанню матового та приглушеного тону. Звук, виконуваний ближче до підставки, стає гугнявим, дзвінким та яскравим. Реалізація такого різновиду *glissando* відбувається за допомогою підтягування струни пальцем лівої руки до встановленого звуку відповідно напрямку стрілок, що схоже на гітарний прийом бенд (підтяжка).

Окрім *glissandi*, композитор використовує трелі. Зокрема, півтонова трель є одним з основних прийомів, який втілює програму «Мерехтливого звуку». Вона виконується лише за допомогою нижнього звуку, який «мерехтить», поблискує та згасає на фоні відкритої струни (Додаток В, Приклад № 9). Таке нашарування тонів в діапазоні малої секунди створює ефект «фальшивого звучання». Серед ударів і власне сонористичних прийомів можна виокремити запозичені з гітарної (бас-гітара) техніки, та специфічні, які можуть виконуватися лише на народних інструментах – балалайці, бандурі, домрі. Новим прийомом у домровому арсеналі стає виконання *slap* (Додаток В, Приклад № 10) – удар, який є тембровим та артикуляційним забарвленням тону. Чергування у середньому розділі таких типів ударів, як удар по струнах за підставкою, медіатором по панциру й по підставці та удар ногою (каблуком) по підлозі, покликані урізноманітнити палітру шумів. Отже, О. Олійник використовує свій виконавській досвід та вміння пристосувати прийоми з арсеналу інших інструментів до специфіки домри.

Всі ці прийоми гри у «Мерехтливому звуці» О. Олійника ілюструють різні звукові способи реалізації програмної ідеї «мерехтіння». Сонорні якості

також пов’язані з гармонією нетерцієвої структури – квартакорди, секундові співзвуччя, квінтакорди, а також напруженими інтервальними ходами на тритон, зменшену октава і стрибки на нону.

Аналіз найбільш показових композицій з точки зору сонорних можливостей домри дозволяє зробити висновок, що, окрім традиційних[51], композитори розширюють арсенал домрових прийомів в наслідок чого можна визначити такі види: 1) мікрохроматичні (нетремольоване *glissando*, яке виконується опусканням та підтягуванням струни за допомогою кілка, підтягування струни пальцем лівої руки до встановленого звука відносно напрямку стрілок); 2) різновиди трелей (півтонова трель, півтонова трель лише нижнього звука); 3) різновиди *glissandi* (тремольоване, нетремольоване, темброве, темброве від підставки до грифу, низхідне, висхідне та хвилеподібне); 4) удари по інструменту (*slap*, удар по струнах за підставкою, по головці грифу, медіатором по панциру та по підставці, удар пальцями лівої руки по струнах біля 12-го ладу, кісткою середнього пальця по панциру та кісткою великого пальця по підставці); 5) удари як по корпусу інструмента, так і по оточуючих предметах (удар ногою або каблуком по підлозі); 6) мікрофонне посилення (наслідування електродомрі у «*Libertango*» В. Соломіна).

Сонорні ефекти часто поєднуються з **алеаторикою**, на що у своїх дослідженнях звертає увагу К. Майденберг-Тодорова [141] та можна спостерігати на прикладі Варіацій на лемківську народну тему (1968) В. Івка, де наслідування звучання двох трембіт поєднується з довільною ритмікою в партії фортепіано, не узгодженою з партією домри (Додаток В, Приклад № 11). В процесі варіаційного розвитку риси алеаторики посилюються і в партії домри (Додаток В, Приклад № 12). Невдовзі, у 1969 році композитор-домрист створює «Репліки» для домри та фортепіано і задіює алеаторні прийоми у

[51] Тремоло, змінні удари, флажолети (штучні та натуральні), *pizzicato violino* та *pizzicato* пальців правої руки (середнім або великим пальцями), «гітарне *legato*» (*pizzicato* пальців лівої руки), удар медіатором за підставкою та по закритим струнам.

п’ятій репліці в партії фортепіано (Додаток В, Приклад № 13). Отже у композиціях В. Івка використовується контрольована алеаторика у вигляді виключно «алеаторного ритму» (вислів Ц. Когоутека [300, с 246–247]).

Завдяки широкому колористичному і сонорному спектру звуковидобування, розширюються виражальні можливості інструмента. Це приводить до формування **розширеної домрової техніки,** за допомогою якої композитори прагнуть втілити найрізноманітніші образи та стани, що ставить домру на рівень з іншими інструментами (струнні, флейта, гобой, фагот, фортепіано).

Розширена домрова техніка розвивалась подібно до досвіду струно-смичкових інструментів – з’являлись різновиди типових та традиційних прийомів (різновиди *glissando* та *pizzicato*, трелей), розґалужився спектр ударних прийомів, гра в межах темперованого строю доповнюється використанням мікрохроматики та мікрофонного посилення. Окрім цього, відбувається поєднання прийомів, націлених на одночасне відображення різних тембрів і, як наслідок, виникають нові оригінальні домрові прийоми гри. Таким чином, ***розширена домрова техніка*** *передбачає доповнення звичних домрових прийомів модифікованими, часто – з виконавського арсеналу інших інструментів (переважно гітара та ударні), що урізноманітнює виражальну палітру домри*.

Розмаїття прийомів розширеної техніки призводить до появи **нових вимірів звукообразу**. На сьогоднішній день, окрім фольклористичної домри, спостерігається цілий ряд нових відтінків звукового амплуа. Л. Матвійчук розширює образну палітру домри через наслідування образам природи, прикладом чого є «Зозуля» для домри соло. У «Пустотливому награші» для домри соло (1978), Б. Міхєєв імітує звучання балалайки через використання акордової техніки та ритмічної структури, яка типова для балалайкових композицій на основі фольклору (дві 16-тих та восьма), а гра восьмих прийомом ковзання імітує малий дріб балалайки (*Var.* II, тт. 29–36).

В свою чергу, А. Білошицький наближує звукообраз домри до гітари фламенко у Концертному триптиху «В наслідування іспанському» для домри та фортепіано (1987). На сьогодні Триптих А. Білошицького є єдиним прикладом відтворення образу Іспанії у домровій музиці. Враховуючи те, що стиль фламенко в принципі асоціюється з гітарою, у композиції ми зустрінемо перевагу акордової техніки, імітацію гітарного расгеадо та невеликі віртуозні фігурації, які є типовими для сольних гітарних «імпровізацій» у фламенко.

Висновки до Розділу 2

Огляд творчості українських композиторів в сфері домрової музики показав, що їй властиве стилістичне розмаїття загальної палітри XX століття від фольклоризму і неофольклоризму до необароко і джазу, при цьому далеко не всі композиційні техніки знаходять в ній відбиття – алеаторика зустрічається лише епізодично, а пуантилізм та серіалізм взагалі не представлені, рівно як і напрями мінімалізму та «нової простоти».

2.1. Огляд фольклористичних композицій з 1933 року та до початку XXI століття ілюструє, що композитори звертаються до принципу варіаційності, який буде пануючим як у малій формі, так і у домрових концертах. На фольклористичному етапі використовується строге варіювання (Г. Михайличенко) та куплетність (Г. Михайличенко, М. Т. Лисенко, Л. Матвійчук). У неофольклористичних творах композитори звертаються до жанру новітнього фольклору – коломийка (Є. Мілка, дробойка у О. Олійника) та архаїчного, зокрема – жанрів плачу (Б. Міхєєв), кола (О. Некрасов) та залучають принципи фольклоризму (В. Іванов, О. Олійник). У 1960-ті роки за часів «нової фольклорної хвилі» обидва напрямки співіснують, що ускладнює їх диференціацію в домровій музиці.

2.2. З 1980 року домровий репертуар охоплює різноманітні неостилі, панують зразки неоромантизму, хоча саме у неокласичних та необарокових композиціях ми можемо зустріти новаторські елементи. Необарокові тенденції знаходять відбиття у цитуванні музики композиторів епохи бароко,

використанні риторичних фігур (А. Нижник) та відповідних жанрів епохи (В. Івко). Власне неокласичні тенденції відбились у жанрах токати (В. Івко) та концерту (В. Івко, В. Іванов, А. Гайденко); використанні динамічних співставлень, акцентів, чіткого ритму, віртуозного начала, гамоподібних пасажей та арпеджіо (В. Івко, А. Гайденко); тяжінні до схеми класичної сонатної форми (А. Гайденко).

Так само, як фольклоризм нашаровується на неофольклоризм, романтизм співіснує з неоромантизмом, через що ускладнюється їх диференціація. Риси романтизму відбились у зверненні до жанрів рапсодії (В. П. Задерацький), билини (Б. Міхєєв), літературної сюжетної програмності (О. Костін) та концертштюку (О. Костін, В. Козлов). Подібним композиціям притаманна ліричність висловлювання, яка межує з експресивністю та патетикою. Для неоромантизму (В. Івко, Б. Міхєєв) характерне використання сонорних можливостей домри та осучаснення музичної мови та урізноманітнення тембрової палітри домри засобами, притаманними музиці ХХ століття (розширена виконавська техніка).

2.3. Джазова лінія у домровій музиці, започаткована ще В. Власовим, отримала продовження у творчості В. Соломіна. У джазових творах для домри композитори звертаються до бібопу (В. Власов); свінгу, поліритмії, *quasi*-фугато, імпровізації на відому тему, «абсолюті суворого ритму», синкопованого ритму з тенденцією до випередження та запізнювання, «блукаючих акцентів» (В. Соломін); варіаційного принципу розвитку та варіаційній формі (В. Власов та В. Соломін). На початку третього десятиліття ХХІ століття потенціал джазової домри виражається не тільки у композиторській практиці, але і підкріплюється педагогічним та виконавським досвідом, зокрема опануванням майстерності імпровізації, що свідчить про новий етап розвитку домрового мистецтва.

2.4. Зростання ролі хроматики призводить до появи розширеної тональності, дванадцятитоновості та гемітоніки. В повній мірі ці техніки у домровій музиці проявили себе наприкінці ХХ століття та продовжують

використовуватись на початку XXI. Все частіше зустрічаються кластери (А. Гайденко, А. Нижник), секундові педалі (О. Костін), суміш ладів народної музики (О. Олійник), квінтакорди (А. Гайденко) та акорди терцієвої структури (А. Гайденко, В. Соломін), цілотонові тетрахорди (А. Гайденко), чергування двічі гармонічного мажору та мінору (О. Олійник), тяжіння до тональних центрів (В. Іванов, В. Івко), риси дванадцятиступеневої діатоніки та дванадцятитоновості (А. Нижник).

2.5. Пошук індивідуалізованих засобів для втілення образів привів до формування широкого спектру домрових прийомів, які можна розділити на колористичні, сонорні (вихід за межі темперації через використання мікрохроматики, нашаруванням співзвуч) та сонористичні із задіянням ударно-шумових ефектів (втілення троїстих музик у О. Некрасова, звукове миготіння у О. Олійника, пейзажність у В. Рунчака). До колористичних прийомів ми відносимо зміну тембру домри традиційними прийомами звуковидобування (флажолет, *pizzicato*, зміна тембру через видобування звуку біля грифу або ближче до підставки) та наслідування за їх допомогою певним явищам через використання типових ритмоформул (імітація крапель дощу у М. Т. Лисенка, покликів зозулі у Л. Матвійчук або дзвонів та дзвіночків у О. Олійника).

Серед домрових прийомів з’являються нові, які змінюють традиційне уявлення про домру як інструмента, здатного до втілення лише фольклорних та академічних зразків. Завдяки запозиченню прийомів з арсеналу інших інструментів, домра може наслідувати звучання балалайки (Б. Міхєєв), гітари (А. Білошицький), ударних інструментів (О. Некрасов, О. Олійник, В. Рунчак), дзвіночків (А. Білошицький, О. Олійник, Р. Рунчак) та дзвонів (О. Олійник); явища природи – дощ (М. Т. Лисенко), зозуля (Л. Матвійчук), соловей (Л. Матвійчук, В. Рунчак); фізичні явища – звук та світло (О. Олійник). У результаті виникає цілий ряд нових домрових амплуа, серед яких ми можемо зустріти сонорну домру (О. Олійник, Л. Матвійчук), колористичну (М. Т. Лисенко, В. Матвійчук), ударно-шумову (О. Некрасов,

О. Олійник), дзвонну (О. Олійник), балалайкову (Б. Міхєєв) та домру-фламенко (А. Білошицький).

Все це дозволяє говорити про розширену домрову техніку, яка, окрім традиційних прийомів, включає і запозичені з арсеналу інших інструментів. Звернення до алеаторики відбувається через відтворення як запропонованого алеаторного ритму, так і вільного, «скованого» тактовими межами, але без задіяння домрових тембрів. Все це розмаїття технік і домрових амплуа знаходить втілення як у малих, так і у крупних жанрах домрової музики.

РОЗДІЛ 3
МАЛА ФОРМА ТА ЦИКЛИ ДОМРОВИХ МІНІАТЮР У ДОРОБКУ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Особливістю оригінального домрового репертуару можна вважати те, що концерту передувало зародження мініатюри, яка остаточно сформувалась лише наприкінці 1960-х років. Проте, саме вона стала важливою віхою у збагаченні домрової музики новими жанрами та стилями, зоною експерименту з сонорними, сонористичними прийомами і розширеною технікою, що дозволяє їй зберігати свій пріоритет на сьогоднішній день.

3.1 Різновиди мініатюри в сучасному домровому репертуарі

Для мініатюри притаманний процес стиснення, концентрації великого об'єму чи енергії у малій сфері та щільність музичного розвитку. Зокрема, важливим фактором для неї є мала форма, але не кожну композицію малої форми прийнято вважати мініатюрою. Так, до її основних показників належать програмність; тяжіння до масово-побутових жанрів – різновидів пісні та танцю; фактури (багатоголосся, поліфонія, гомофонний тип); проникнення великих форм у малу та використання регістрово-фактурного мініатюризму.

Все це відноситься і до домрових мініатюр, які є у доробку М. Т. Лисенка (1918–2007), Б. Міхєєва (нар. 1937), В. Івка (нар. 1941–2022), О. Некрасова (нар. 1946), Є. Мілки (1950–2011), Л. Матвійчук (нар. 1952) та О. Олійника (нар. 1959).

В жанрі домрової мініатюри можна виділити дві групи. Одна з них представлена переважно **простими формами** (Додаток А, Схема № 18) та починається з транскрипцій М. Т. Лисенка хорової музики Л. Ревуцького для домри та фортепіано, яка складається з веснянок, жартівливих, забавлянок, ліричних та колискових пісень. Спираючись на народну пісенну традицію, кожна мініатюра представляє певний сюжет, який розкривався та замикався в рамках одного номеру, що робило дані зразки самостійними.

Серед домрових мініатюр є достатньо зразків у варіаційній формі різних масштабів. До простих форм слід віднести композиції, в яких присутні до чотирьох варіацій на одну тему, у той час як у варіаціях складних форм представлені від п'яти до семи варіацій, а також подвійні.

Прикладом «малої» варіаційної форми є «Репліки» для домри та фортепіано (1969) В. Івка, в яких втілено різні жанрові сфери від танцювальної (№ 1, 30 тт.) до пісенної (№ 2, 40 тт.), речитації (№ 3, 30 тт.; № 6, 48 тт.), інструментальної (№ 4, 40 тт.) та *quasi*-каденції (№ 5, 21 тт.). Зокрема, в останній варіації першої «Репліки» (a^2, *piano*, тт. 25–30) зароджуються інтонації розробки (a^7, *fortissimo*, тт. 115–118) майбутнього Концерту-токати для домри з оркестром (1983), що може стати приводом для аналізу мініатюр В. Івка як предтечі для його крупних форм (Додаток А, Схема № 16).

Різноманітні зразки варіаційної форми присутні і в мініатюрах Б. Міхєєва, серед яких «Експромт» (1978), «Прелюдія» (1978), «Імпровізація» (1978), «Елегія» (1980 – 1982), «Тараторка» (1980 – 1982), «Маленьке інтермецо» (1995) та «Хоровод» (1995). Так, у «Експромті» (62 тт.) вступ-каденція (*Andante quasi cadenza*, тт. 1–4) нагадує імпровізацію, яку слід мислити вільно. Основна тема (*Allegro*, тт. 24) близька до токати та ґрунтується на репетиціях тонів. В центральній варіації (*Meno mosso*, тт. 25–42) розвивається токатна тема, її варіаційність підкреслюється зростанням виконавських труднощів у вигляді дрібної техніки. Реприза (*Tempo I*, тт. 43–58) скорочена, а кода (*Andante*, *Tempo I*, тт. 59–62) заснована на матеріалі каденції та основної теми. «Прелюдія» (50 тт.) тяжіє до романтичних прелюдій з притаманним їм ліричним характером та превалюванням остинатного тону *a*. Проте, у процесі розвитку, в мініатюрі відбувається динамічне нагнітання теми, яке розширює емоційний стан та коло музичних образів. Окрім цього, «Прелюдія» заснована на широких гармонічних фігураціях, в яких виокремлюється прихована мелодична лінія басу.

В «Імпровізації» (43 тт.) вступ (*Andante*, тт. 1–6) нагадує процес налаштування інструмента, що відбилось у секундах із використанням

pizzicato лівої руки. Тема (*Moderato*, тт. 7–18) схожа на токату з ярко вираженою остинатністю тону *d* та *a*, але без рис імпровізаційності. Реприза скорочена (*a tempo*, тт. 29–36) та викладається октавою вище, а завершує мініатюру кода (*Andante*, тт. 37–43) на матеріалі вступу.

Варіаційність з рисами тричастинності в «Елегії» (1980–1982, 46 тт.) досягається за рахунок ущільнення теми у центральній варіації і використання техніки подвійних нот (a^1). В результаті чуттєва та скорбна тема набуває патетики у середній частині. До найбільш виконуваних мініатюр належить «Тараторка» (68 тт.), відмінними рисами якої є постійна остинатність, яка досягається за рахунок відкритих струн, та характерний танцювальний ритм 12312312. Варіаційність у «Маленькому інтермецо» (24 тт.) Б. Міхєєва реалізується за рахунок використання різноманітних виконавських труднощів у вигляді дрібної техніки (16-ті та 32-гі), агогічних відхилень, постійних чергувань прийомів та експресивності. «Хоровод» (56 тт.) відповідає повільним хороводам, в яких чутно жіноче (мелодія у верхньому голосі) та чоловіче начало (басова лінія), а ідею кола підтримує постійна варіаційність теми.

У «Передзвонах» для домри соло (1984, 52 тт.) О. Олійника варіаційність реалізується через використання різновидів дзвонів, до яких увійшли малі дзвони, дзвоніння та передзвін, і наслідування дзвіночкам. У «Другій коломийці» (1995, 22 тт.) для домри та гітари/фортепіано Є. Мілки відбувається темброво-регістрове варіювання домрово-фортепіанного дуету. Так, в першій (a^1) та другій варіаціях (a^2) мелодія у фортепіано звучить на терцію вище, що виводить її на перший план в композиції. У третій варіації (a^3) мелодія переходить від фортепіано до домри, а у четвертій (a^4) проходить тільки у фортепіано на фоні домрової кантилени.

Окрім форми варіацій, можна спостерігати і зразки простої двочастинної форми, зокрема – у ліричній «Елегії» (1978, 26 тт.) Б. Міхєєва, в якій перша тема (*Adagio*, тт. 1–11, 17–20) кантиленна, у той час як у другій (*Piu mosso*, тт. 12–16, 21–26) втілюються елементи речитації, а поетичність та міркування

(*a*) перериваються декламаційністю (*b*). Завершується мініатюра фігураціями шістнадцятих з використанням *pizzicato* та флажолету.

Енциклопедію простої тричастинної форми ілюструють мініатюри Б. Міхєєва. Так, протиставлення контрастних образів відбувається у мініатюрі «Порив» (1980–1982, 101 тт.), що відбилось у бурхливих тріолях подвійними нотами першої теми (*a*, *Allegro*), які надають номеру рис етюду, та тривожному кантиленному характері другої (*b*, *Andante sostenuto*). «Ескіз» (1980–1982, 30 тт.) наближується до відображення медитативного стану (*a* та a^1) з подальшим його перетіканням у експресивність висловлювання (*b*), що викликає паралелі з людськими переживаннями. Основна тема «Жартівливої серенади» (1980–1982, 83 тт.) танцювальна, рухлива та весела, і єдиним ліричним відступом є невелика друга тема (*b*, *Meno mosso*), яка наповнена ліризмом і асоціюється з піснею трубадурів (Додаток А, Схема № 15).

Проста тричастинна форма властива і «Грізному маршу» (1992, 60 тт.), в якому композитор додає контрастну середину, у той час як у «Колисковій[52]» (1992, 30 тт.) середина розвиваючого типу. На цьому фоні виокремлюється «Третя коломийка» (1996, 51 тт.) Є. Мілки, середній розділ якої засновано на різноманітних прийомах звуковидобування (*pizzicato* правої руки та низхідне *legato*).

Друга група зразків домрової мініатюри пов’язана із **ускладненням форми** (Додаток А, Схема № 19), що призводить до збільшення масштабів та появи форми другого плану і нерідко у домрових мініатюрах відображується у поєднанні варіаційної форми з тричастинною чи концентричною. Такі п’єси нерідко тяжіють до більш складних форм, що відбилось у рисах поемності та сонатності. Розвиток будується на тематичному та образному контрасті або, взагалі, у мініатюрі з’являється тема у ролі розробки (третя тема «Легенди» Б. Міхєєва). Відбиття цієї тенденції можна спостерігати у доробку В. Івка, О. Некрасова, Б. Міхєєва, Л. Матвійчук, О. Олійника та Є. Мілки.

[52] Тематичний матеріал «Колискової» взято з однойменної мініатюри, яка була написана у 1980–1982 та увійшла до «Ліричного альбому».

Із збільшенням кількості варіацій відбувається ускладнення варіаційної форми. У варіаційній формі мініатюр, своїм масштабом (вступ, тема та сім варіацій на неї) вирізняється «Пустотливий награш» (1978, 102 тт.) для домри соло Б. Міхєєва. Тема композиції варіюється восьмими низхідним гітарним *legato* (*Var.* I, тт. 13–20), прийомом ковзання (*Var.* II, тт. 29–36) та дубль-штрихом (*Var.* III та V, тт. 37–44). Зокрема, в мініатюрі є програш (тт. 45–48), віртуозна *quasi*-каденція (*Var.* VI, тт. 71–84) та кода (*Var.* VII, тт. 85–102) на матеріалі вступу.

Ускладнення варіаційної форми ми можемо спостерігати і у «Жартівливому підношенні у формі вальсу» (1990, 127 тт.) для домри соло Б. Міхєєва, яке корелює з його «Пустотливим награшом», але написане у формі подвійних варіацій (Додаток А, Схема № 15). Перша теми (*a*) віртуозна та заснована на низхідній секвенції по звуках тонічного тризвуку, у той час як друга (*b*) є ліричною та пісенною й у процесі варіювання звучить у різних регістрах. Теми на межі варіацій стикаються ($b - a^1$), відхиляються в іншу тональність (*A-dur→D-dur*) та відтінюються тембрально (*pizzicato, sul ponticello*, низхідне гітарне *pizzicato* та флажолети).

Прикладом куплетно-варіаційної форми є «Ліричні приспівки» (1980–1982, 78 тт.) Б. Міхєєва, які наближуються до балалайкових награшів. В мініатюрі постійно чергується «заспів» (*b*) з «приспівом» (*a*). Саме в першій темі домра наслідує балалайці, що відбилось у акордовій фактурі та ритмічних структурах[53], у той час як для другої теми характерна пісенність, ліричність та поступовий рух мелодії. Розростання форми в межах дитячої сюїти виявилось у «Тихій, добрій пісеньці» (1992, 43 тт.) Б. Міхєєва, середня частина якої відтінена кантиленою на тремоло. Якщо перші п’ять «Реплік» В. Івка відрізняються простотою форми, то в останній спостерігається варіаційна форма з рисами складної тричастинної. Прикладом варіаційної з рисами концентричної ми можемо спостерігати у «Вальсі для найменших» (1992, 47

[53] Подібні прийоми вже були використані Б. Міхєєвим у «Пустотливому награші» з «Семи характерних п’єс» для домри соло (1978).

тт.) для домри соло Б. Міхєєва, для фактури якого притаманна мелодія у верхньому голосі й акомпанемент у нижньому[54].

Прикладом використання концентричної форми у мініатюрі є крайні частини «Коломийок» для домри та фортепіано (1996) Є. Мілки. «Перша коломийка» (85 тт.) заснована на трьох темах, для яких притаманна тональна нестійкість з переважанням різких інтервалів (Додаток А, Схеми № 18–19). «Четверта коломийка» є найенергійнішою та, не зважаючи на те, що «Перша» виконується у темпі *Vivo*, а остання – у *Allegro*, вона усе одно більш моторна, що особливо відчувається у середній частині «Коломийки № 4», яка відрізняється безперервним рухом у дусі *perpetuum mobile* (Додаток А, Схеми № 18–19).

Ускладнення простої тричастинної форми через її поєднання з варіаційною відбувається у витонченому та граційному «Танці» (1978, 44 тт.) Б. Міхєєва, близькому дводольним танцям барочної епохи. Композитор-домрист у мініатюрі, окрім традиційних прийомів, використовує *pizzicato* середнім пальцем та низхідне гітарне *legato*. Розвиваюча середина (тт. 13–36) містить цілий набір колористичних прийомів, в якій домра втілює різні тембри. Подібне ускладнення відбувається і у його «Танцювальній» (№ 5, 55 тт.), в якій середина (*Moderato*, *Tempo I*, *Piu mosso*, тт. 21–38) тонально нестійка з використанням акордової техніки та форшлагів. Реприза (*Tempo I*, тт. 39–54) не точна та з постійним використанням низхідного гітарного *legato*, а завершується «Танцювальна» «вкрапленням» зі вступу (*Andante*, т. 55).

Серед мініатюр для дітей складна тричастинна форма спостерігається у ряді п’єс Б. Міхєєва. Так, у «Маленькому вальсі» (1992, 77 тт.) середній розділ (*b*) представлений щільним акордовим викладом, у «Колисковій» (1992, 49 тт.) акордова фактура притаманна для першої теми (*a*), друга (*b*) контрастує прозорою кантиленною мелодією з її поступовим ущільненням до двоголосся.

[54] Подібний прийом вже було використано Б. Міхєєвим у «Колисковій» з «Ліричного альбому» для домри соло (1980–1982).

У «Веселій польці» (1992, 59 тт.) танцювальність втілено у дводольному метрі та швидкому темпі з контрастному ліричною серединою.

Попри те, що у «Зозулі» (103 тт.) для домри соло (1998) Л. Матвійчук використовує регістрово-фактурний мініатюризм (умовний діалог двох зозуль через чергування флажолетів та ударів) та звертається до програмності, розростання до крупної форми відбувається через використання теми-формули (*a*, *Moderato*, *fortissimo*, тт. 1–8), яка у подальшому ритмічно розгойдується та переростає у лейтмотив зозулі (тт. 5–8). Друга частина (*c*, *Sostenuto*,*forte*, тт. 52–67) складається з розлогих чотиризвучних арпеджіо, які заповнюють простір у стриманому темпі. У третій частині (*Allegro moderato*, тт. 68–103) Л. Матвійчук повторює зв'язуючий мотив (*b*, тт. 68-71), другу варіацію (a^2, тт. 72–95) та основну тему (*a*, тт. 96–103) у іншому порядку, завдяки чому утворюється арочне обрамлення композиції.

Розростання форми через нанизування домрових прийомів та багатотемність (шість тем) ми можемо виявити у «Мерехтливому звуці» (110 тт.) для домри соло (1996) О. Олійника. Найактивніший тематичний розвиток відбувається в третій частині композиції, яка виконує функцію репризи. Багатотемність властива іншій мініатюрі О. Олійника – «Ескізу» (82 тт.) для домри соло (1997), яка має фольклорні витоки. Три теми презентують три образи – традицію кобзарського музикування (*a*), танець дробойку (*b*) та *ritmiko-energico* (*c*) з використанням різноманітних нетипових прийомів. Останні мають велике значення у композиції та представлені висхідним гітарним *legato* (висхідне *pizzicato* лівої руки) та нетремольованим *glissando*. В мініатюри на перший план виходять два протилежні образи – чуттєва меланхолія та жвава моторна тема танцю дробойка, які можна співставити з двома амплуа – рефлексії (людина-споглядач) та гри (стихія інструментального фольклорного музикування).

Використання складної тричастинної форми демонструє О. Некрасов у «Гуцульському колі» (98 тт.) для домри та фортепіано (1969). Композиції, яка

заснована на чергуванні двох сфер – танцювальної та пісенної, притаманні риси рондальності, які і втілюють ідею кола.

Цілий ряд мініатюр Б. Міхєєва виявляє двоплановість форми. Вони, з одного боку, тяжіють до мініатюрних форм, з іншого – до сонатності, що дозволяє деяким з них у подальшому стати частинами Концерту № 1 *d-moll* для домри з оркестром (1992). Так, прикладом простої двочастинної форми з рисами поемності є «Поема» (1980–1982, 78 тт.), жанрові ознаки якої відбились у мовних інтонаціях, тяжінні до сонатності, тематичному різноманітті, варіюванні та перевазі ліричного характеру. Перша тема (*a*, *Agitato*, *Moderato assai*) експресивна та енергійна, у той час як друга (*b*, *Tranquillo*, *dolce*, *cantabile*) кантиленна, лірична й саме вона вносить драматургічний контраст та у подальшому стала побічною партією третьої частини Концерту № 1.

Ускладнення форми через контрастність тематизму та, відповідно, образів призводить до складної тричастинної форми з рисами сонатності, яку ми можемо спостерігати у «Легенді» (1980–1982, 97 тт.) Б. Міхєєва. Її перша тема (*a*, *Andante mesto*) більше схожа на вступ для якого характерна остинатність. Сам жанр втілено у ліричній та пісенній другій темі (*b*, *Andante con moto*), для якої притаманні риси оповідальності. На цьому фоні контрастує токатна третя тема (*c*, *Piu mosso*), яку у подальшому буде покладено Б. Міхєєвим в основу фіналу Концерту № 1. Таким чином, форма мініатюри розгортається та набуває рис сонатності (третя тема у ролі розробки).

В мініатюрі «Цілеспрямованість» (1980–1982, 77 тт.) закладено тематизм майбутньої експозиції фіналу Концерту № 1. В основу першої теми (*a*) покладено настирливі фігурації шістнадцятих (*stringendo*), у той час як друга (*b*) контрастує їй пісенністю та неспішністю, які в процесі розвитку ущільняється до двоголосного викладу. Динамічне нагнітання другої теми логічно приводить до кульмінації (a^1), після якої звучить кода (a^2) у вигляді акордового викладу. Тематичне зіставлення тем, їх цілеспрямованість та

щільність розвитку вказують на ознаки сонатної форм, що дозволяє стверджувати про риси сонатності у домровій мініатюрі

Прикладом концентричної форми є «Пісня» (1980–1982, 40 тт.), яка у подальшому стала другою частиною Концерту № 1. Для її першої теми притаманна оповідальність, у той час як друга є монологом. В ролі кульмінації виступає третя тема (*c*), яка є варіантом другої, з характерним ущільненням фактури до двоголосся у високому регістрі. Таким чином, навіть в рамках сорока тактів може розвиватися складна форма.

Отже, жанрова природа домрових мініатюр охоплює різновиди танцювальних (чотирнадцять), вокальних (одинадцять) та інструментальних (двадцять) зразків. До першого різновиду належать вальс, марш, хоровод, танець, полька та гопак. Серед жанрів вокального походження можемо назвати елегію, колискову, пісню та поему. До інструментальних жанрів увійшла токата, скерцо, прелюдія, етюд та награш. Також, у мініатюрах простежується і внутрішньожанровий контраст, який відбився у поєднанні елегії зі скерцо (два зразки) та пісні з хороводом (один зразок), що властиво тільки п'єсам складних форм.

Серед жанрової палітри можемо виокремити і п'єси з рисами **портретних замальовок**, які притаманні тільки творчості Б. Міхєєва. Вперше подібний образ зустрічається у «Танцювальній» (1978, 55 тт.). Перед композитором-домристом постало завдання – втілити у п'єсі образ кульгаючої людини, чиї незграбні рухи імітуються у вступі (*Andante*, тт. 1–4) у вигляді інтонацій-зітхань. Невпевнена ходьба зображена і у ритмічній нестабільності теми (*Moderato*, тт. 5–20), яка досягається за рахунок висхідного гітарного *legato* та *pizzicato* лівої руки. Назва п'єси «Тараторка» (1980–1982, 68 тт.) перекладається як «говорушка» чи «базіка», що спонукає Б. Міхєєва втілити інший образ – активної людини. Звідси й варіаційність, віртуозність у дусі *perpetuum mobile*.

3.2 Концертність в п’єсах малої форми для домри

Домровий репертуар складається зі значної кількості композицій малої форми, які наділено концертними якостями. Подібні композиції стають «публічними», «сольними», «контрастними» та «змагальними» (за W. Apel [283, p. 192]). Зокрема, концертним композиціям притаманні специфічні властивості, які виражені у контрастності тематизму і розділів, використанні розробковості в процесі розвитку та розмаїтті фактури (будь це поліфонічний виклад чи голос як окремий тембр оркестру). Усе перераховане вище створює своєрідний «концертовий стиль», про який писав у своїй статті Е. Карвер [286]. Розширення спектру домрових прийомів приводить до того, що домра тепер виступає політембровим інструментом, а розмаїття голосів досягається за рахунок різних відтінків її тембру, що зумовлено її широкими колористичними та сонорними можливостями. Окрім цього, у домрових композиціях однією з концертних рис є імпровізаційність, яка продемонстрована у ряді творів.

Принципи концертності у своїх працях розглядає В. Ракочі [199–200], виділяючи регістрове співставлення, зіставлення інструментальних груп та протиставлення їм партії соліста, підвищення ролі тембру. У своїй дисертації А. Калашник називає риси романтичного етюду концертного типу, до яких увійшла динамічна градація до *sforzando*, використання широкої палітри штрихів та прийомів, крупна техніка та наявність останньої частини циклу в ролі віртуозного фіналу [72, с. 88]. А. Мельник зазначає, що «<…> концертне виконання п’єс на сцені вимагало від композиторів і виконавців започаткування певних віртуозних традицій <…>» [158, с. 71]. Розглядаючи жанри етюду та капрису, дослідниця відзначає їх приналежність як до суто інструктивного матеріалу, так і до творів з яскравою образністю, які мають концертну спрямованість. Нерідко етюд та каприс містять у собі однакові риси, про що свідчить 24-й каприс М. Паганіні або «Каприс для скрипки соло» М. Скорика, які написані у варіаційній формі та наближені до етюду-капрису [там само, с. 107, 109]. Для концертних композицій притаманні й каденційні

прийоми у вигляді блискучих пасажів, багаторегістрових арпеджіо та стилю *brilliant*, що було відзначено С. Школяренком [272, с. 10].

Принцип концертності нерідко поєднується з виходом за межі малої форми, завдяки чому мініатюри стають розгорнутими творами, межуючи із великими жанрами. Прикладом може послужити форма варіацій, яка притаманна як мініатюрам, так і більш масштабним композиціям у формі фантазії-сонати, на що вказує Л. Путішина, досліджуючи «Роки мандрів» Ф. Ліста [198, с. 124].

Нерідко в мініатюрах виявляється тенденція до театралізації, яка відкриває шлях до концертності. Учасники ансамблю виконують ударно-шумові ефекти (стук ногою об підлогу, по корпусу інструмента, медіатором по панциру, рукою по кришці фортепіано, клацання пальцями), які візуально звертають на себе увагу. Все це вказує на головну ознаку інструментального театру – візуалізація виконавського процесу, використання голосу інструменталістів та шумове наповнення звукового простору (за О. Береговою [6]). Окрім цього, слід відзначити і темброві перевтілення, які створюють ілюзію авторської гри, зміни учасників або персонажів.

Отже, концертні риси у композиціях для домри ми можемо узагальнити у наступних параметрах: 1) звернення до жанрів з концертним потенціалом; 2) віртуозність (А. Мельник, С. Школяренко); 3) контрастність тематизму та розділів (Е. Карвер); 4) розмаїття фактури та голосів (Е. Карвер); 5) динамічна градація (А. Калашник); 6) діалогічність як носій ідеї контрасту (В. Ракочі); 7) розробковість (Е. Карвер); 8) театралізація та наявність ударно-шумових ефектів (О. Берегова); 9) ілюзія багатофункціонального / різнотемрового ансамблю; 10) політембровість; 11) *quasi*-імпровізаційність.

Звернення до жанрів з **концертним потенціалом** ми можемо спостерігати у доробку А. Нижника (капричіо[55]) та В. Іванова (каприс[56]). «Капричіо» для домри та фортепіано А. Нижника (1998–1999) сповнене образного та тематичного контрасту, що відбилось у першій темі (*a*) з ознаками тарантели, ліричній другій (*b*) та спокійній третій (*c*). Композитор створює віртуозну композицію з використанням контрастних авторських ремарок та темпових відхилень (переважно для третьої теми), в якій кода позначена поступовим прискорюванням темпу. «Капричіо» для домри та фортепіано А. Нижника – це віртуозна композиція, яка має концертну спрямованість.

Прикладом втілення жанру капрису у домровій музиці є «Каприс» для домри та фортепіано В. Іванова (1983). Розлогі арпеджовані акорди фортепіано у вступі викликають аналогії з традицією кобзарського музикування. Імпровізаційність досягається не тільки «вільним» виконанням, цьому також сприяє поступове дроблення тривалостей, які створюють ефект віртуозності та польотності пасажів, експресії партії домри надає поява форшлагів та авторських ремарок (*rubaro*, *espressivo*, *accelerando*, *ritenuto*). Танцювальна тема (*b*, тт. 14–21) в першій частині варіюється шістнадцятими (Var. I), представлена дубль-штрихом (Var. II), двоголосним викладенням (Var. III), гамоподібним рухом мелодії (Var. IV) або взагалі повертається імпровізаційність зі вступу (Var. V).

В другій частині (b^1+a^2, *Moderato*, *rubato*, тт. 62–76) розлогі арпеджовані акорди, що виконуються прийомом *pizzicato*, та флажолети посилюють ліричний настрій, що відсилає нас до епічних жанрів билини та думи. У кульмінації (тт. 70–76) тема набуває ліричного та навіть епічного характеру. «Каприс» для домри з фортепіано В. Іванова створено як віртуозний каприс-

[55] Під капричіо розуміють концертну п'єсу, вільну по формі, яка немає обмежень за масштабами (від типу етюду до циклічної форми) [125, с. 28; 64, с. 127]. Нерідко основній частині твору передує вступ, а завершуються капричіо кодою. Важливою ознакою також є і використання рясних авторських ремарок у нотному тексті, які підкреслюють віртуозність та широту емоційного діапазону.

[56] Спорідненим до жанру капричіо є каприс, під яким розуміють композицію вільну по формі, з рисами імпровізаційності, яка асоціюється зі свободою виконання [125, с. 76].

етюд з розмаїттям образних контрастів, широким дінамічним діапазоном від *pianissimo* до *fortissimo* та різноманітними прийомами (тремоло, удари вниз, змінні удари, *pizzicato*).

Віртуозність притаманна деяким мініатюрам Б. Міхєєва. Так, з циклу «Семи характерних п'єс» для домри соло (1978) найбільшою популярністю користується фінал – «Пустотливий награш». Композиція, побудована у варіаційній формі, починається невеликим повільним вступом (*Allegretto*, тт. 1–12), який «розгойдується» до жвавого *Allegro* (т. 5). Тема постає у різних штрихових та ритмічних варіантах, а варіації контрастують динамічно. Кода (*Tempo I*, тт. 85–102) починається з флажолетів, у подальшому тема звучить у помірному темпі (*pesante*, *fortissimo*, т. 93) та прискорюється (*poco a poco accelerando*, т. 94) до *Vivo*. Не останнє місце належить і оркестровому супроводу, який додає тембрових барв та загострених ритмів. На віртуозності, тематичному контрасті та розмаїтті голосів будується «Жартівливе підношення у формі вальсу» для домри соло (1990) Б. Міхєєва. Швидка зміна тем, а з ними і прийомів, робить мініатюру рельєфною, що вже багато десятиліть демонструють домристи різних виконавських шкіл.

Принцип багатотемності та внутрішньої контрастності, який може втілюватись у **розмаїтті голосів**, **контрастності тем та розділів** через калейдоскопічність та мозаїчність, можна побачити в «Слобожанських мозаїках» для домри та фортепіано О. Гнатовської, які були написані на замовлення[57] у 2005 році. Після прем'єрного виконання композиція була забута, та лише 12 жовтня 2019 у рамках XXVI Харківських асамблей «Котляревський–250: особистість на перехресті культур» відбувся концерт до 70-річчя Олени Гнатовської, на якому композиція знову прозвучала у виконанні К. Сліпченко та В. Стогній.

[57] На початку XXI століття до О. Гнатовської підійшла викладачка кафедри загального та спеціалізованого фортепіано В. Т. Стогній разом з викладачем Дитячої музичної школи № 5 імені М. А. Римського-Корсакова Л. В. Алейніковою Вони попросили Олену Борисівну написати оригінальну домрову композицію рівня музичної школи.

Теми (*A* та *B*) складаються з невеликих мотивів-мозаїк, які покликані привернути увагу до деталей. В творі втілюються різні сфери – лірична (вступ), танцювальна (друга частина), драматична (кульмінація) та споглядальна, яка межує з пасторальністю (третя частина). Невелика композиція (146 тт.) більше схожа на пейзажну замальовку та, не дивлячись на у заявленому заголовку «Слобожанські», нічого спільного із Слобожанським фольклором у композиції немає – це повністю авторська музика.

Тут доречно провести паралелі з «Гуцульською мозаїкою» для домри та баяна (2006) В. Рунчака. Обидва твори створені на початку XXI століття та демонструють мозаїчність композиції, при цьому форма «Гуцульської мозаїки» наближується до тричастинної нерепризної. У В. Рунчака, в свою чергу, зберігається калейдоскопічність тематизму та переплетення між собою тематичних елементів. Композитор використовує елементи фольклору у поєднанні з віртуозністю та шумовими ефектами в партіях обох інструментів, *quasi*-каденцію та імітацією «солов'їних» трелей в партії домри, що надає твору особливої ефектності. Його популярність підтверджується виконанням різними складами (домра/скрипка + баян).

Контраст розділів у «Ескізі» для домри соло (1997) О. Олійника охоплює епічність (вступ), танцювальність (*a*), кантиленність (*b*) та темпераментність, яка доходить до агресії (*c*). У першій частині «Ескізу» на перший план виходять два протилежні образи – чуттєва меланхолія (вступ) та жвавий танець (тема). Друга частина (*Andante*. *Rubato* та *Ritmico*, тт. 42–60) заснована на чергуванні кантилени з моторикою при домінуванні власне кантилени. Третя частина (*Allegretto*, тт. 61–82) виконує функцію синтетичної репризи, яка поєднує тему першої частини та два мелодичних зерна з другої з постійною зміною розміру, що створює враження «дороботіння» ногами танцюючих. Композитор вільно комбінує жанрові витоки (традицію кобзарського музикування та дробойку), рясно використовує динамічну градацію та вільно поєднує як традиційні прийоми (тремоло, удари, флажолети, *pizzicato* середнім

та великим пальцями), так і запозичені (висхідне гітарне *legato*, нетремольоване *glissando*).

Створення **ілюзії багатофункціонального / різнотембрового ансамблю** ми можемо спостерігати у композиціях О. Некрасова та В. Власова. «Гуцульське коло» для домри та фортепіано (1969) О. Некрасова – це розгорнута композиція, яка побудована на безперервному проведенні мелодії у дусі *perpetuum mobile*. Композитор розкриває домру як політембровий інструмент, тим самим задіюючи її ударно-шумові можливості (наслідування бубну), що сприяє візуалізації музичного образу. Контрастність реалізується через тематичне співставлення втілюючи звукообраз ансамблю «троїстих музик». Так, мелодія доручається домрі та фортепіано, партія ударних інструментів – домрі, а басу – фортепіано.

В домровій адаптації баянної композиції «Басо-остинато» (кінець ХХ ст.) у стилі бібоп, В. Власов висвітлив джазові можливості домри та ударно-шумові ефекти. З одного боку домра виконує свій текст, а з іншого – імітує інші інструменти, що говорить про її двоїсту функцію. У традиційний склад ансамблю стиля бібоп входять саксофон, труба та ритм-група, але у подальшому широко розповсюдженим стало використання фортепіано з солюючим духовим інструментом. У домрово-фортепіанному дуеті В. Власов доручає басову партію (безперервне *ostinato*) лівій руці фортепіано, гармонічне наповнення – правій, мелодію солюючого духового інструмента – домрово-фортепіанному дуету, а партія ритм-групи створена з ударно-шумових можливостей учасників ансамблю (удар ногою об підлогу, долонею по кришці фортепіано, медіатором по панциру, гра напівзакритих струнах, клацання пальцями). Концертність композиції підкріплюється і зверненням до сфери джазової імпровізації, що сприяє відтворенню ефекту джазового ансамблю, а домра заміщує духові та ударні інструменти.

Театралізація простежується у «Пантомімі» для домри та фортепіано (1975) В. Власова. Якщо у *Quasi buffo* А. Гайденка та Концертштюці О. Костіна джерелом до театральності виступає літературна основа (дитячий

вірш та роман), то у «Пантомімі» – ілюзія рухів міма, розмаїття ударних (медіатором по панциру та за підставкою) та колористичних прийомів (флажолети, низхідне *glissando* на акорді у домри та *glissando* пальцем по струнах у фортепіано), перевтілення першої теми за рахунок темпових та агогічних відхилень у першій частині і розмаїття образного контрасту (три теми). В результаті мініатюра (118 тт.) концентрує ознаки концертності, театральності і віртуозності, що наближує її до жанру фантазії і зразків концерту кінця XX – початку XXI століття.

Інший вимір концертності – ***quasi*-імпровізаційність** – представлений в «Ескізі» для домри соло (1984) О. Олійника. Арпеджовані акорди у вступі (*Andante. Rubato*, тт. 1–8) асоціюються з билиною та думою. Через ритмічне дроблення елементи теми набувають віртуозних та імпровізаційних рис, які у подальшому стають самостійною темою з жвавою та моторною основою дробойки (*a*, *Allegretto*, тт. 9–41).

3.3 Жанрові різновиди циклу мініатюр в творчості українських композиторів

Під циклом мініатюр прийнято вважати об’єднання невеликих п’єс, у яких часто спостерігається зміна образів та насиченість жанровими елементами. Все це відбилось і у циклах домрових мініатюр, які представлені у вигляді сюїти та альбому. Кожен з них сповнений внутрішнього жанрового розмаїття, що включає зразки експромту, танцю, коломийки, прелюдії, імпровізації, елегії, награшу, вальсу, пісні, маршу, колискової, інтермецо, хороводу, польки, поеми, ескізу, серенади, легенди, приспівок та реплік. Всі цикли умовно можна поділити за складом – ансамблеві, написані для дуети домри і фортепіано (гітари або інших інструментів), та сольні – для домри без супроводу.

Першим зразком циклу домрових мініатюр стала транскрипція хорового циклу Л. Ревуцького – «Сонечко» – для домри та фортепіано (1960-ті рр.) у перекладенні М. Т. Лисенка. Він складається з двадцяти номерів, об’єднаних

українським фольклором. Кожна мініатюра логічно завершена подібно до «сюжету» першоджерела, що дозволяє говорити про автономність всіх номерів збірки.

Після М. Т. Лисенка тенденцію до циклізації домрових мініатюр підхопив В. Івко, створивши перший оригінальний цикл мініатюр – «Репліки» для домри та фортепіано (1969) (Додаток А, Схеми № 16). Основна ідея «Реплік» походить від театрального дійства – діалогу діючих персонажів. В композиції В. Івка ця ідея втілилась у чергуванні мотивів домри і фортепіано, які постійно перериваються паузами. «Репліки» послужили фундаментом появи наступних композицій[58] з елементами театральності та літературно-мовної основи у домровому репертуарі. Цикл складається з шести п'єс, та попри те, що кожна мініатюра закінчується на тоніці, розвиток її тематизму немов обривається та залишається незакінченим, що не дозволяє виконувати їх окремими номерами.

«Першій репліці» (*Allegro*, 30 тт.) в партії домри властивий високий регістр, у той час як фортепіано «відповідає» у великій та малій октавах. Лише наприкінці частини (тт. 23–28) регістр фортепіано наближується до домрового, а одна мелодія фактично розподіляється між двома інструментами. Якщо у першій переважає моторне та віртуозне начало, то «Друга репліка» (*Allegretto*, 40 тт.) характеризується ліричною сферою, кантиленністю та навіть химерністю, яка втілена у розсереджених тонах та форшлагах з інтонаціями малих секунд. Тут ідея «репліки» відходить на другий план, поступаючись домровому соло на фоні остинатного супроводу фортепіано. Лише всередині п'єси (*crescendo*, тт. 18–28) мелодія звучить у домрово-фортепіанному дуеті каноном, але не переривається паузами, як в першій репліці, а органічно нашаровується у загальному пласті фактури.

[58] «Пантоміма» для домри та фортепіано В. Власова (1975), Концертино *Quasi buffo* для домри та фортепіано А. Гайденка (1998), Концерт «"Вірую!" *Credo*» для домри та фортепіано А. Нижника (2005) та Концертштюк для домри та фортепіано О. Костіна (2009).

Ідея «репліки» повертається у третій частині (*Allegro moderato*, 30 тт.), а жвавий темп, віртуозність, короткі мотиви, постійні паузи та канони зближають її з першою. Однак її відрізняє образний контраст в середній частині (a^1, тт. 14–21). «Четверта репліка» (*Andante*, 40 тт.) подібна до другої та контрастує попередній своїми пастельними образами, які втілюються через переважання м'яких інтервалів терцій, бурдоного басу та помірного темпу. В середині (a^1, *sforzando piano*, тт. 15–26) домінує енергійне начало, а інтервали секунди, тритону та дрібна техніка у неспішному темпі звучать легко та спокійно. Ліричним центром циклу є «П'ята репліка» (*Andante molto rubato* / *Grave giusto* ♩ = *22*, 21 тт.) із монологом домри на фоні педалі фортепіано. Для неї характерна експресивність висловлювання, акордове викладення та свобода виконання, у наслідок чого номер наближується до *quasi*-каденції. Їй протиставляється фінальна «Репліка» (*Vivace*, 48 тт.), в якій *perpetuum mobile* переривається загальною ідеєю циклу – перевагою коротких поспівок, уривчастістю та регістровими співставленнями.

«Репліки» для домри та фортепіано (1969) В. Івка, з одного боку, тяжіють до індивідуалізації образу (№ 2, № 4 та № 5) та статичності окремих частин (№ 1, № 3 та № 6), а з іншого – утворюють різнохарактерні пари (№ 1–2, № 3–4 та № 5–6). Хоча, утворена парність лише умовна, вона нагадує диптихи, побудовані за принципом «повільно – швидко»[59]. Незавершеність кожної пари спонукає до продовження та звернення до наступної мініатюри циклу, аж поки після *quasi*-каденції (№ 5) не зазвучить яскравий фінал. Всередині циклу простежується контрастність між жанрами вальсу (№ 2), елегії (№ 5) та скерцо (№ 3–4), а два зразки токати (№ 1, № 6) арочно обрамляють цикл.

Залежність частин вказує на монолітність циклу, що простежується і у «Чотирьох коломийках» для домри з фортепіано/гітари (1996) Є. Мілки. Композитор презентує чотири різних образи. Так, «Перша коломийка» (*Vivo*)

[59] Яскравим прикладом чого є «Протяжна. Весела» для домри соло/з фортепіано (1982) Б. Міхєєва.

танцювальна та грайлива з використанням квінтових бурдонів у фортепіано, у той час «Друга» (*Moderato con moto* ♪ = 80) представлена сферою інструментального награшу та імітує виконання на бандурі з використанням тембрової палітри домри (*sul tasto* та *pizzicato*). «Третій коломийці» (*Allegretto*) притаманна оповідальність, яка відбилась у двох різних темах та використанні колористичних прийомів (*pizzicato* та флажолети), що продовжує лінію попереднього номеру. У «Четвертій коломийці» (*Allegro*), як й у першій, ми почуємо три теми, проте перші дві (*a* та *b*) схожі за метро-ритмічною структурою (восьма та дві шістнадцятих), а моторна природа третьої теми (*c*) органічно походить з другої.

Таким чином, у «Чотирьох коломийках» Є. Мілки маленькі номери збираються в коломийку як макрожанрову ідею циклу. Не дивлячись на принцип мініатюризації, у коломийках спостерігається аналогія із сонатно-симфонічним циклом. «Перша коломийка» є наймасштабнішою, а «Друга» – імпровізаційна, що характерно для інструментального фольклору. «Третя коломийка» виконує роль ліричного центру циклу, а «Четверта» є віртуозним фіналом.

Принцип контрастного чергування мініатюр, використання частини циклу у ролі каденції та віртуозного фіналу відбились у першому в історії домрового репертуару циклі сольних домрових мініатюр – «Семи характерних п’єсах» для домри соло (1978) Б. Міхєєва. Композитор-домрист дав кожній композиції програмну назву та наділив її характерними особливостями, чому сприяє їх жанрова основа. Жанр експромту (№ 1) відзначений імпровізаційністю, ліричністю та поривчастістю як каденції, так і теми. «Танець» (№ 2) витончений та граціозний, у той час як «Прелюдію» (№ 3) Б. Міхєєв трактує як імпровізацію, на що вказують постійні агогічні відхилення. На ритмічному дробленні побудовано «Імпровізацію» (№ 4), яка додає їй схвильованості. Основна імпровізаційна ідея п’єси розкривається в середній частині (тт. 19–28), в якій композитор-домрист використовує змінні метроритмічні структури, агогічні відхилення та гармонічну нестійкість.

Сферу танцю продовжує «Танцювальна» (№ 5), в якій драматична лінія зосереджена навколо дієвого персонажу, образ якого Б. Міхєєв втілює через використання метроритмічних структур та домрових прийомів. Ліричний центр зосереджено у передостаннім номері циклу – «Елегії»[60] (№ 6), а віртуозність у дусі *perpetuum mobile* втілено в останній частині – «Пустотливому награші» (№ 7), що також споріднює цикл Б. Міхєєва з «Репліками» В. Івка.

Слід зазначити, що окремі номери «Семи характерних п'єс» увійшли в програму Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментів імені Г. Хоткевича, а фінал циклу став одним з найбільш виконуваних творів Б. Міхєєва, який був ним оркестрований, та зараз композиція часто звучить як версія для домри з оркестром. На відміну від циклу В. Івка, у Б. Міхєєва можна розглядати кожну частину як автономну.

Подібно до попереднього циклу, Б. Міхєєв створює «Дитячу сюїту» для домри соло (1995), у якій виникає посередництво між альбомом та сюїтою (Додаток А, Схема № 17). У циклі немає сюжету чи тематичних арок. Натомість, у ньому чітко простежуються дві групи частин – пісенно-танцювальна та танцювальна з номером-посередником між ними (№ 5 «Маленьке інтермецо»). Перша група мініатюр заснована на чергуванні пісенно-танцювальних п'єс. Так, вальс (№ 1) змінює пісня (№ 2), марш (№ 3) – колискова (№ 4). Жанр інтермецо (№ 5) є посередником у циклі, після якого починається друга – танцювальна група – з хороводу (№ 6), польки (№ 7) та вальсу (№ 8). Таким чином, «Дитяча сюїта», як попередній цикл мініатюр Б. Міхєєва, продовжує об'єднання окремих номерів циклу у групи та демонструє самостійність всіх п'єс циклу, завершеністю кожної частини. Зокрема, у домровій виконавській практиці закріпилось виконання окремих мініатюр, а деякі з них стали обов'язковими п'єсами на дитячих конкурсах.

[60] Тут доречно провести аналогії з п'ятою реплікою В. Івка, яка у ролі каденції. Мініатюри об'єднує кантиленність, свобода виконання, низхідний рух теми по півтонах та експресивність висловлювання.

У подальшому Б. Міхєєв створює поліжанровий цикл «Ліричний альбом» для домри соло (1980–1982), який відіграв вагому роль у доробку самого композитора-домриста. Відомо, що Б. Міхєєв був першим виконавцем транскрипції циклу «Сонечко», і, можливо, саме тому вирішив створити цикл із пануванням пісенних жанрових елементів. У «Ліричному альбомі» спостерігається поступове емоційне та темпове нагнітання з послідуючим включенням номерів, які є зоною емоційного спаду.

Перша група мініатюр складається з чергування бурхливої та експресивної першої (№ 1 «Поема», *Agitato*), спокійної та помірної другої (№ 2 «Колискова», *Andantino*) та «поривчастої» швидкої третьої, насиченої технікою подвійних нот (№ 3 «Порив», *Allegro*). «Ескіз» (№ 4, *Largo*) є зоною емоційного спаду, але Б. Міхєєв зосереджує в ньому образне розмаїття: споглядальність у вступі (*a*, *Largo*, 2/4) та репризі (a^1, *Largo*, 2/4), поривчастість – у середній фазі (*b*, *Piu mosso*, 6/8 та 3/4) з подвійними нотами в кульмінації (*con fuoco*, *forte fortissimo*). Таким чином, «Ескіз» слугує посередником між групами циклу. Другу групу мініатюр об'єднує оповідальність, яка охоплює «Елегію» (№ 5, *Andante mesto*), «Жартівливу серенаду» (№ 6, *Sostenuto*, *Scherzando*), «Легенду» (№ 7, *Andante mesto*) та «Пісню» (№ 8, *Andante con moto*). Їх зближує програмність, яка апелює до пісенних жанрів, та прийоми (тремоло у поєднанні з неспішними змінними ударами). Третя група складається з трьох п'єс. Так, «Тараторці» (№ 9, *Moderato*, *energico*) притаманна речитація, а «Ліричні приспівки» (№ 10, *Molto sostenuto*) поєднують речитацію (*a* як заспів) та декламаційність (*b* як приспів). Фіналом «Ліричного альбому» є «Цілеспрямованість» (№ 11, *Allegro*, *stringendo*), в якій чітко простежується контраст тем, їх протидія, реприза та кода.

У мініатюрах циклу переважає однотемність (№ 5 «Елегія», № 9 «Тараторка»), а, за наявності кількох тем, контраст майже не виявлений. Їх зіставлення відбувається у рамках одного темпу, незначного темпового зсуву (№ 1 «Поема», № 2 «Колискова», № 6 «Жартівлива серенада», № 8 «Пісня»)

або на основі жанрового контрасту (№ 3 «Порив», № 4 «Ескіз», № 10 «Ліричні приспівки»). На цьому фоні виокремлюється «Легенда» (№ 7), де відбуваються зміни і темпу, і жанру із введенням активних токатних мотивів у середній частині (*c*, *Piu mosso*). Цей тематизм (*c*) у 1992 році буде використано у сонатній формі фіналу Концерту № 1 для домри з фортепіано (оркестром). В цьому ж Концерті буде повністю задіяно матеріал «Цілеспрямованості» (№ 11) з аналогічними функціями: головна партія (*a*), побічна (*b*), реприза (a^1) та кода (a^2). Таким чином, «Ліричний альбом» стає більше ніж просто альбом мініатюр, а самі мініатюри для Б. Міхєєва не тільки «<…> творча лабораторія, в якій “куються” основні принципи композиторського мислення <…>» (вислів Н. Костенко [98, с. 64–65]), але й фундамент, у якому були закладені зерна для більш крупних форм у його творчості.

Деякі мініатюри з «Ліричного альбому» видавались у поєднанні з окремими частинами з даної серії мініатюр і з іншими п’єсами. Так, у 2009 році були окремо видані «Три п’єси з “Ліричного альбому”». Композитор-домрист вільно компонує мініатюри, включає їх до інших збірок, що свідчить про їх повну автономію одну від одної та дозволяє їм існувати окремо від циклу.

Огляд циклів домрових мініатюр ілюструє, що в одному циклі може поєднуватись різноманітні стилістичні витоки. Якщо цикл (1996) Є. Мілки є зразком неофольклоризму, то альбом (1969) В. Івка поєднує неокласицизм з неоромантизмом. На цьому фоні виокремлюються цикли Б. Міхєєва. Так, перший в історії домрового виконавства цикл сольних домрових мініатюр (1978) містить всі неостилі – від необароко до неофольклоризму, у той час у його «Ліричному альбому» (1980–1982) – ознаки неоромантизму та неофольклоризму. Використання широкої стилістичної палітри ми можемо спостерігати у «Дитячій сюїті» (1995), в якій є зразки неокласицизму, романтизму та фольклоризму (Додаток А, Схема № 18–19).

Висновки до Розділу 3

3.1. Жанр домрової мініатюри розвивався в двох напрямках – по лінії збереження малих масштабів (власне мініатюра) та по лінії розростання форми. Перша представлена варіаційною (до чотирьох варіацій), простою двочастинною та тричастинною формами. Друга втілилась в зразках варіаційної, куплетно-варіаційної, концентричної, «форми другого плану» у вигляді поєднання варіаційної та простої тричастинної, складної тричастинної та концентричної. Окрім цього, ускладнення відбувається і за рахунок об'єднання форми з рисами поемності та сонатності.

Розглянувши домрові мініатюри з 1960-х до 1996-х років, ми можемо виокремити значну кількість їх типів, серед яких є *танцювальні* («Хоровод», «Полька», «Коломийки», вальси, «Грізний марш», «Гуцульське коло», «Танцювальна»), *пісенні* («Жартівлива серенада», «Балада», «Колискова», «Елегія», «Легенда», «Пісня», «Ліричні приспівки», «Поема»), *мовні* («Репліки», «Тараторка»), *суто інструментальні* («Цілеспрямованість», «Маленьке інтермецо», «Прелюдія», «Експромт», «Тараторка», «Пустотливий награш»), *портретні замальовки* («Танцювальна», «Тараторка») та *стихія звуконаслідування* («Зозуля», «Передзвони», «Ескіз», «Мерехтливий звук»).

Стилістичний діапазон домрової мініатюри включає зразки необароко (два), неокласицизму (три), фольклоризму (п'ять) та неофольклоризму (дев'ять), неоромантизму (вісім) та романтизму (п'ятнадцять зразків), що свідчить про переважання романтичної тенденції у домровій мініатюрі, яка втілилась у жанровій природі номерів і зверненням до портретних замальовок. Окрім цього, у домрових мініатюрах відбувається втілення різних національних колоритів, серед яких український (О. Некрасов, Є. Мілка) та іспанський («Жартівлива серенада» Б. Міхєєва). Також композитори звертаються до мовної сфери, що відобразилось у зразках з речитацій («Репліки» В. Івка та «Тараторка» Б. Міхєєва). Домрова мініатюра демонструє різні підходи композиторів до втілення форм, жанрів, фольклору та мовних елементів у інструментальній музиці.

3.2. Тяжіння композицій до концертності відбилось у таких параметрах, як *використання жанрів з концертним потенціалом* (А. Нижник, В. Іванов); *віртуозність* (О. Некрасов, Б. Міхєєв); *різнорівнева контрастність на фактурному та тематичному рівні – від розмаїття голосів фактури до калейдоскопічності та мозаїчності образів* (В. Власов, В. Іванов, О. Олійник, Б. Міхєєв, О. Гнатовська, В. Рунчак); *ілюзія багатофункціонального / різнотемрового ансамблю*, де домра представлена як інструмент з широкими поліфонічними можливостями та здатністю до відтворення оркестрової фактури (О. Некрасов, В. Іванов, «Басо-остинато» В. Власова); *театралізація* («Репліки» В. Івка, «Пантоміма» В. Власова, *Quasi buffo* А. Гайденка, Концертштюк О. Костіна, «Пантоміма» В. Власова); *quasi-імпровізаційність* (вступ «Ескізу» Б. Міхєєва). Більшість оглянутих композицій у домровому репертуарі часто звучать на концертній сцені, що підтверджує їх концертний статус[61].

3.3. Цикли домрових мініатюр зародились у вигляді домрових адаптацій М. Т. Лисенка, а їх основні принципи відбились у подальших оригінальних зразках, що втілилось у монолітних (Є. Мілка), поліжанрових (Б. Міхєєв) та монолітно-поліжанрових (В. Івко) циклах. Зокрема, слід зазначити тяжіння «Коломийок» Є. Мілки до моделі сонатно-симфонічного циклу з масштабною першою частиною, імпровізаційною другою, ліричним центром в третій та віртуозним фіналом. Крайнім частинам притаманна багатотемність (три теми), що корелює з «сонатними» мініатюрами Б. Міхєєва.

Окрім фольклорних витоків, домрові мініатюри можуть бути засновані і на літературно-театральному елементі – «репліці» («Репліки» В. Івка). Об’єднанню п’єс у цикл сприяє жанрова основа частин. Так, аркою слугує токата (№ 1 та № 6), у той час як скерцо (№ 3–4) є емоційним центром, а лірична зона припадає на жанр вальсу (№ 2) та елегії (№ 5). Не дивлячись на

[61] У різні роки композиції О. Некрасова («Гуцульське коло»), В. Івка (Варіації на лемківську народну тему) та Б. Міхєєва («Протяжна. Весела», «Тараторка», «Жартівливе підношення у формі вальсу», «Пустотливий награш») були обов’язковими творами на Міжнародному конкурсі виконавців на українських народних інструментів імені Г. Хоткевича (м. Харків).

об’єднуючу ідею «репліки», яка вказує на моножанр, «Репліки» В. Івка є поліжанровим монолітним циклом, номери якого не виконуються окремо.

Перші в історії домрового репертуару сольні мініатюри – «Сім характерних п’єс» для домри соло Б. Міхєєва – демонструють повну автономію частин і часто звучать як окремі концертні п’єси, що зумовлено значним жанровим контрастом мініатюр і масштабами фіналу, який тяжіє до виходу за межі малої форми.

В «Дитячій сюїті» Б. Міхєєв втілює основні положення попередніх циклів (багатотемність, автономність номерів, ідея циклу в циклі), але у більш концентрованому вигляді та з урахуванням можливостей юних домристів, що відбилось у використанні простих форм та постійній тематичній повторюваності. Цикл охоплює і розмаїття домрових прийомів та тембрових можливостей домри, що сприяє формуванню професійних навичок у вихованні юного домриста. «Ліричний альбом» не тільки демонструє самостійність мініатюр, але й у подальшому показує їх вільне використання в інших циклах. Зокрема, утворюються окремі групи номерів, що дозволяє стверджувати про цикл у циклі. Також, у «Поемі» (№ 1), «Легенді» (№ 7), «Пісні» (№ 8) та «Цілеспрямованості» (№ 11) помітна тенденція до розростання, що віддзеркалилось у рисах поемності (№ 1) та сонатності (№ 11), контрастних темах (№ 7) та тематизмі (№ 7–8, 11), який у подальшому буде включено Б. Міхєєвим до його Концерту № 1. Таким чином, мініатюри з «Ліричного альбому» в творчості Б. Міхєєва стали важливою ланкою від малої до крупної форми.

Найбільш активний розвиток домрової мініатюри і циклів мініатюр припадає на кінець 1980-х – 1990-х років, коли було створено значну частину її зразків, і проявляється у другому десятилітті XXI століття разом із жанрами концерту, сюїти, сонати та фантазії.

РОЗДІЛ 4
ЖАНР ДОМРОВОГО КОНЦЕРТУ

Майже одночасно із мініатюрами, які найбільш чисельні в сфері оригінальної домрової музики, формується жанр концерту. Подібно до перших мініатюр, він зазнає впливу обробок і варіаційного методу розвитку. Жанр концерту увійшов до домрового репертуару наприкінці 1940-х років, а на сьогодні він нараховує більше двадцяти зразків (Додаток Г, Перелік № 1, Діаграма № 1), авторами яких є Б. Алексєєв, М. Балема, І. Ботвінов, В. Власов, А. Гайденко, С. Грицаєнко, К. Домінчен, В. П. Задерацький, В. Іванов, В. Івко, Д. Клебанов, І. Ковач, І. Козлов, О. Костін, Б. Міхєєв, К. Мясков, А. Нижник, В. Подгорний, М. Стецюн та І. Хуторянський, що зумовлює актуальність вивчення даного жанру.

Домровий концерт досліджується цілим рядом музикознавців (С. Білоусова, Я. Данилюк, В. Калабська, В. Кириченко, І. Козлов, Н. Костенко, І. Максименко, І. Скорик та А. Шеремет). Найбільшу зацікавленість викликали концерти В. Івка, висвітлені у статтях С. Білоусової та А. Утіної. С. Білоусова [10] розглядає композиторську техніку у Концертино та синтез жанрів у Концерті-поемі та Концерті-токаті. Композиторську та виконавську діяльність Б. Міхєєва вивчають Н. Костенко та І. Скорик. Так, Н. Костенко розглядає Концерт-сюїту, Концерт № 1 *d-moll* та Концерт-билину Б. Міхєєва, а також твори Д. Клебанова, І. Ковача та В. Подгорного у контексті жанрової системи народно-інструментального виконавства Слобожанської України [99]. У статті І. Скорик представлений аналіз Концерту-токати В. Івка та Концерту № 1 *d-moll* Б. Міхєєва. Автор дослідження аналізує композиційно-драматургічну будову творів, їх гармонічний план та порівнює дві виконавсько-композиторські школи [225].

В. Кириченко виявляє інтерес до джазових творів для домри В. Власова. У своїй статті дослідниця розглядає Джаз-концертино для домри з камерним оркестром з точки зору композиційно-драматургічної будови, «джазової»

фактури та гармонії, рис свінгу та виконавської специфіки, що зумовлено недостатнім вивченням джазової музики у домровій спадщині [78]. Концерт В. Подгорного досліджується у статтях В. Калабської та А. Шеремет з двох різних ракурсів. Так, В. Калабська розглядає композицію з практично-педагогічної точки зору [70], а А. Шеремет – у контексті розвитку жанру, у якому Концерт В. Подгорного виступає певним етапом [270]. Свою статтю А. Шеремет ділить на три частини, у яких аналізує загальну специфіку концерту, виникнення й розвиток його у домровому мистецтві та власне саму композицію.

Перші спроби типології чотириструнного домрового концерту були здійснені І. Максименко у 2008 році. У своїй статті дослідниця окреслила основні тенденції розвитку жанру на прикладі найбільш виконуваних українських домрових концертів[62] [145] та охопила хронологічний діапазон від 1951 до 1993 років.

Звернемо увагу, що об'єктами дослідження виступають здебільшого твори композиторів-домристів В. Івка та Б. Міхєєва як представників двох виконавських шкіл – донецької та харківської. Домрова творчість В. Подгорного вивчається на прикладі Концерту та Концертино, які отримали розповсюдження у домровій практиці завдяки Б. Міхєєву. Не зважаючи на активний інтерес дослідників на жанр домрового концерту, загальна панорама творів охоплена неповністю і досить вибірково. Доцільно залучити композиції, які залишаються поза увагою музикознавців та дослідників домрового мистецтва, зокрема твори В. Іванова (1981), А. Гайденка (1998), А. Нижника (2005), О. Костіна (2009) та І. Козлова (2019).

[62] Дослідниця розглядає десять зразків, серед яких: Концерт для домри з симфонічним оркестром Д. Клебанова (1951), Концерт для домри з оркестром народних інструментів К. Домінчена (1955), Концерт для домри з оркестром народних інструментів І. Хуторянського (1957), Концерт для домри з оркестром народних інструментів В. Подгорного (1967), Концерт для домри з фортепіано І. Ботвінова (початок 1960-х років), Поема-концерт (1970) та Концерт-токата (1983) для домри з фортепіано В. Івка, Концерт для домри з симфонічним оркестром К. Мяскова (1987), Концерт № 1 (1992) та Концерт-билина (1993) для домри з фортепіано Б. Міхєєва.

Основними жанровими одиницями домрового репертуару на сьогоднішній день в сфері крупної форми є концерти (двадцять зразків) та концертино (шість зразків). Як правило, це одночастинні композиції, які виступають основним різновидом так званої крупної форми, проте, в них відчувається міцна традиція малих форм. Такі концерти для домри представлені у доробку В. П. Задерацького (1947), К. Домінчена (1955), І. Хуторянського (1957), І. Ботвінова (початок 1960-х років), В. Подгорного (1967), М. Балеми (1969), В. Івка (1980, 1983), В. Іванова (1981), К. Мяскова (1990-ті рр.), Б. Міхєєва (1993), А. Нижника (2005) та С. Грицаєнко (2006, 2008). На фоні розмаїття одночастинних концертів багаточастинні складають невелику частину репертуару. Серед них – Концерт Д. Клебанова (1951), Б. Алексєєва (1951), К. Мяскова (1987), Б. Міхєєва (1987, 1992) та В. Івка (2005). Окрім жанрового найменування «концерт», композитори використовують назви «концертино» та «концертштюка» (два зразки), прикладом чого служать Концертино І. Ковача (1960), В. Івка (1970), М. Стецюна (1972), В. Подгорного (1974), А. Гайденка (1998), В. Власова (2013), Концертштюк О. Костіна (2009) та І. Козлова (2019). Зважаючи на ключові параметри жанру можемо зробити висновок, що композитори сприймають їх як рівноцінні та ідентичні.

Отже, домінантою у домровому репертуарі стає одночастинний концерт, який також може називатись концертино або концертштюком. Для нього характерне звернення до сонатної форми, яка виступає основою композиції. В ній можуть бути присутні усі компоненти, характерні для класичної сонатної форми або комбіновані з іншими принципами розвитку. У більшості з них сонатна форма об’єднується з рисами варіаційності, або, за рідким випадком, панує варіаційність з елементами сонатної логіки. Це обумовлено тим, що домровий репертуар початково складався переважно з невеликих п’єс, серед яких особливе місце посідали обробки народних пісень.

4.1 Становлення концерту: між принципом обробки, варіаційністю та сонатністю (1947 – кінець 1950-х років)

До зразків жанру, в яких міцно відчувається традиція обробки народних пісень, належать Концерти В. П. Задерацького (1947), Д. Клебанова (1951), Б. Алексєєва (1951), К. Домінчена (1955) та І. Хуторянського (1957). Спільним в композиціях є використання народного мелосу. Концерти В. П. Задерацького, К. Домінчена та І. Хуторянського зближує одночастинна будова, яка більш показово віддзеркалилась саме у композиції В. П. Задерацького.

Неможливо оминути тричастинний Концерт для домри та симфонічного оркестру (фортепіано) Д. Клебанова (1951), який започаткував окрему тенденцію розвитку цього жанру. Саме він тривалий час вважався першим концертом[63] для чотириструнної домри. Втім, нещодавно було знайдено забутий **Концерт-рапсодію для домри та фортепіано (1947) В. П. Задерацького**, який на чотири роки випереджає клебанівський. Як свідчить Н. Лукашенко [137, с. 253], твір був написаний на замовлення домристом М. І. Квальярді[64], який на момент створення композиції працював у Житомирі. Після цього, у 1949 році автор переїхав до Львова, а М. Квальярді арештували, і в результаті Концерт-рапсодія був загублений на п’ятдесят шість років.

У зв’язку з цим, становлення концерту для чотириструнної домри можна простежити двома шляхами – від Концерту Д. Клебанова, як робить більшість музикознавців, та від Концерту-рапсодії В. П. Задерацького, що дозволить переосмислити специфіку його еволюції. Втім, це досить суперечливе

[63] Взагалі історично першим концертом вважається Концерт для домри з оркестром народних інструментів (1945) М. Будашкіна. Проте, він написаний для триструнної домри з урахуванням її специфіки, що не дозволяє використовувати досвід його створення у нашому дослідженні.

[64] Аналіз джерел показав, що М. І. Квальярді дійсно грав на домрі та мав італійські коріння. Микола Іванович (Джованнович) народився у 1893 році у м. Києві та отримав професійну вищу освіту у Київській консерваторії по класу скрипки [293, p. 445]. Втім, з 1924 року працював у Київській муніципальній академії музики імені Р. М. Глієра та викладав клас мандоліни [260]. М. Квальярді володів і скрипкою і мандоліною, що дозволило йому з легкістю перейти на домру та виконати Концерт-рапсодію В. П. Задерацького.

питання, оскільки композиція В. П. Задерацького мало відома, композитори не могли безпосередньо спиратися на її досвід.

У Концерті-рапсодії для домри та фортепіано В. П. Задерацького відбились риси двох жанрів – рапсодії та концерту (Додаток А, Схема № 20). Рапсодичність виявляється у зіставленні повільних фрагментів із швидкими та танцювальними, концертно-віртуозному типі викладу, імпровізаційному розгортанні (вступ та три каденції), епічному вступі (*quasi*-діалог в партії домри, темпове співвідношення) та зв'язку з фольклорним джерелом (три українські народні теми). Проте, композитор трансформує жанр рапсодії, що відбилось у формі композиції. Двочастинна форма рапсодії перетворюється на сонатну й, таким чином, послідовність контрастних тем (повільно – жваво) стає помітна лише в експозиції, а потім з розробкою й зовсім «розчиняється». Коло образів розширюється до трьох, у яких представлена тема головної партії (жартівлива «І шумить, і гуде …»), побічної (козацька «Засвіт встали козаченьки …») та розробки (жартівлива-танцювальна «Ой, лопнув обруч …»). Імпровізаційне розгортання притаманне лише вступу та каденціям, у подальших розділах композиції імпровізаційність тематизму «скована» рамками сонатної форми.

Традиція концерту, в свою чергу, відбилася у масштабній сонатній формі та ідеї змагання домри і фортепіано, а також віртуозних епізодах сольної партії. Автор виокремив тільки одну каденцію, але упродовж композиції ми спостерігаємо три сольних домрових фрагменти – вступ (тт. 1–20), сольний епізод перед репризою (тт. 220–244) та власне каденцію (тт. 304–316).

Технічна складність Концерту-рапсодії виправдана виконавськими здібностями М. Квальярді, адже скрипкова школа на той час вже була заґартована часом. Звідси й акордова техніка, пасажі, поліфонічний виклад побічної партії, побудова каденції на домровому прийомі «ковзанні». Про Концерт-рапсодію ми скоріше можемо казати як про композицію з рисами рапсодичності, не дарма на перше місце в найменуванні твору В. П. Задерацький ставить саме Концерт, в якому сонатна форма зазвичай

диктує особливості розвитку тематизму. Концерт-рапсодію В. П. Задерацького ми можемо вважати першим зразком фольклористичного концерту на теми українських народних пісень, який втілився у синтезі двох протилежних форм – сонатної та рапсодичної, що надає композиції романтичних рис.

У той час як В. П. Задерацький опинився на периферії загального композиторського досвіду, опорою для українських композиторів став тричастинний **Концерт для домри з симфонічним оркестром / фортепіано (1951) Д. Клебанова**, у якому автор використовує як цитування української народної пісні (III ч.), так й стилізацію мелодій українського фольклору (I та II ч.).

Класична сонатна форма першої частини (Додаток А, Схема № 21) Концерту втілилась у зіставленні двох тем в експозиції, пануванні основної тональності (*G-dur*) у головній партії та репризі, відхиленні побічної (*D-dur / d-moll* в експозиції та *c-moll* у репризі). На відміну від Концерту-рапсодії В. П. Задерацького, у каденції композиції Д. Клебанова використано теми експозиції, у яких домру представлено з різних ракурсів: 1) як інструмент пісенної традиції, який демонструє свої здібності при виконанні кантилени з хоральною фактурою (вузькі інтервали, спокійна мелодія та її поступовий рух); 2) віртуозний інструмент, який здатен до відображення різноманітних прийомів (змінні удари, «ковзання», акордова техніка).

На зміну дієвій та активній першій частині Концерту приходить пісенна, розмірена та споглядальна друга (Додаток А, Схема № 22) в складній тричастинній формі з рисами куплетно-варіаційної. Пісенна природа другої частини відбилась на формотворчому рівні у вигляді куплетної форми, а її виклад наближується до хорального типу. Друга частина написана у складній тричастинній формі з рисами куплетно-варіаційної, а хоральна тема нагадує повільний розділ першої частини Концерту, що вказує на наскрізний розвиток композиції. Для урізноманітнення тематизму Д. Клебанов використовує флажолети та техніку гри подвійними нотами.

Контрастом звучить фінал, заснований на темі української народної пісні «Вийшли в поле косарі» та написаний в сонатно-варіаційній формі, де тема головної партії постійно повертається, що надає їй ознак рефрену (Додаток А, Схема № 23). Крайні частини композиції написані у класичній сонатній формі. Варіації, хоча й не належать до строгих, проте тяжіють до них. Поступові модуляції переводять у тональність наступних розділів, а теми експозиції протиставлені за своїм образним змістом та жанровою основою. Темам побічних партій властивий пісенний характер, а їх форма тяжіє до куплетної. Концерт Д. Клебанова дав поштовх для появи інших циклічних зразків у жанрі концертино, концертштюку, поеми-концерту, концерту-токати, концерту-билини та концерту-сюїти.

Різниця між часом написанням концертів В. П. Задерацького та Д. Клебанова складає чотири роки, і за цей період домрове виконавство значно просунулось вперед. Однак, твір В. П. Задерацького усе одно певний час залишався складним для виконання. Гетерофонна лінія побічної партії, включення дрібної техніки, техніки подвійних нот та акордової, прийому «ковзання», а також імпровізаційного сольного домрового вступу значно виокремлюють Концерт-рапсодію. Концерт Д. Клебанова відрізняється використанням більш широкого домрового діапазону, частішими фортепіанними програшами та елементами домрово-фортепіанного змагання. Таку різницю у діапазоні можемо пояснити органологічним вдосконаленням домри. Нам невідомо, який інструмент знаходився в руках у М. Квальярді і, якщо це була домра з інструментальної фабрики, то її діапазон поступається майстровим домрам, які на момент створення Концерту Д. Клебанова широко використовували харківські домристи, а отже, навіть за умов однакової складності тексту, виконувати В. П. Задерацького М. Квальярді було складніше і вимагало більшої віртуозності від музиканта.

Резюме. Домра, як інструмент фольклорної традиції, наклала свій відбиток на стильовий параметр жанру. Не дивлячись на те, що композиції належать до академічного зразку жанру концерту, фольклорні мелодії та

наслідування українського мелосу пронизують композиції В. П. Задерацького та Д. Клебанова. Концерти представляють два різні вектори. Композиція В. П. Задерацького тяжіє до романтичного напрямку, а в Концерті Д. Клебанова фольклоризм виходить на перший план. Їх можна протиставити з точки зору жанрового параметру (полі- та моножанровість), циклічності (одночастинний та тричастинний) та кількості цитованого тематизму (одна та три теми народних пісень). При цьому їм притаманні схожі риси у трактовці сонатної форми: варіаційність, тональне мислення та секвентний розвиток тем. В композиції Д. Клебанова вже започатковується куплетно-варіаційна форма (II ч.), яка більш рельєфно буде представлена у наступних домрових концертах.

Концерт-рапсодія являє собою гібрид жанру, який ми можемо вважати новою точкою відліку домрового концерту, адже традиція В. П. Задерацького виявляється набагато міцніше, що підтверджується подальшою перевагою саме одночастинних (двадцять зразків) творів, у той час як багаточастинні (три–чотири частини) складають лише незначну кількість репертуару (шість зразків). Відчуватиметься і опора на поліжанровість і жанрові гібриди, зокрема у концертах В. Подгорного, В. Івка, А. Гайденка, А. Нижника та О. Костіна.

4.2 Другий період: трансформація форми та тонального мислення (1960 – кінець 1970-х років)

Якщо у 1950-х роках було створено лише чотири зразки у жанрі концерту, то після 1960-х жанр домрового концерту став одним з найбільш розповсюджених, а кожна композиція відрізняється індивідуальним розвитком тематизму, варіюванням та будовою форми. В контексті другого періоду виділяються Концертино І. Ковача (1960), І. Ботвінова (початок 1960-х рр.), Концерт та Концертино В. Подгорного (1967, 1974), які, в першу чергу, об’єднує тематизм – використання народних тем (В. Подгорний), стилізація українського фольклору (І. Ботвінов) та національних жанрів (І. Ковач). З одного боку, продовжується тенденція попереднього періоду (опора на

цитування українських народних пісень), а з іншого – започатковується власний шлях розвитку, який віддзеркалився у відмові від тривалого цитування (Концерт В. Подгорного) та вільному використанні компонентів сонатної форми (Концертино В. Подгорного). Як найбільш показові з точки зору форми та тематизму розглянемо Концертино (1960) І. Ковача та Концерт (1967) і Концертино (1974) В. Подгорного.

В концертах другого періоду зберігається опора на сонатну форму, у якій експонуються дві контрастні теми, що розвиваються у розробці. Однак, в ній може відбуватись і розвиток матеріалу головної та побічної партій, їх суміжних варіацій та варіантів. У Концертино І. Ковача розробка представлена жанровою трансформацією тем вступу та експозиції у маршевий тематизм. Варіювання, яке панує серед принципів розвитку, може набувати різних рис. Варіації в більшості творів є варіантами теми (тональні, політональні, фактурні та ритмічні із тематичним проростанням). Інколи композитори використовують фактурне та ритмічне варіювання тем, яке характерне для строгих варіацій, що можна знайти у В. Подгорного, у той час як виключно ритмічне є у І. Ковача. Такі методи варіювання нагадують принцип обробки українських народних пісень, але у значно більшому масштабі.

Вже у 1960-х роках **І. Ковач** заклав основу для створення композицій на основі оригінального тематизму, але із збереженням національного забарвлення. В свою чергу, ускладнення музичної мови наближує **Концертино[65] для домри та фортепіано (1960)** до зразків концерту для інших академічних інструментів. За композицією – це сонатна форма з рисами варіацій (на три теми) (Додаток А, Схема № 24). Композитор відійшов від традиційних канонів класичної сонатної форми, що відбилось у відсутності заключної партії; нестійкому тональному плані вже у темі головної партії в експозиції; використанні далеких тональностей (*Des-dur* у каденції та *H-dur* у репризі); маршових рисах розробки, які контрастують «легкій»

[65] Першими виконавцями композиції стали Б. Міхєєв та Ф. Коровай, що сприяло популяризації твору в академічній середі.

танцювальності головної партії та ліричній пісенності побічної. Каденція представлена переважно короткими фігураціями, вкрапленнями трелей та подвійних нот. Вона виступає зв'язуючою ланкою, є зоною емоційного спаду між енергійними та дієвими розробкою і репризою, і водночас готує повернення головної теми. Як і в концертах першого періоду, основним типом розвитку виступає варіаційність, а стильовий вектор наближається до фольклоризму, що відобразилось у танцювальній темі головної партії, подібній до народних танців (гопак). Пізніше розвиток жанру концертино для домри буде продовжено у творчому доробку учнів І. Ковача – М. Стецюна (Концертино для домри та баяна, 1972) та В. Іванова (Концертино для домри та фортепіано, 1981).

На відміну від І. Ковача**, В. Подгорний** у **Концерті для домри з оркестром / фортепіано (1967)** не прагне позбавитись фольклорного підґрунтя, в ролі якого виступають дві українські народні пісні – «Удовицю я любив» (головна партія) та «Ой, не світи, місяченьку» (побічна партія). Саме з них В. Подгорний створює масштабну композицію, яка за формою являє сонатну з рисами варіаційності (Додаток А, Схема № 25). Композиторська майстерність В. Подгорного втілилась у передачі образів та побутових ситуацій засобами музичної виразності. Зокрема, це виражено у темі головної партії, де жартівливий характер мелодії підкреслюється форшлагами та слабкими долями у фортепіано, які асоціюються з притопом або переступанням з ноги на ногу. Побічна партія характеризується ліризмом за рахунок фактурних та гармонічних засобів, а форшлаг вводиться для підкреслення дівочого схлипування та тремтіння голосу. Каденція (*Cadenza*, тт. 269–320) у Концерті В. Подгорного наближена до віртуозних скрипкових каденцій та є кульмінацією всієї композиції (Додаток А, Схема № 26). Новим у домровому виконавстві є застосування подвійної функції домри, яка поєднує мелодію із супроводом, чого не зустрінеш у його Концертино, а також у наступних зразках цього жанру. В. Подгорний зіставляє різноманітні образи – бравурність (інтродукція-вступ), кантиленність та ліричність (Var. I, Var. III),

експресивність (Var. II, Var. IV), грайливість (Var. V), що несе за собою ряд виконавських складнощів. Стилістично Концерт (1967) В. Подгорного близький до романтизму, на що вказує розвинена драматургічна лінія[66] та тяжіння до фольклору. Концерт для домри та фортепіано В. Подгорного написано у сонатній формі, проте розробка відходить від її традиційних канонів, а її фази (варіації *d* та *e*) виступають новими варіантами теми (*a*).

В. Подгорний намітив тенденцію до переосмислення сонатної форми в своєму наступному творі – **Концертино для домри з оркестром / фортепіано (1974)**, яке написано на тему української народної пісні «Гагілка[67]». Аналогічно до обробки С. Людкевича, В. Подгорний створює Концертино в тональності *g-moll* і, не зважаючи на те, що це інструментальна версія, виявляється тяжіння до вокальної форми – куплетно-варіаційної. Куплетність виражається у повторюваній структурі заспіву та приспіву, використанні ідентичного тематизму та масштабу цих розділів. Тобто заспів складається з чотирьох тактів, приспів – з восьми та фортепіанний програш – з чотирьох. Варіаційність реалізується у ритміці, фігураціях на тему, змінах фактури. При цьому масштаби та гармонія зберігаються, що говорить про риси строгих варіацій. Таким чином, з точки зору загальної композиції Концертино для домри та фортепіано В. Подгорного – це сонатна форма з ознаками куплетно-варіаційної (Додаток А, Схема № 27).

Композитор використовує ряд прийомів для розвитку музичного матеріалу в композиції, до яких відносяться імітація діалогу як засобу до наслідування двох інструментів (у каденції), чергування прийомів для урізноманітнення однакових мотивів (основний метод варіювання теми у кожному розділі форми), використання цілотонової гами при переході у інший етап розвитку. В зоні побічної партії, окрім тем з експозиції, містяться подвійні варіації на тему головної та побічної партії, що дозволяє розглядати цей розділ

[66] Більш повно про стилістичний параметр Концерту В. Подгорного дивіться у Розділі 2.

[67] Її найвідоміша обробка (1909) представлена у творчості С. Людкевича, та при співставленні двох зразків обробок пісні (С. Людкевич та В. Подгорний), можемо провести паралелі у формі композицій, що віддзеркалилось у чергуванні заспіву, приспіву та фортепіанного програшу.

як розробку. На рівні цілого Концертино можна представити як розсереджені варіації на тему головної партії. Від власне обробки на народну пісню його відрізняє наявність каденції та розробка у вигляді подвійних варіацій на теми експозиції і, таким чином, велика форма виникає в результаті розширення форми пісенної обробки. Отже, В. Подгорний створює проміжний жанр між обробкою та концертом.

Взявши за основу українську народну пісню, композитор надає їй віртуозності за рахунок фігураційних пасажів, подвійних нот, прийому «ковзання» з використанням різноманітних метричних структур у темпі *Allegro*. Крім цього мелодична лінія побічної партії постійно ускладнюється акордами, а у розробці зустрічаються трелі та стрибки на широкі інтервали. Розгорнута каденція на матеріалі тем експозиції включає цілий комплекс прийомів, які розкривають виконавську майстерність домриста (подвійні ноти, акордова техніка, тривалі фігурації з використанням повного діапазону домри, прийом «ковзання»).

Резюме. Домрові концерти другого періоду демонструють урізноманітнення способів трактовки сонатної форми, що віддзеркалилось у відсутності заключної партії (Концертино І. Ковач, 1960), мозаїчності розробки за рахунок нових варіантів теми головної партії (Концерт В. Подгорного, 1967), подвійних варіаціях у розробці та ознаках куплетно-варіаційної форми (Концертино В. Подгорного, 1974).

Композитори більш вільно відносяться і до тонального плану. Так, на відміну від тонального мислення першого періоду, у другому спостерігається використання далеких тональностей (*G-dur→Des-dur* у каденції І. Ковача та *A-dur→b-moll* у темах експозиції у Концерті В. Подгорного). З точки зору стилістики – всі композиції є фольклористичними, хоча І. Ковач і закладає вектор для оригінального тематизму. Таким чином, другий період виступає певним етапом начала трансформацій форми та тонального мислення, що продовжиться у наступній фазі розвитку домрового концерту.

4.3 Третій період: оригінальний тематизм та жанрова взаємодія (1980–1993 роки)

Якщо до 1980 року переважає використання цитат та фольклористична стилістика, то з третього етапу, точкою відліку якого ми визначаємо 1980 рік, починає панувати оригінальний тематизм (Б. Міхєєв, В. Іванов та В. Івко) та відбувається активна взаємодія концерту з іншими жанрами. Єдиним твором, де використовується цитування української народної пісні в поєднанні з використанням оригінального тематизму є Концерт для домри з симфонічним оркестром / фортепіано (1987) К. Мяскова, в якому композитор звертається до тричастинної моделі циклу, що корелює з принципами побудови Концерту (1951) Д. Клебанова.

В концертах цього періоду можна спостерігати збільшення кількості тем в експозиції. Найчастіше у сонатній формі протиставляються тільки дві теми, але є й винятки. Так, наприклад, у Концерті-токаті (1983) В. Івка представлено три самостійні теми. Їх подальший розвиток відбувається у розробці, для якої характерні як суміжні варіації, так і чергування тем (Концертино В. Іванова, Концерт-токата В. Івка). Три теми в експозиції притаманні і Концерту № 1 (1992) та Концерту-билині (1993) Б. Міхєєва, які не отримують розвиток у розробці в повній мірі. Чергування варіацій на теми головної та побічної партій спостерігається у розробці Концертино (1981) В. Іванова. Інколи композитори використовують фактурне та ритмічне варіювання тем, яке характерне для строгих варіацій, що представлено у В. Іванова, у той час як виключно ритмічне варіювання є у Концерті-токаті В. Івка. Фігураційне варіювання на основі висхідного руху мелодії притаманне концертам Б. Міхєєва, що виокремлює його композиції на фоні інших зразків цього періоду.

Відмова від цитування та стилізації спостерігається у **Концертино для домри з симфонічним оркестром / фортепіано (1981) В. Іванова** – це одночастинний твір, у якому втілена сонатна форма у поєднанні з варіаційністю (Додаток А, Схема № 28). Експозиція починається невеликим

фортепіанним вступом (*Allegro*, *forte*, тт. 1–8) на матеріалі головної теми. Власне тема головної партії (*a*, Ц. 1–2, *forte*, тт. 9–30) невелика за розміром, проходить скрізь всю композицію, а її жанрова природа тяжіє до танцю. Вона починається з I ступеня висхідним тетрахордом, за характером стрімка та спрямована до домінанти. У ритміці переважають дрібні тривалості 16-х, а в гармонічному плані часто зустрічається II♭, що вказує на домінування неаполітанської гармонії, та тяжіння до мелодичного мінору. Тема побічної партії (*b*, Ц. 3–5, *Moderato*, *dolce* та *piano*, тт. 31–62) за своїм масштабом переважає над головною та тяжіє до *E-dur* з альтерованими II та III ступенями. Протяжна та кантиленна мелодія з огляду на помірний темп виконується на тремоло, а авторська ремарка *piano* сприяє підкресленню ніжної та співучої мелодії (*dolce*, т. 31).

Розробка Концертино характеризується багатьма чинниками, зокрема: 1) нестійким тональним планом, який зумовлений постійним тяжінням до визначених тонів (*in ces, d, f, g, as, b*) в партії фортепіано у поєднанні з домінуванням основної тональності в партії домри (*a-moll*); 2) перевагою розвитку теми головної партії (мотивний, тональний, варіативний) над побічною; 3) інтонаційною єдністю партії соліста, що зумовлено домінуванням багатоголосся та секундових інтонацій з теми головної партії. З виконавських складнощів у розробці окрім фігурацій представлена техніка гри подвійних нот та акордова, з превалюванням останньої.

Каденція Концертино (Додаток А, Схема № 29) базується на співставленні інтонацій та тематизму експозиції. Композитор-домрист використовує як гру медіатором, так і *pizzicato* та флажолети, що урізноманітнює темброву палітру. Мелодія набуває таємничості і неспішно рухається по колу обраних композитором тонів та у секундових інтонаціях і поступовому русі мелодії відтворює ліричний настрій. У каденції В. Іванов вводить тритони та тетрахорди, фігурації, подвійні ноти та акордову техніку з використанням квінтакорду, викладення кантилени двоголоссям. Таким чином, каденція базується на інтонаційному матеріалі та колі трьох образів

відповідно до фаз – це таємнича мелодія тритонів (I), артикуляційно-штриховий міст між фазами (II) та раціональна структура (III). На відміну від В. Подгорного, який комбінує різні інтонації та використовує імітацію діалогу двох інструментів, В. Іванов приділяє велике значення інтонаційній логіці. Це – мотивна розробка тем, яка пронизує усі розділи форми та забезпечує її цілісність.

Концертино В. Іванова є прикладом неокласичної моделі, що пояснюється тяжінням композиції до логіки сонатної форми (але без сполучної та заключної партій) у якій спостерігається нове відношення до тональності – ознаки політональності (розробка).

Поєднання оригінального тематизму із активною жанровою взаємодією ілюструє **Концерт-токата[68] для домри та оркестру / фортепіано (1983) В. Івка**. Композитор-домрист продовжує лінію суміщення різних жанрових витоків з концертом (концерт та токата), яку започаткував В. П. Задерацький (концерт та рапсодія, 1947) та розвивали Д. Клебанов і В. Подгорний (концерт та пісня). Тональна основа тяжіє до *cis-moll*, але позначена постійними тональними змінами. Для побічної партії та розробки притаманне тяжіння до тону *g* та домінантової тональності *gis-moll*.

Водночас, вперше в домровому репертуарі В. Івко представляє токатний тематизм як основу для сонатної форми. Для теми характерне повторювання тонів, рух мелодії по малим секундам та «зліт» висхідних пасажів в завершенні свого експонування. Жанрова природа токати у В. Івка реалізується через постійну ритмічну пульсацію, безперервний рух, темпове напруження та пронизаність нею усіх розділів форми (тема 2, *a*) з подальшим її варіюванням, що надає формі ознак варіаційності. Єдиним виключенням є заключна партія, у якій ми не почуємо інтонації з теми головної. За композицією Концерт-токата являє сонатну форму з рисами варіацій (Додаток А, Схема № 30).

[68] Попередником Концерту-токати (1983) у творчості В. Івка був Концерт-поема (1980).

Розробка є найбільшим розділом форми, який складається з дев'яти варіацій, як суміжних, так й нових варіантів другої теми (*a*). Їй притаманний нестійкий тональний план, віртуозні фігурації у дусі донецької домрової школи та переосмислення метроритму токати (тріольність чергується та накладається на дуольність). Інтонації головної теми (*a*) у другій фазі перериваються постійними паузами з подальшим визволенням у безперервний рух в третій (побічна партія, *b*). Особливої уваги заслуговує каденція, яка відображує дві протилежні сфери – ліричну та енергійну. Каденція ілюструє ясну логіку побудови, яка виражена у вступі, ліричній повільній фазі з послідуючим емоційним нагнітанням та підвищенням технічних складнощів. Композитор-домрист репрезентує домру як інструмент з високими технічними можливостями, тим самим надаючи вагому роль дрібній та акордовій технікам, чому значно поступається каденція Концертино В. Іванова.

Концерт-токата для домри та фортепіано В. Івка має цілу низку як відмінних рис, так й спільних з одночастинними концертами інших українських композиторів. Масштабна одночастинна будова з трьома самостійними темами та варіаціями на них аналогічна до Концерту-рапсодії (1947) В. П. Задерацького. Форма Концерту-токати комбінує у собі риси традиційної форми для одночастинних домрових концертах – сонатна з рисами варіацій. Новаторські риси полягають у використанні оригінального тематизму, що надає Концерту-токаті неокласичного звучання, а ритм стає одним з найважливіших засобів виразності.

Одним з небагатьох прикладів тричастинного концерту є **Концерт № 1 для домри та фортепіано / оркестру (1992) Б. Міхєєва**. Перша частина (*Vivo*) Концерту за композицією являє собою сонатну форму (Додаток А, Схема № 31), але не має спільних рис із Концертом (1951) Д. Клебанова. Втім, на початку першої частини відчувається зв'язок із Концертом-токатою (1983) В. Івка, що відбилось у зверненні до токатності та логіки побудови початку експозиції. Композиція Б. Міхєєва пронизана токатним лейтмотивом, інтонації якого зароджуються ще у фортепіанному вступі (*piano*, тт. 1–7) та у

подальшому переходять до партії соліста (т. 5). Тема головної партії (*a*, *mezzo piano*, тт. 8–22) звучить у фортепіано і лише після свого повного проведення переходить до домри. Тема побічної (*b*, *forte*, тт. 23–44) контрастує головній фактурно та тонально. Її тематизм підготовлюється ще у головній, а крупні тривалості диктують звернення до прийому тремоло, що підкреслює кантиленність та співучість теми. Вже в експозиції закладається стильовий вектор Концерту № 1 – неоромантичний. Будова першого розділу форми вказує на ознаки романтичної сонатної форми[69]. Так, в експозиції тема головної партії набуває лірико-пісенних рис, якими наділена і побічна. Така спорідненість партій відводить від звичної конфліктної драматургії експозиції та ніби розтягує форму й тим самим надає експозиції рис оповідальності. Сполучна та заключна партії хоча і присутні, проте роль їх тематизму виконує лейтмотив всієї частини, який було закладено Б. Міхєєвим ще у вступі.

Після різкого завершення експозиції та витриманої фермати (т. 48) починається розробка, яка містить епізод та теми попереднього розділу. Тематизм та логіка побудови епізоду (*Largo*, *piano*, тт. 49–58) нагадує середню частину «Інтермецо» (II ч. Концерту-сюїти) Б. Міхєєва (Додаток В, Приклад № 14), що говорить про принципи зближення малої і крупної форм в доробку композитора. Темі побічної партії (b^1, *piano*, *espressivo*, тт. 59–80) властиві широкі фрази, що підкріплюється тридольним ритмом в партії домри. Після фермати одразу починається невелика каденція (*risoluto*, тт. 81–94) на другій темі (*b*) у вигляді різних ритмічних угрупувань без використання тремоло. В репризі розвиваються всі теми експозиції (*a, b* та *c*). Лейтмотив, який передається між учасниками домрово-фортепіанного дуету, у подальшому залишається тільки в партії домри на фоні мотиву з теми сполучної партії (*piano*, тт. 156–173) та розчиняється до повного згасання звуку.

[69] Згідно з параметрами, які пропонує Н. Горюхіна [33, с. 106–111, 145]: пісенна природа теми головної партії та витончена мелодія побічної, відсутність сполучної партії через модуляцію теми головної у побічну, тяжіння до оповідальності, превалювання хроматики в мелодії, відсутність внутрішнього конфлікту у розділах форми, образна завершеність тематизму, використання імпровізаційних структур з явними рисами експресії, гіперболізація одних елементів за рахунок інших.

Другій частині[70] Концерту притаманні риси концентричної форми, в якій зосереджені три теми (Додаток А, Схема № 32). Першій (*a*, *Con moto*, *piano*, тт. 7–12) властива оповідальність з наслідуванням частівок, на що вказує авторська ремарка – виконання теми прийому *pizzicato* при акордовій техніці. Мелодія теми постійно обертається навколо V ступеня (*fis*) на фоні кластерів фортепіано зі вступу. Жанрова основа другої теми (*b*, *Спокійно*, *широко*, *piano*, тт. 13–20) тяжіє до ліричної пісні, яка переривається інтонаціями «частівки» (*a*, *Con moto*, *mezzo piano*, тт. 21–26). Лірико-пісенний характер притаманний і третій темі (*c*, *Animato*, *mezzo forte*, тт. 27–42), яка є драматичним центром другої частини Концерту № 1. Центральну фазу виокремлює техніка подвійних нот, динамічна напруга, що підтримується і наслідуванням тремоло литавр в партії фортепіано.

Друга частина Концерту № 1 Б. Міхєєва, у порівнянні з клебановським, відрізняється не тільки формою (куплетно-варіаційна у Д. Клебанова та форма з рисами концентричної у Б. Міхєєва), але і тематизмом. У Б. Міхєєва жанрова основа та образи набагато різноманітніше. Від народного інструменталізму композитор-домрист увібрав наслідування частівкам та звернення до ліричної пісні, у той час як Д. Клебанов зупиняється тільки на одному жанрі (пісні). Таким чином, Б. Міхєєв розширює образну палітру мініатюрної частини (61 тт.).

Фінал Концерту[71] написано у сонатній формі (Додаток А, Схема № 33). Експозиція починається одразу з теми головної партії (*a*, *Allegro vivo*, *forte*, тт. 1–37), а її крайнім розділам (тт. 1–14, 23–37) контрастує акордова середина (*fortissimo*, тт. 15–22). Тематизм сполучної (*Meno mosso*, *pianissimo*, тт. 38–48) взято із аналогічної теми з першої частини, що є тематичною аркою між частинами Концерту № 1, а подібний принцип розвитку теми вже було задіяно Д. Клебановим у II частині Концерту (1951). Тема побічної партії (*b*, *Andante*,

[70] В основу II частини Концерту № 1 покладено мініатюру «Пісня» (1980–1982), що було нами зазначено у підрозділі 3.1.
[71] В основу III частини Концерту № 1 покладено мініатюру «Цілеспрямованість» (1980–1982), що було нами зазначено у підрозділі 3.1.

dolce espressivo, *piano*, тт. 49–64) має лірико-пісенний характер та у подальшому набуває рис драматизму (*Cantabile molto*, *mezzo piano*, т. 57).

У невеликій розробці (b^1, *piano*, тт. 69–82) розвивається тільки тема побічної, яка почергово проходить у домри та фортепіано. В каденції (тт. 83–120) представлені не тільки теми експозиції, але і широке розмаїття домрових прийомів, серед яких, в першу чергу, слід назвати ковзання та чергування ударів з тремоло. Каденції притаманна рельєфна драматургія, чому сприяє контраст тематизму головної (*Cadenza*, *Con moto*, тт. 83–100) та побічної (*Meno mosso*, тт. 111–120) партій. В репризі (*Allegro vivo*, тт. 121–188) повертаються всі теми експозиції (a^1, тт. 121–151) та, подібно до неї, зберігається тричастинна структура – стрімкі фігурації обрамлюють акордову середину. Інтонаційний матеріал теми головної партії представлено окремими мотивами (тт. 153–154, 157–158, 169–176 тощо) і безперервним остинатно-токатним супроводом.

У фіналі Концерту № 1 відчувається вплив малої форми, що виявилось у невеликій розробці з розвитком однієї темі, лаконізмі побічної партії та проростанням частин (II, III чч.) з мініатюри. Стильовий параметр Концерту № 1 (1992) наближується до романтизму, хоча жанрова природа другої частини і тяжіє до фольклористичної.

В одночастинному **Концерті-билині для домри та фортепіано / оркестру (1993) Б. Міхєєва** ще яскравіше проступають риси романтизму через жанрове суміщення (Додаток А, Схема № 34). Звернення до епічного жанру, як компоненту жанрового гібриду, дозволяє провести аналогії із Концертом-рапсодією (1947) В. П. Задерацького. Втім, Б. Міхєєв реалізує це на основі оригінального тематизму. Відмінною рисою композиції є наявність двох тем в головній партії, які рівноцінні за своїм значенням. Експозицію починає перша тема (*a*, *Lento*, *piano*, тт. 1–36) в неспішному та оповідальному характері. Саме в ній і втілено жанр билини. Для її мелодики притаманні подвійні ноти та поступовий низхідний рух. Проведення теми в різних октавах та скандування повторюваних тонів наслідують інтонації оповідача, а поява

акордового викладення (тт. 18–22, 31–33) створює динамічну та емоційну напругу і налаштовує нас на загальний характер Концерту-билини – героїко-епічний. Друга тема головної партії (*c*, *Allegro* ♩=144, *piano*, т. 37) моторна та енергійна. Билинній оповідальності (*a*) протиставляється настирлива та подекуди похмура токата (*c*). Сполучна партія (*forte*, тт. 65–86) є продовженням головної, у якій Б. Міхєєв вносить ладовий контраст. Втім, саме тема побічної (*b*, *piano*, тт. 87–108) отримала найбільший розвиток у композиції. Відмінною рисою мелодії є квінтові ходи та декламаційність, а жанрова природа теми схожа на ліричний романс (*fis-moll*). Дроблення теми, її ущільнення до двоголосся з використанням інтервалу квінти через задіяння відкритих струн та широкого інтервалу септими (тт. 96–100) надають третій темі патетичних рис. Б. Міхєєв не вводить заключну партію, а тематизм побічної одразу переходить у наступний етап розвитку.

Розробка заснована на третій темі (*Allegro*, тт. 101–143; 206–226), виклад якої розмежовується каденцією. В масштабній каденції (тт. 144–205) представлені друга та третя теми експозиції, які звучать у вигляді одноголосся (*b*, *Lento*, тт. 144–147), акордів (*b*, *Lento*, тт. 148–153), подвійних нот на тремоло (*b*, *Con moto*, тт. 154–174, 188–189) та трелей (*b*, *Tranquillo*, тт. 175–186), у подальшому трансформуються через прийоми (*b*, *Meno mosso*, тт. 189) та ритміку (*b*, *Andante*, тт. 201–205) і постають перед нами у первісному варіанті (*c*, *Allegro moderato*, тт. 192–200). Віртуозність каденції у Б. Міхєєва втілюється не через дрібну техніку, а через майстерне володіння кантиленою при постійному залученні багатоголосся. Зокрема, він викладає інтонації третьої теми у різних октавах та вводить двоголосний виклад (тт. 164–174). Такий прийом розширює палітру каденції від чергування тем-образів (*a* та *b*) до «діалогу домр». По завершенню каденції востаннє звучить тема побічної партії (b^2, *Allegro*, тт. 206–226), після чого починається наступний розділ форми.

Реприза скорочена та заснована на першій та другій темах (c^1+a^2, *Allegro*, *fortissimo*, тт. 227–252) з пануванням основної тональності (*d-moll*). У

коді (*Lento*, тт. 262–290) повертається неспішний та розмірений характер вступу-каденції. Завершують композицію інтонації другої теми (*b*, *Allegro non troppo*, тт. 288–290), які і обривають билину. Подібно до Концерту № 1 (1992), у Концерті-билині (1993) Б. Міхєєв в розробці проводить всі теми експозиції, але вже у новій комбінації.

Резюме. Третій період ілюструє майже остаточне витіснення фольклористичного тематизму (окрім Концерту К. Мяскова). В межах цього періоду можна розрізняти декілька параметрів в залежності від відношення до форми та тонального плану (В. Іванов, В. Івко, Б. Міхєєв), жанрової моделі (суміщення жанрів у В. Івка та Б. Міхєєва), структури циклу (одно- та тричастинний), панування оригінального тематизму та стильового параметру. Серед нових явищ можна відмітити неокласичну (Концертино В. Іванова, Концерт-токата В. Івка) та романтичну домінанти (концерти Б. Міхєєва). З кожним періодом розвитку домрового концерту композитори прагнуть до активнішої жанрової взаємодії, багатотемності, тональної свободи та вільної трактовки сонатної форми, що в повній мірі знайде відбиття в останньому – четвертому періоді домрового концерту.

4.4 Четвертий період: жанровий синтез та мозаїчність (1998–2019 роки)

Четвертий період ілюструє появу нових тенденцій у сфері жанрової взаємодії, а з точки зору тематизму на перший план виходять варіаційність та мозаїчність. Зразки жанрового синтезу представлені у композиціях «“Вірую!” *Credo*» (2005) А. Нижника та Концертштюці (2009) О. Костіна. Мозаїчний тематизм спостерігається у *Quasi buffo* (1998) А. Гайденка, Концертштюці О. Костіна та І. Козлова (2019). У О. Костіна – представлена мозаїка балетних сцен, теми якої нанизуються одна на одну, у той час як у А. Гайденка – це мозаїка тем, побудована по аналогії із синтаксисом дитячого вірша, яка розгортається до розміру крупної форми. Концертштюк І. Козлова втілює розмаїття колоритних образів, спресованих в одночастинну форму. Втім, у

зазначених трьох творах все одно переважаючим принципом розвитку залишається варіаційність, яка поєднується із сонатністю.

У продовженні попереднього періоду цитування фольклору витісняється оригінальним тематизмом. Однак тепер композитори можуть цитувати чужу музику (А. Нижник), поетичне першоджерело (А. Гайденко) або будувати композицію на автоцитатах з театральною музикою (О. Костін). Сонатна форма цього періоду будується на двох темах, але є й винятки. У Концертштюці О. Костіна та І. Козлова викладаються шість тем, що у О. Костіна зумовлено прагненням відтворити сюжетну лінію балетного першоджерела та включити характеристики основних дійових осіб. І. Козлов використовує калейдоскоп з шести тем з рівною кількістю як повільних, так і рухливих.

Подальший розвиток тем відбувається у розробці, для якої характерні як суміжні варіації, так і чергування тем (*Quasi buffo* А. Гайденка, Концертштюк О. Костіна та І. Козлова). Розробка, побудована на матеріалі однієї нової теми (епізоду в ролі розробки), представлена у «“Вірую!” *Credo*» А. Нижника. Різняться й масштаби розробки, у деяких композиціях вона дорівнює експозиції (*Quasi buffo* А. Гайденка), іноді перевищує її (Концертштюк О. Костіна), тоді як в інших виступає невеликим епізодом («“Вірую!” *Credo*» А. Нижника). Інколи композитори використовують фактурне та ритмічне варіювання тем, що представлено у А. Гайденка та А. Нижника.

Зв’язок із театральними жанрами виявляється у **Концертино *Quasi buffo* для домри та фортепіано (1998) А. Гайденка**, у якому композитор створює комічну сценку. Концертино написано на вірш дитячої поетеси А. Барто «*Іде бичок, хитається …*», який процитовано на звороті титульної сторінки. Переклад самої назви композиції «якби жартівливо» вказує на характер твору. За композицією *Quasi buffo* являє варіаційну форму з рисами сонатності (Додаток А, Схема № 35), що зумовлено наявністю розробки у якій розвиваються теми експозиції.

Експозиція (*Andante sostenuto*, *d-moll*, тт. 1–53) розпочинається фортепіанним вступом (*a*, *piano*, тт. 1–10), у якому проходять остинатні фігурації на ступенях тонічного тризвуку, а їх чергування імітує похитування «іграшки» з боку в бік з тяжінням жанрової основи до маршу. Таким чином, ми можемо говорити про вступ як про тему «похитування». Тема головної партії (*b*, т. 15) представлена у вигляді пісні з явними рисами речитації. Вона розпочинається з ямбічної інтонації та викликає ритмічні та синтаксичні асоціації з віршем А. Барто (Додаток В, Приклад № 15). Ця тема у Концертино розробляється упродовж всієї композиції та може розглядатися як тема «іграшки». У поєднанні з партією фортепіано утворюється справжня музична картина – тема «похитування» зі вступу звучить водночас з темою «іграшки». На рівні експозиції ми бачимо постійну зміну ритмоформули, нестійкий тональний план та фактурні контрасти, які надають експозиції рис роздробленості.

Розробка (*Allegro*, Ц. 5–11, тт. 54–125) представлена у вигляді як самостійного проведення нової теми, так і комбінуванням трьох тем ($c^1+b^3+5^4$, *forte*, *quasi balalaika*, Ц. 8–11, тт. 96–125). Нова тема (*c*, Ц. 5, тт. 54–70) складається з гучних остинатно-повторюваних акордів, пасажів по звуках цілотонової гами, включає наслідування звучання балалайки (*quasi balalaika*, т. 66). Каденція (*Cadenza*, *Andante rubato*, тт. 126–153) будується на двох темах з експозиції (Додаток А, Схема № 36). В її першій фазі використовуються тільки інтонації теми іграшки, які урізноманітнено колористично (гра по струнах за підставкою та за верхнім поріжком). Друга фаза складається з висхідних фігурацій та прийому «ковзання», рідким викладенням акордів та теми «похитування», яка виконується флажолетами. Загалом, каденція будується на окремих фрагментах тем, їх інтонацій та фігурацій. Реприза (a^6, Ц. 12–15, *piano*, тт. 154–188) виконує функцію коди, у якій теми накладаються одна на одну.

Проаналізувавши *Quasi buffo* для домри та фортепіано (1998) А. Гайденка, можна відзначити особливості розвитку тематизму. Вся

композиція – це мозаїка тем, які протиставляються ритмічно, фактурно та динамічно. Музична картина складається з трьох тем-образів, які пронизують тканину *Quasi buffo*. Вибивається зі звичного й масштаб тем. Тема «похитування» (*a*) постає у вигляді однотактового мотиву, а тема «іграшки» (*b*) складає чотири такти, та саме вона розвивається упродовж всієї композиції, у той час як третя тема «*quasi*-балалайки» (*c*) постає перед нами у вигляді акордової техніки.

Quasi buffo можна також розглядати як програмний твір, задум якого продиктовано циклом А. Барто «Іграшки». В його реалізації відчувається тяжіння до неокласицизму, відтворення театрального та комічного (незграбність іграшки), звідси – іронічність та сюжетність. Риси жанру концертино відбилось в ознаках сонатної форми, у той час як сам твір тяжіє до мініатюризації (188 тт.). Таким чином, Концертино *Quasi buffo* для домри та фортепіано (1998) А. Гайденка – це яскравий приклад втілення театралізованої мініатюри із прообразами у вигляді дитячого вірша А. Барто, продовження варіаційного розвитку у сонатній формі та лінії театралізації (започатковану «Репліками» В. Івка) у домровій музиці, яка у подальшому буде продовжена у Концертштюці О. Костіна (2009).

Цей період ілюструє нові тенденції у сфері жанрової взаємодії в рамках домрового концерту, а саме синтез із далекими жанровими моделями[72]. До цієї тенденції на початку XX століття долучається **А. Нижник**, який створює нову модель домрового концерту, що поєднує риси концерту, пасіону та меси. У Концерті **«“Вірую!” *Credo*» для домри з оркестром / фортепіано (2005)** використовується оригінальний тематизм та цитата з музики Й. С. Баха. Барокова лексика «“Вірую!” *Credo*» взаємодіє з дванадцятитоновістю, що дозволяє розглядати цей твір як необароковий. З точки зору загальної композиції, Концерт – це одночастинний твір у сонатній формі (Додаток А, Схема № 37).

[72] Зокрема, на прикладі «Семи слів Христа» для віолончелі, баяна та струнних С. Губайдуліної, в яких синтез концерту та драми існує на рівні поєднанні концерту та пасіону.

Концерт відкривається фортепіанним вступом (*d*, *Andante ma non troppo,* тт. 1–24), мелодія якого проходить у правій руці з контрапунктом у лівій за принципом комплементарної ритміки. Тема вступу наповнена інтонаціями плачу-*lamento* та набуває патетичного характеру, чому сприяють «афективні» фігури у вигляді секундових інтонацій (тт. 5–24), у той час як фігура *tmesis* (розсічення) передає відчуття жаху, відбувається ущільнення фактури та контрапунктуючих голосів (тт. 13–24).

Головна тема, яка є одночасно і темою варіацій, і темою головної партії (*poco rubato e recitato*, *piano*, т. 25) нагадує фугато. Відштовхуючись від центру *h*, мелодія піднімається до II♭ та III♯ ступенів, домінантовий в свою чергу розщеплюється на V♭ та V♯, порушуючи структуру мінорного ладу, який поступово розширюється до дванадцятитонової діатоніки. Постійні паузи, що «рвуть» тему, надають їй особливої експресивності і асоціюються з риторичною фігурою «зітхання». Вузький діапазон, короткі фрази зумовлюють декламаційний характер теми, що підкреслено і композиторською ремаркою *e recitato* (декламаційно). Побічна партія (*b*, →*As-dur*, *Lento subito*, *quasi canto a capella*, *pianissimo*, тт. 88–108) починається з фортепіанного чотириголосного вступу хорального складу риторичною фігурою якого є *noema* (з грец. – «думка», поява хоральної фактури). У басу основним фігурним елементом виступає ланка низхідних хроматизмів, які асоціюється з бароковою риторичною фігурою *passus duriusculus* (жорсткий хід), що відсилає нас до *Crucifixus* Й. С. Баха (Месса *h-moll*, № 16) семантика якого пов’язана з образами скорботи та страждань.

У розробці (*Piu mosso e marziale. Ostinato*, тт. 109–157) А. Нижник вводить новий матеріал в ролі епізоду, на якому будується весь розділ. У темі фортепіанного вступу кристалізуються ключові ритмічні елементи маршової теми (*e poco a poco crescendo, sempre accentuato*, тт. 109–119), що асоціюється з образами натовпу, який супроводжував Ісуса на страту. Окрім цього, простежується розвиток другої та третьої фази розробки за логікою

послідовності Фібоначчі (2, 4, 6, 10, 16, 26, 42). Перед заключним проведенням теми фуги у репризі композитор дає цитату – соло скрипки з арії каяття Петра *«Erbahrme dich …»* (*lagrimoso*, *piano*, тт. 201–205). Настає час, коли приходить покаяння, катарсис, переоцінка, сором. Арія Петра – яскравий приклад катарсису, коли через трагедію людина відчуває духовне переживання й тим самим очищує свою душу. Відголоски маршу-ходу повертаються лише епізодично, як «нагадування».

Підводячи підсумки аналізу «“Вірую!” *Credo*» А. Нижника, слід зазначити, що переважання дрібної техніки говорить про високу віртуозність Концерту і можливо саме тому композиція не потребує каденції, що компенсується віртуозними пасажами на фоні поодиноких акордів фортепіано або короткими репліками з фігурацій.

Синтез концерту із театральними жанрами ми можемо спостерігати у **Концертштюці для домри та фортепіано (2009) О. Костіна**, який став камерно-ансамблевою версією балету (1994) по мотивам роману В. Набокова «Запрошення до страти». За композицією Концертштюк являє собою одночастинний твір з ознаками сонатності та варіаційності (Додаток А, Схема № 38). Інтервальні стрибки у вступі в експозиції уособлюють сум’яття, пошук та невизначеність, які асоціюються з постаттю головного героя – Цинцинната. Вже у темі головної партії перед нами постають два образи – скерцозний з ознаками тарантели в першому реченні, та пісенний і кантиленний – в другому. Побудова експозиції форми Концертштюка вибивається зі стандартної послідовності партій у сонатній формі. У творі відсутня сполучна партія, а головна переходить одразу у побічну. Їм, у свою чергу, тонально контрастує заключна, що є характерним для театральної музики.

Розробка (Ц. 6–13, тт. 129–335) є наймасштабнішою частиною твору. В ній ми можемо почути старовинний романс «Не їдь ти, мій голубе» (*d*, Ц. 6, *B-dur*, *Presto*, *fortissimo*, тт. 129–157), який із швидким темпом (*Presto*) набуває рис танцювальності. Композитор урізноманітнює романс ритмічно, викладає матеріал інтервалами, додає акценти на слабкі долі та ставить перед

виконавцем задачу – комбінування штрихів у рухливому темпі (удари вниз, тремоло, тремоло зі зняттям). Окрім цього, прозвучить тур вальсу Родіона та Цинцинната, який віддзеркалився в партії фортепіано (фігурації, що кружляють по колу немов шарманка) та домри, у партії якої мелодія рухається без різких стрибків та ритмічних збивок з використанням форшлагів та подвійних нот. Реприза (*C-dur*, тт. 336–390) скорочена, динамізована, побудована на матеріалі тем експозиції.

Концертштюку для домри та фортепіано (2009) О. Костіна властиве поєднання сонатності з мозаїчністю, калейдоскопічністю та варіаційністю, а сонатність виявлена у вигляді взаємозв'язку двох тем. По внутрішньому наповненню вони не відповідають логіці побудови у сонатній формі, хоча сама форма схематично наявна. Експозиційність переважає над розвитком, а розробка є калейдоскопом нанизуваних тем, що типове для балету. Таким чином, Концертштюк О. Костіна – це яскравий приклад переосмислення музично-театральної композиції для інструментального складу. Будучі версією балету, він набуває рис балетної сюїти, яка переплітається з ознаками одночастинної композиції на основі сонатної форми. Стилістично О. Костін репрезентує романтичну модель, що віддзеркалилось у зверненні до літературної програмності, зосередженням на внутрішньому конфлікті головного героя, пануванні тонального мислення та розширенні гармонічної палітри.

І. Козлов не тільки звертається до жанрової взаємодії на рівні загального задуму, але і ілюструє посилення внутрішнього жанрово-стильового розмаїття тематичного матеріалу. За композицією **Концертштюк для домри та оркестру / фортепіано (2019)** являє варіаційну форму (шість тем подібно до Концертштюку О. Костіна) з рисами складної тричастинної, сонатної та рондо (Додаток А, Схема № 39). Поєднання ознак циклічності та одночастинності, вільне розгортання музичного матеріалу, контрастність образів та їх емоційна насиченість свідчать про ознаки поемності. Всі теми зібрані по принципу чергування тематичного та жанрового контрасту.

Тема головної партії (*a*, *forte*, тт. 7–39) енергійна та моторна, а жанрова основа першої теми (*a*) тяжіє до скерцо, у той час як сполучна партія (*c*, *fortissimo*, тт. 40–50) є втіленням картини масового гуляння (танцю) у вигляді акордової теми в партії фортепіано. Тема побічної (*b*, *Andante*, тт. 51–83) схожа на ліричний романс, а заключна (тт. 84–93) заснована на загальних формах руху у вигляді фігурацій в партії домри. На відміну від попередніх композицій четвертого періоду, І. Козлов зберігає всі компоненти експозиції, зіставляє теми жанрово та тонально. В свою чергу, нестійкий тональний план та активне застосування хроматики вказують на споріднені принципи розвитку з композиціями А. Гайденка та О. Костіна.

Масштаби розробки значно перевищують експозицію. Розробка (*Presto*, тт. 94–240) складається як з варіацій на попередні теми (a^1, b^2–b^3), так і містить нову (*d*). Окрім основної тональності (*F-dur*), І. Козлов використовує і далекі від неї (*b-moll*, *e-moll*). З точки зору жанру тема головної партії зберігає свою первісну основу, а тема побічної постає у вигляді протиставлення скерцозного начала (фігурації) та ліричного (власне тема). Контрастом звучить тема епізоду (*d*, *Andante*, *piano*, тт. 162–240), яку відрізняє остинатність у вигляді постійного пульсуючого основного тону (e^1) у фортепіано та хоральна фактура домрової партії.

Особливе місце в четвертій темі (*d*) належить комплексу домрово-гітарних прийомів (тт. 180–195, тт. 224–230), що втілилось у різних типах *pizzicato*: тільки середнім пальцем правої руки (домрове) та аплікатурний варіант гітарного прийому (рух пальців правої руки від мізинця до середнього пальця), що дозволяє більш віртуозно виконати фігурації. Окрім цього, І. Козлов урізноманітнює тему флажолетами, що, у поєднанні з *pizzicato*, розширює темброву палітру. Слід відзначити і тематичне суміщення тем в епізоді – четверта тема переплітається з попередньою (*b*, побічна партія). Таким чином, ми можемо характеризувати четверту тему як тему-варіант, яка має власний шлях розвитку (тт. 162–180) та походить від теми побічної партії. Каденція (тт. 241–293) невелика та заснована на темі побічної і темі епізоду,

які представлені у вигляді різних ритмічних груп. Складністю для виконавця є віртуозні фігурації у поєднанні з різними прийомами гри (тремоло, різновиди ударів та *pizzicato*, флажолети) з домрового та гітарного арсеналу, що посилюється і використанням акордової та техніки гри подвійними нотами наприкінці каденції (тт. 269–290).

Третя частина (*Presto*, тт. 294–454) Концертштюку написана у формі рондо, чому сприяє постійне повторення п'ятої теми (*e*, тт. 294–320, 386–403, 435–454), яка виступає у ролі рефрену та близька до токати. Роль епізодів виконують варіації тем експозиції та включення шостої теми-варіанту (f / b^5, *Andante*, тт. 404–434), жанрова основа якої тяжіє до пасакалії. Остинатність забезпечується «тремоло» у басовому голосі в партії фортепіано, а відхилення до тональності *f-moll* надають темі похмурого та траурного характеру. Зокрема, простежується зв'язок з «Варіаціями на тему пасакалії Г. Генделя» для скрипки та альту Ю. Хальворсена / Johan Halvorsen, що відбилось у повторенні остинатних тонів при їх висхідному русі (Додаток В, Приклад № 16). Кода (c^1, *Prestissimo*, *forte*, тт. 455–501) заснована на чергуванні акордової техніки у дусі балалайкових награшів та фігурацій. Відмінним є авторська вказівка щодо специфіки виконання акордів – вільна ритмічна імпровізація, що і створює образ масового народного гуляння.

Концертштюк для домри та фортепіано (оркестру) І. Козлова у домровому репертуарі демонструє переосмислення сонатної форми, яка представлена у композиції лише частково (експозиція та розробка як I та II чч.). Відмінною рисою є і жанрова взаємодія тем, що відбилось у наявності скерцо (тема 1, *a*), танцю гопака як уособлення картини масового гуляння (тема 2, *c*), ліричного романсу (тема 3, *b*), хоралу у вигляді теми-варіанту (тема 4, *d*), токати (тема 5, рефрен, *e*), пасакалії як теми-варіанту (тема 6, f / b^5) та інструментального награшу (тема 2, c^1). Таким чином, шістьом темам відповідають шість жанрів з різними стильовими та національними орієнтирами. Так, епоху бароко презентує італійська пасакалія, у той час у фіналі Концертштюку їй контрастує побутовий народно-інструментальний

жанр награшу, притаманний музиці межі XIX–XX століть. Така калейдоскопічність корелює з еклектикою.

Резюме. Останній період домрового концерту ілюструє сучасний етап розвитку цього жанру. Композитори прагнуть створити унікальні та неповторні зразки, що відбилось на рівні тематизму – цитування дитячого вірша у А. Гайденка, арії покаяння Петра з пасіону Й. С. Баха у А. Нижника, перероблений балет у О. Костіна та мозаїка тем у І. Козлова. Спільною рисою у більшості композиторів останнього періоду є наявність чотирьох нових тем у розробці (О. Костін, І. Козлов), тільки епізоду (А. Нижник) або його введення у поєднанні з розвитком тем експозиції (А. Гайденко). Композитори прагнуть втілити якомога більше образів, що спонукає їх вийти за межі сонатної форми та створити мозаїку тем як на рівні експозиції, так і розробки (І. Козлов), яка і є останньою тенденцією втілення сонатної форми у домровому концерті. Окрім цього, композитори поєднують з концертом далекі жанри – балетну музику, літературний роман, дитячий вірш, месу та пасіон. Результатом такої взаємодії є жанровий синтез нового рівня – далекі міксти.

Драматургічна цілісність концерту послаблюється через еклектику і він втрачає ознаки сонатної форми, яка в останній період перестає бути чимось стабільним. Кульмінація розвитку жанру водночас співпадає з його руйнуванням та відкриває нові шляхи для розвитку крупної форми в контексті української домрової музики.

Висновки до Розділу 4

Жанр домрового концерту на сьогоднішній день стає в один рівень з досягненнями інших інструментів, про що свідчить розширення виражальних параметрів, структурно-композиційних моделей та жанрово-стилістичної палітри. З точки зору композиції панує одночастинність, яка організована у сонатно-варіаційну форму, проте зустрічається і сонатно-варіаційна з рисами рапсодичної (В. П. Задерацький), куплетно-варіаційної (Концертино В. Подгорного) та навіть варіації з рисами сонатної форми (А. Гайденко,

О. Костін, І. Козлов). Сонатна форма, яка була фундаментом більшості домрових концертів, відходить на другий план та поступається концертам з використанням її ознак (Додаток Б, Таблиця № 3). Серед принципів розвитку тематизму переважає варіаційний. Поряд з ним зустрічаються і прийоми розробкового розвитку у вигляді секвенцій, тонального перетворення та дроблення тем, їх проростання, варіантності (Концерт В. Подгорного) та виокремлення мотивів (А. Нижник, О. Костін).

Початково концерти для домри створювались на фольклорному цитатному матеріалі з подальшою кристалізацією оригінального тематизму (Додаток Б, Таблиця № 4). Так, матеріал композицій з 1947 до 1980 років переважно представлений цитатами українських народних пісень, а з 1980 року панує повністю оригінальний тематизм або його поєднання з вербальною цитатою дитячого вірша (А. Гайденко), чужими цитатами (А. Нижник) та компонування твору з автоцитат (О. Костін). Окрім цього, помітний і новий рівень синтезу, що утворюється на основі жанрової взаємодії домрового концерту із балетною музикою, літературою, поезією і далекими вокально-інструментальними жанрами (меса та пасіон). Серед стилістичних орієнтирів до 1980 року переважає фольклоризм (Д. Клебанов, І. Ковач, В. Подгорний), також є зразки неокласицизму (В. Іванов, В. Івко, А. Гайденко), романтизму (В. П. Задерацький, В. Подгорний, Б. Міхєєв, О. Костін) та еклектики (І. Козлов), які виникають у домровій музиці переважно з 1980-х років. Втім, зустрічається і зразок необароко з тяжінням до дванадцятитоновості (А. Нижник).

Якщо керуватись класифікацією Г. Дауноравічене [282], то можна зробити проєкцію на український домровий концерт, який може бути одночастинним моножанровим (І. Ковач, Концерт В. Подгорного, В. Іванов, І. Козлов); одночастинним поліжанровим – концерт у поєднанні з рапсодією (В. П. Задерацький), піснею (В. Подгорний), токатою (В. Івко), поемою (В. Івко), билиною (Б. Міхєєв), пасіоном та месою (А. Нижник), балетом (О. Костін); багаточастинним моножанровим (Д. Клебанов, Концерт № 1

Б. Міхєєва, Концерт № 3 В. Івка) та багаточастинним поліжанровим – концерт у поєднанні з плачем, інтермецо та монологом (Концерт-сюїта Б. Міхєєва[73]).

Таким чином, жанр концерту є сферою активної жанрової взаємодії, яка посилюється від першого етапу розвитку домрового концерту до останнього, із залученням далеких жанрових моделей, що дозволило нам надати його типологію (Додаток В, Таблиця № 5). З огляду на всі параметри, які ми розглянули, пропонуємо наступну періодизацію жанру:

1) між принципом обробки, варіаційністю та сонатністю (1947 – кінець 1950-х років) – В. П. Задерацький, Б. Алексєєв, Д. Клебанов, К. Домінчен та І. Хуторянський;

2) трансформація форми та тонального мислення (1960 – кінець 1970-х років) – І. Ковач, І. Ботвінов та В. Подгорний;

3) оригінальний тематизм та жанрова взаємодія (1980–1993 роки) – В. Іванов, В. Івко, К. Мясков та Б. Міхєєв;

4) жанровий синтез та мозаїчність (1998–2019 роки) – А. Гайденко, А. Нижник, О. Костін та І. Козлов.

За час свого існування жанр домрового концерту вже охопив цілу палітру різноманітних стилів, жанрових модифікацій та принципів тематичного розвитку. В той час, як іншим інструментам знадобилось не одне століття, домровий концерт проходить цей шлях тільки за 76 років. Такий стрімкий розвиток обумовлений знаходженням домри в академічній середі. Період становлення жанру академічного концерту у домровому репертуарі можемо вважати завершеним, а власне жанр крупної форми переходить до нового жанрово-стильового етапу розвитку, у якому поряд із концертом активно розвивається соната, сюїта та фантазія, а стильовий діапазон сягає від необароко до джазовості.

[73] Композицію буде розглянуто нами у Розділі 5.

РОЗДІЛ 5
СОНАТИ, СЮЇТИ ТА ФАНТАЗІЇ ДЛЯ ДОМРИ У ДОРОБКУ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

В сфері домрової музики спостерігається певний дисбаланс з точки зору жанрової палітри. Так, на фоні жанру концерту (двадцять вісім зразків) циклічна сюїта (5 зразків), соната (5 зразків) та фантазія (більше десяти зразків) представляють собою менш численну групу, що обумовлено прагненням композиторів компенсувати, в першу чергу, нестачу саме концертного репертуару.

5.1 Типологія сюїти в сучасному домровому репертуарі

Жанр сюїти представлений Концертом-сюїтою (1987) Б. Міхєєва, Концертним триптихом «В наслідування іспанському» (1987) А. Білошицького і двома циклами для дітей С. Грицаєнко (2020). Спільними рисами для циклів є ознаки жанру концерту, концертності та жанрово-стильове наповнення кожної частини. Водночас, вони демонструють суміщення різних жанрів, і прикладом такого підходу є **Концерт-сюїта (1987) для домри та фортепіано / оркестру Б. Міхєєва**. Частини об'єднані за логікою сонатно-симфонічного циклу[74], яка відобразилась у зіставленні контрастних жанрів у першій частині та сонатній формі останньої, використанні інтермецо, як традиційної складової подібних циклів, та жанровому співвідношенні частин. Так, перша частина емоційно напружена, у той час як друга виступає різким темповим контрастом, третя є ліричним центром, а фінал у Б. Міхєєва, як і у інших його циклах, рухливий.

З жанром сюїти твір композитора-домриста поєднує програмність, принцип контрастного жанрового переключення, а ідея концертності втілюється у діалозі учасників ансамблю, їх змаганні, узгодженості та

[74] Детальніше про інтонаційний зв'язок та арки дивіться у Н. Костенко [96; 99].

контрастному тематизмі композиції. Разом із тим, автор спирається не на традиційну тричастинну модель концерту, а на модель сонатно-симфонічного циклу. Різножанрова сюїта Б. Міхєєва поєднує плач (I ч.), інтермецо (II ч.), монолог (III ч.) та плясові награші (IV ч.), утворюючи жанровий гібрид, у якому присутні риси сонатно-симфонічного циклу, концерту та сюїти.

Перша частина сюїти, «Плач з притопом», базується на подвійній жанровій основі. «Плачу» Б. Міхєєва властиві тяжіння до билинної оповідальності та змінних метроритмічних структур. Схлипування плакальниць імітує швидке колихання тонів мелодії та мікро *glissando* (Додаток В, Приклад № 17). Жанр притопу реалізується в особливій метроритмічній формулі, яка пронизує першу частину (Додаток В, Приклад № 18). Друга частина є посередником між частинами сонатного циклу. Крайні частини «Інтермецо» за характером схожі на скерцо, а центральну – хорал – можна розглядати як інтермецо, у якому тема стає спокійною та умиротвореною, але не без динамічного загострення. Третя частина вносить образний контраст та має назву «Монолог», у якому Б. Міхєєв демонструє домру як інструмент з широкими поліфонічними можливостями, що аргументує виключення партії фортепіано з цієї частини. «Монолог» тяжіє до ліричної пісенності, яка у процесі розвитку набуває експресії та стає емоційно напруженою. Фінал сюїти – «Забавна» – є найбільш показовим з точки зору технічних можливостей виконавця. Частина написана у сонатній формі та стає самостійною концертною програмною композицією, про що говорив сам автор.

Подібно до Б. Міхєєва, **А. Білошицький** поєднує жанр сюїти із ознаками концерту. Якщо Б. Міхєєв втілював слов'янській колорит, то у А. Білошицького – іспанський. Тема Іспанії посідає не останнє місце у доробку композитора[75], а постать композитора, як і сам Триптих, вже стали об'єктом

[75] Тема Іспанії пронизує Концертний триптих «В іспанському стилі» та Сюїту № 3 «Іспанська» для баяна (1992). Пізніше, у 1992 році було зроблене авторське перекладення Триптиху для баяна, яке вийшло у німецькому виданні з трохи іншою назвою – «*Im Spanish still*», і саме під нею він відомий і сьогодні.

дослідження багатьох музикознавців [4–5; 16; 27; 42; 81–82; 234]. О. Бензюк розглядає композицію з точки зору передачі образу Іспанії та пісенно-танцювального фольклору [4, с. 634–638], але без врахування специфіки інструмента та структури циклу, що спонукає нас до ґрунтовнішого аналізу. Кожній частині **Концертного триптиху «В наслідування іспанському» для домри та фортепіано (1987)** передує віршовий епіграф з поезії Ф. Г. Лорки[76], якому присвячено увесь цикл. Програмність сюїти, окрім епіграфів, відображена у географічних назвах крайніх частин та авторській вказівці щодо стилю виконання у другій.

Перша частина – «*Andalusia*» – являє собою просту тричастинну форму з рисами варіаційної, що відобразилось у темі та трьох варіацій на неї (Додаток А, Схема № 40). Першій частині відповідають рядки з вірша «Севілья»[77]. Друга частина Триптиху має назву «*In modo di canto bailable*[78]» та написана у складній тричастинній формі (Додаток А, Схема № 41). Їй відповідають рядки з вірша Ф. Г. Лорки «Танець»[79]. Три теми у композиції ніби презентують три різних танця – перша тема (*a*) виконує функцію вступу, своєрідний «вихід» танцюючого; друга тема (*b*) виконується у дусі хабанери, а третя (*c*) представляє собою малагенью. Остання частина Триптиху, у якій процитовано частину вірша «Сутичка»[80], має назву «*Triana*». Розташована у західній частині Севільї, Тріана виконувала оборонну функцію міста та значно контрастує тихішим районами Севільї. Галасливий та хаотично забудований район є й історичним центром фламенко, що безпосередньо кореспондує з характером та формою фіналу – варіаційна форма у вигляді невеликого вступу, теми та трьох варіацій на неї (Додаток А, Схема № 42).

Отже, «В наслідування іспанському» – це яскрава композиція з рисами танцювальної сюїти. Якщо говорити про звукообраз інструмента, то

У версії для домри віршовані епіграфи Ф. Г. Лорки відсутні. Їх можна знайти у баянній версії, які вписані А. Білошицьким від руки.

[77] « … Вона підстерігає тягучі ритми і їх заплутує у лабіринти, немов запалені винові віти …».

[78] «В дусі (манері) співу та танцю»

[79] «… На голові змія жовта клубочеться, чари діє. А мене ж колись кохали хлопці браві, молодії ...».

[80] «У яру блищать навахи, альбасетські, гостролезі, грають у крові ворожій, ніби щуки-риби в плесі …».

А. Білошицький наближує академічну домру до домри-фламенко. Риси концертності у триптиху втілились у використанні каденції (I ч.) та принципу *perpetuum mobile* (III ч.). Якщо Концерт-сюїта Б. Міхєєва є зразком різножанрової моделі, то у А. Білошицького вона скоріше моножанрова, танцювальна, з опорою на іспанські теми, які виступають об'єднуючим фактором. Факторами єдності також стають тематичне та ритмічне проростання мотивів у першій та останній частинах (III ч., тт. 46–55 ≈ I ч., тт. 24–33).

В доробку **С. Грицаєнко** є дві сюїти для дітей – **«Казкові історії» (2020)** та «Стежками українських народних казок» (2020) **для домри та фортепіано** (Додаток А, Схема № 43). Циклічної єдності першій з них надає сюжетна лінія, згідно якої маленька принцеса (I ч.) знаходить чарівну квітку (II ч.) та кладе її у скриньку зі Сходу (III ч.), після чого йде на бал до Короля (IV ч.). Риси сюїтності простежуються у жанровій взаємодії частин. Так, перша частина танцювальна, друга лірична та пісенна, третя схожа на вальс, а фінал у дусі швидкого вальсу, що дозволяє віднести «Казкові історії» до танцювальної сюїти.

Програмність у сюїті для дітей **С. Грицаєнко «Стежками українських народних казок»** теж має сюжетний характер, але йому не притаманне наскрізне розгортання, як у попередній. Тут кожна частина з окремим замкнутим сюжетом, при тому що загальна сюжетна лінія відсутня. Казки належать до двох типів жанрових різновидів (за І. Франко [282, с. 9]) – казки про тварин (I, II та IV чч.) та власне казки, що розподіляються на декілька типів, з яких С. Грицаєнко обирає тип чарівної казки (III ч.) (Додаток А, Схема № 44).

Дана сюїта рівною мірою могла бути названа і альбомом, адже частини не пов'язані між собою та з легкістю виконуються окремо, хоча і помітна жанрова взаємодія номерів: пісня чергується з танцем, а крайні частини написані у формі варіацій. С. Грицаєнко за основу сюїти взяла українські народні казки та на їх основі створила дитячу казкову сюїту. У кожній історії

циклу є мораль, яка висвітлює різні сторони людського життя. Так, наприклад, у першій частині – «Пан Коцький» – висміюється полохливість та наївність. У другій частині – «Кривенька качечка» – засуджуються хитрість та підступність, третя частина («Чарівна дудочка») розповідає про лінь, заздрість та жорстокість, а мораль фіналу сюїти («Лисичка і журавель») можемо пов'язати із прислів'ям «як простелишся, так і виспишся».

Домрові сюїти стають полем різноманітної жанрової взаємодії. В ряді композицій є риси концерту (Б. Міхєєв, А. Білошицький) та ознаки логіки сонатно-симфонічного циклу (Б. Міхєєв, «Казкові історії» С. Грицаєнко). По-різному представлений і тип програмної сюїти (танцювальний у А. Білошицького, сюжетний у С. Грицаєнко).

5.2 Трактовка жанру сонати в творчості сучасних українських композиторів

До жанру сонати у домровій музиці звертались переважно донецькі композитори, зокрема – В. Івко та Є. Мілка. Проте, перший зразок подібного жанру належить В. Польовому[81], який у 1964 році створив Сонату для домри та фортепіано у трьох частинах. У порівнянні з сюїтою, фантазією та концертом, сонати у домровій музиці найменш затребувані та виконуються доволі вибірково, переважно – донецькими домристами.

Соната для домри та фортепіано (1964) В. Польового розглядається Т. Литвинець із особливою увагою до останньої частини як найбільш виконуваної [126, с. 63–69]. Дослідниця відзначає риси класицистичних композицій (фігурації по звуках тризвуку, тональне співставлення тем експозиції) та виконавські складнощі, але не дає ґрунтовного аналізу форми та образного змісту всього циклу.

Слід відзначити, що в цьому творі частини сонатної форми чітко розділені, спостерігається розчленування розділів форми, використання

[81] Довідник А. Мухи ілюструє два варіанти правопису прізвища – Польовой та Полєвий [169, с. 234].

сонатної у крайніх частинах циклу (сонатна у І ч. та рондо-соната у фіналі) та логіки тонального розвитку. Втім, композитор вільно вводить альтеровані структури та нестійкі акордові співзвуччя, що дозволяє розглядати Сонату В. Польового як неокласичну.

Перша частина традиційно написана у сонатній формі (Додаток А, Схема № 45). Експозиція починається урочистим вступом (*Risoluto*, *fortissimo*, тт. 1–23) у якому постійно чергуються партії домри та фортепіано. Для мелодії в партії домри характерний висхідний рух октавами з подальшим використанням акордової техніки. Вступ з головною темою з'єднує фортепіанний програш (*Poco piu lento*, *piano*, тт. 7–23) та мелодія в партії домри (*animato*, тт. 16–23), в якій формуються інтонації головної теми. Тема головної партії (*Allegro*, *piano*, тт. 24–118) починається з синкоп та схожа на швидкий вальс. В. Польовий проводить її у різних октавах (Ц. 4, тт. 41–48), ущільнює двоголоссям (тт. 62–68) та додає фігурації у різних метроритмічних структурах (Ц. 7–9, тт. 69–92). У середині головної партії композитор вводить фортепіанний програш (Ц. 10, *fortissimo*, тт. 93–104), схожий на оркестрове *tutti*, а наприкінці – ключові закличні інтонації (Ц. 12, *fortissimo*, *marcato ed accelerando*, тт. 113–118) підкреслюючи їх синкопами. Сполучна партія (*a tempo*, тт. 119–124) невелика, кантиленна та заснована на мелодичній фігурації навколо тону *g*. Тема побічної (Ц. 13–16, *Andantino*, *mezzo piano*, *cantabile*, тт. 125–152) має пісенний характер, вона насичена поліритмією домрово-фортепіанного дуету та складається з ходів на кварти та квінти. Заключна партія (Ц. 17, *Risoluto*, *crescendo ed accelerando*, тт. 153–165) енергійна, моторна та характеризується поступовим прискоренням темпу.

Розробка (Ц. 18–26, *Tempo I*, *fortissimo*, тт. 166–271) невелика та побудована на матеріалі головної теми. Каденція у сонатах не є обов'язковим розділом, але В. Польовий вводить її (Ц. 27, *Cadenza ad libitum*, тт. 272–290) на темах з експозиції. Вона невелика з перевагою віртуозного начала та використанням акордової техніки з урочистого вступу. Предикт (Ц. 28, *Poco piu lento*, *piano*, тт. 291–297) на основі теми головної партії передує репризі, у

якій головна тема (Ц. 29–35, *Allegro*, *Poco piu vivo*, *piano*, тт. 298–355) проводиться в основній тональності (*d-moll*), а сполучна партія (тт. 360–364) модулює у тональність VI ступеня (*B-dur*). Тема побічної партії у розробці (Ц. 36, *Andantino*, *mezzo piano, cantabile*, т. 365) зберігає логіку побудови теми з експозиції, але в тональності *B-dur*. Закінчується перша частина Сонати кодою (*Presto*, *forte*, тт. 401–440) на матеріалі теми головної партії.

Друга частина є ліричним центром Сонати та написана у вигляді теми та шести варіацій на неї (Додаток А, Схема № 46). Тема (*Andante semplice e sostenuto*, *piano*, тт. 1–16) починається з сольного домрового вступу з подальшим підключенням партії фортепіано (т. 5). Мелодія теми схожа на пісню для якої характерні ходи на терції. Кожна варіація характеризується темповим зсувом, доданням фігурацій, подвійних нот (Var. III, V), акордової техніки (Var. II, IV) та проведенням одноголосної мелодії в парті домри (Var. I, VI).

Фінал Сонати для домри та фортепіано В. Польового за композицією наближується до рондо-сонати (Додаток А, Схема № 47). Експозицію відкриває невеликий вступ (*Allegro*, *forte*, тт. 1–8) на матеріалі головної теми (рефрену). Головна партія (*a*, *mezzo forte*, тт. 9–40) енергійна та схожа на токату, її мелодія рухається вгору по тризвукам з постійним остинатним V ступенем. Сполучна партія (тт. 41–48) невелика та заснована на матеріалі теми головної. Побічна (*b*, Ц. 3–4, *piano*, тт. 49–84) має пісенний характер та схожа на вальс. В. Польовой вводить невелику нову тему (*c*, Ц. 5, *fortissimo*, тт. 85–95) з рисами токати, яка зв'язує побічну партію та рефрен (a^1, Ц. 6–8, *forte*, тт. 96–131).

Розробка починається з варіанту рефрену (a^2, Ц. 9–10, *Risoluto*, *piano*, тт. 132–173), у якому превалює домрове соло та чергування гри медіатором та *pizzicato*. У розробці В. Польовий вводить ще одну нову ліричну тему (*d*, Ц. 11–13, *Lento*, *piano pianissimo*, *dolce*, тт. 174–203) для якої характерні змінні метроритмічні структури. У подальшому тема (Ц. 13, тт. 194–203) звучить каноном з постійною поліритмією домрово-фортепіанного дуету. Розробку з

репризою з'єднує предикт (Ц. 14, *Risoluto*, *subito forte*, тт. 204–208) на матеріалі варіанту рефрену (a^2). У репризі, як й у першій частині Сонати, звучать всі теми експозиції (*a*, *b* та *c*). Починається вона фортепіанним вступом (*Allegro*, *fortissimo*, тт. 209–218) на матеріалі теми головної партії, після якого проходить рефрен (a^3, Ц. 15–17, *fortissimo*, тт. 219–250). Логіка побудови сполучної партії (тт. 251–258) зберігається, а після побічної (b^1, Ц. 18–19, *piano*, тт. 259–294) повертається третя тема експозиції (c^1, Ц, 20, *fortissimo*, тт. 295–304). Завершує Фінал останнє проведення рефрену (a^4, Ц. 21–22, *fortissimo*, тт. 305–326) з поступовим прискорюванням темпу.

Історично перша Соната для домри та фортепіано (1964) В. Польового зберігає свою актуальність і сьогодні. Водночас, її структура вписується у традиційний сонатний цикл, побудований за темповим чергуванням частин за принципом *Allegro* (I ч.) – *Andante* (II ч.) – *Allegro* (III ч.), із використанням сонатної форми (I ч.) та рондо-сонати (III ч.), але тональне розмаїття тут набагато ширше. Наявність каденції (I ч.) свідчить про вплив жанру концерту, який активно розвивається у домровій музиці на момент створення Сонати.

Жанр домрової сонати посідає важливе місце в творчості **В. Івка**, що у своєму дослідженні неодноразово зазначає С. Білоусова [12], яка здійснила повний аналіз його сонат. В стилі старовинної сюїти написана чотиричастинна **Соната для домри соло** (1967–1968), що зумовлено жанровою основою частин (Фуга, Канон, Аллегретто, Прелюдія). Взагалі, у жанрі сольної домрової сонати В. Івко використовує «поліфонічні можливості гомофонного інструмента» (вислів С. Білоусової) [там само, с. 189]. Камерний сонатний цикл представлений у його **Сонатині для домри та фортепіано** (1968) у якому С. Білоусова вказує на «розмите» сонатне *allegro* першої частини та ознаки рондо-сонати у фіналі. Центральні ж частини втілюють лірику (II ч.) та жанр скерцо (III ч.), що вказує на ознаки сонатно-симфонічного циклу. Тричастинна **Соната для двох домр соло** (1994) по формі та драматургічному наповненню складається з сонатного *allegro* (I ч.), ліричного центру (II ч.) та рондоподібного фіналу (III ч.) [12, с. 197, 199], що демонструє більш

традиційне відношення до інструментального сонатного циклу подібно до В. Польового.

Соната для домри соло Є. Мілки була написана у 2008 році та складається з чотирьох частин. Вона присвячена донецькій домристці С. Колесник (Білоусової), яка відзначає використання різноманітних видів інструментальної техніки, характер та форму кожної частини [10, с. 328].

Перша частина Сонати написана у простій тричастинній формі в рисами варіацій (Додаток А, Схема № 48). За характером тема (*a*, *mezzo forte*, тт. 1–10) нагадує безперервну токату у дусі *perpetuum mobile*, яка подекуди переривається паузами. Постійне повторення теми схоже на рефрен, судячи з чого ми можемо говорити про риси рондальності у першій частині. Перша варіація (a^1, *piano*, *dolce*, тт. 11–30) містить невеликі кантиленні фрагменти, проте токатність пронизує всі фази першої частини, а мелодія рухається по тризвукам та їх оберненням. Кульмінацією виступає друга варіація (a^2, *forte*, тт. 41–51), в якій переважає акордова техніка та подвійні ноти. Третя варіація (a^3, *piano*, *pizzicato*, тт. 62–66) виконує ролі коди з чергуванням гри *pizzicato* та медіатором. Мелодія розвивається у діапазоні малої та першої октави з постійним тяжіння до тону *g*.

Риси токати присутні й у другій частині Сонати, яка за композицією являє собою просту двочастинну форму з рисами варіацій (Додаток А, Схема № 49). Мелодія першої теми (*a*, *Tempo rubato*, *piano*, тт. 1–16) хвилеподібна та зупиняється на нестійких VII та II ступенях. Друга тема (*b*, *Meno mosso*, *forte*, тт. 17–21) починається на тремоло та поступово рухається вниз до інтервалу квінти з основним тоном *g* (т. 21). Третя тема (*c*, *Tranquillo*, *piano*, тт. 22–29) виділяється колористичними ефектами, серед яких удар пальців лівої руки по зазначеному тону та низхідне *legato*. У першій варіації (a^1, *Tempo primo*, тт. 30–45) композитор змінює в темі тони місцями. Таким чином, мелодичний голос тепер знаходиться на слабких других, п’ятих та восьмих долях. Другу варіацію (b^1, *Meno mosso*, тт. 46–50) Є. Мілка підіймає октавою вище та зупиняється в мелодії на інтервалі квінти з основним тоном *d* (т. 50). В третій (c^1, *Tranquillo*,

тт. 51–64) зберігається основний мотив третьої теми (тт. 55–58), колористичні ефекти та логіка побудови мелодії.

Третя частина Сонати для домри соло Є. Мілки тонально нестійка та написана у простій тричастинній формі з використанням варіаційного принципу розвитку (Додаток А, Схема № 50). Тема (*a*, *Allegretto*, *mezzo forte*, тт. 1–24) за характером схожа на скерцо, традиційне для третіх частин сонатно-симфонічних циклів. Воно стрімке та рухливе, з притаманним скерцо гострим ритмом.

Остання частина композиції написана у сонатній формі (Додаток А, Схема № 51). Експозиція (тт. 1–42) без вступу. Головна партія (*a*, *Allegro*, *forte*, тт. 1–20) енергійна та заклична, для неї характерний висхідний рух октавами, пунктирний ритм та хвилеподібний рух мелодії. Тема побічної (*b*, *piano pianissimo*, *dolc*e, тт. 21–32) кантиленна та проводиться у тональності III ступеня (*e-moll*). У заключній партії (*c*, *mezzo piano*, тт. 33–42) вводиться нова скерцозна тема, для якої характерний рух по терціям. Наприкінці заключної з'являються інтонації теми головної партії, які переходять до наступного етапу розвитку. Розробка (a^1, тт. 77–96; a^2, тт. 57–76) побудована на двох варіаціях на тему головної партії та тяжіє у тональність домінанти (*d-moll*). Тематизм кардинально не змінюється, та наприкінці кожної варіації додаються фігурації на матеріалі теми. Реприза представлена точним проведенням головної партії (*a*, *forte*, тт. 77–96) та побічної (b^1, *piano*, *dolce*, тт. 97–114) у головній тональності *G-dur*. Кода (a^3, *mezzo forte*, тт. 115–121) невелика та заснована на матеріалі головної теми.

Соната для домри соло (2008) Є. Мілки – це приклад поєднання різнонаправлених принципів – логіки сонатно-симфонічного циклу та стискання масштабів, «мініатюризації» частин. Композиція складається з токатної першої (*Moderato*), напруженої другої (*Tempo rubato*, *Meno mosso*, *Tranquillo*), скерцозної третьої частини (*Allegretto*) та фіналу (*Allegro*) у сонатній формі. Всі частини Сонати невеликі, а перші три взагалі тяжіють до мініатюри (від 64 до 66 тактів), відрізняється тільки остання частина (121 тт.).

В результаті, подібно до сонат В. Івка, Соната наближується до циклу мініатюр (на зразок його «Чотирьох коломийок). На цьому фоні відрізняється Соната В. Польового, що зумовлено не тільки сонатною формою, яка ставить змістовний акцент на началі Сонати (І ч.), але й рондо-сонатою (ІІІ ч.). Таким чином, у більшості домрових сонат спостерігається тяжіння до малих форм (В. Івко, Є. Мілка) та камерності, і на цьому фоні виокремлюється тільки Соната В. Польового, у якій помітний вплив жанру концерту (каденція у І ч.).

5.3 Жанрові особливості фантазій для домри

Точкою відліку розвитку домрової фантазії можемо вважати Концертну фантазію для домри та фортепіано на українські народні теми (Київ, 1961) П. Глушкова [28], яка була єдиним зразком цього жанру аж до XXI століття.

Створення фантазій на матеріалі українських народних пісень вже у XXI столітті продовжуються **С. Грицаєнко**, доробок якої налічує два зразки цього жанру («Горіла сосна, палала» та «Тече річечка»). Композиторка-домристка пише **Фантазію на тему української народної пісні «Горіла сосна, палала» (2020)** у куплетно-варіаційній формі (Додаток А, Схема № 52), що дозволяє максимально точно відтворити структуру першоджерела. С. Грицаєнко проводить перший куплет пісні з послідуючим орнаментальним, фактурним та гармонічним варіюванням сегментів теми. Квадратна будова першоджерела трансформується у майже неквадратну – автор замість останнього такту повного кадансу починає варіювання наступного «куплету». Невелика каденція (20 тт.) побудована на окремих оборотах мелодії із використанням основних домрових прийомів («ковзання», змінні удари) та змінних ритмічних тривалостях, які переходять у коду (тт. 131–135). За рівнем складності Фантазія «Горіла сосна, палала» відповідає випускним класам музичних шкіл, у яких учні демонструють володіння тремоло, подвійними нотами, дрібною технікою та прийомами (тремоло, «ковзання», різновиди ударів). Композиція С. Грицаєнко за масштабом ближче до мініатюри (135 тт.), а куплетно-варіаційна форма та написання твору на основі української пісні корелює із

транскрипціями М. Т. Лисенка та обробками народних пісень, однак із вільним ставленням до оригіналу.

До жанру фантазії у домровій музиці в XXI столітті звертається і В. Соломін. На сьогоднішній день в його доробку п’ять зразків, в тому числі чотири фантазії на теми А. П’яцоли для домри з фортепіано та Фантазія для домри на тему «Астурії» І. Альбеніса в різних версіях. Фантазії як жанру притаманна свобода творчості, яка у В. Соломіна втілилась у вільній обробці оригіналу, імпровізаційності та запозиченні джазового прийому (свінг). При цьому фантазійність, спонтанна імпровізаційність поєднуються із раціональною організацією форми, прикладом чого є «Астурія», яка написана у репризній тричастинній формі з рисами подвійних строгих варіацій. В ній ми спостерігаємо чітку структуру та каденцію з точним дотриманням темпу. З точки зору форми серед фантазій В. Соломіна ми також зустрінемо подвійні варіації («*Libertango*») та форму рондо з рисами сонатності та варіаційним розвитком першої теми («*Vayamos Al Diablo*»). У цих зразках жанру композитор-домрист рясно використовує динамічне розмаїття, змінні метроритмічні структури та імпровізаційність тематизму.

Композитори для конкретизації специфіки твору стали використовувати «уточнюючі терміни». У фантазіях В. Соломіна таким терміном є *Концертна*. Розглянувши різноманітні тлумачення, ми можемо виділити цілу низку синонімів (за W. Apel [283, p. 192]) до яких відноситься «публічний», «солюючий», «контрастний» та «змагальний». Концертним композиціям притаманні специфічні властивості, які виражені у динамічному контрасті розділів, розробковості матеріалу, рясному використанню голосів (будь це поліфонічний виклад чи голос як окремий тембр оркестру) та різноманітті тематизму. Усе перераховане вище й створює своєрідний «концертовий стиль», про який писав Е. Карвер [286].

Слід відзначити, що створення композиції у жанрі фантазії було притаманну епосі романтизму, прикладом чого є численні фантазії як з оригінальним тематизмом (Ф. Шуберт, Ф. Шопен, М. Глінка), так і на теми

опер (Г. Венявський, П. Сарасате) та запозичені теми з доробку інших композиторів (Ф. Ліст, А. Аренський). М. Однолькіна, при дослідженні скрипкових фантазій українських композиторів, вказує на жанрові міксти, які характерні для композиторів ХХ століття, на зразок сонати-фантазії, концерту-фантазії, рондо-фантазії, вальсу-фантазії тощо [175, с. 7].

Подібні міксти зустрічаємо і в доробку В. Соломіна, що відбилось у впливі жанру концерту через використання каденції, співставлення тем та використанні форм з рисами сонатності. Однак, такі «гібриди» утворюються не тільки через синтез жанрів, але і стилістичних елементів (джаз, фламенко, танго). Ця гібридність спостерігається вже у порівнянні трьох варіантів «Астурії». Отримавши широке розповсюдження, п'єса з циклу «Іспанської сюїти» *op*. 232 І. Альбеніса стала самостійною концертною композицією, яка відома у В. Соломіна в трьох різних інструментальних версіях – адаптація фортепіанного оригіналу для домри соло, Концертна фантазія на тему «Астурії» І. Альбеніса для домри соло та її версія для домри з оркестровим супроводом. Не дивлячись на те, що в **адаптації фортепіанної композиції** перші дві частини Концертної фантазії відповідають оригіналу, їй властиві *quasi*-імпровізаційність за рахунок включення каденції. Композитор-домрист вільно використовує фортепіанний оригінал та «прикрашає» другу частину рясним обспівуванням тонів.

Концертна фантазія на тему І. Альбеніса «Астурія» для домри соло являє собою репризну тричастинну форму з рисами подвійних строгих варіацій (Додаток А, Схема № 53). В композиції В. Соломіна ми знайдемо схожі риси з перекладенням «Астурії» І. Альбеніса, що в першу чергу, відбилось у її формі та однакових першій (тт. 1–61), другій (тт. 62–118) та репризній частинах. Каденція досить велика (142 тт.) та складається з віртуозного вступу-інтродукції та трьох варіацій. Сьома варіація (b^2, тт. 119–129) заснована на темі середньої частини та представлена хвилеподібними пасажами по всьому домровому діапазону. Восьма (a^6, *Agitato*, тт. 130–190) має нестійкий тональний план, її відрізняє використання прийому «ковзання»,

а її мелодія «схована» у рясних 32-х. Перше, на що одразу потрібно звернути увагу – це Каденція, у якій потрібно дотримувати чітку ритмічну пульсацію, що значно відходить від сталих традицій каденції, для яких характерне вільне виконання.

До *in a* тяжіє дев'ята варіація (a^7, ♩=155, *sforzando piano*, тт. 186–242). Вона починається з монодичного викладу, який поступово ущільнюється до акордового. Така логіка побудови зближує її з першою частиною композиції. Зокрема, у цій варіації використовується низхідне *legato* (*Left hand pizzicato, only on E and G strings*, т. 191), яким виконується основна тема «Астурії» на фоні відкритої другої струни. Десята варіація у ролі кульмінації (a^8, тт. 243–260), у якій чергується акордове викладення зі стуком медіатора по закритим струнам. Реприза представлена точним повторенням першої частини, а повільне начало коди (тт. 262–269) ідентичне до перекладення «Астурії» для домри та різко переходить до швидкого елементу (♩ = 155, *crescendo*, тт. 271–277). Так, починаючи з остинатної відкритої a^2, В. Соломін поступово нашаровує мелодію та завершує Фантазію різким акордом основної тональності *d-moll*.

Окрім сольного домрового варіанту, є **версія Концертної фантазії з оркестровим супроводом**, у якій В. Соломін повністю зберігає нотний текст та форму попередньої адаптації, і додає оркестровий вступ (25 тт.) та такти (4 тт.) перед другою частиною (Додаток А, Схема № 54). Оркестровий вступ (тт. 1–25) та супровід у першій частині побудований на остинатному повторі V ступеня та інтонацій першої теми (*a*). На останніх тактах першої частини В. Соломін додає оркестровий програш (тт. 86–89), мелодія якого рухається вниз по секвенції та, доходячи до домінанти основної тональності (*d-moll*), переходить у наступний етап розвитку. У другій частині (тт. 90–147) зберігається прозора оркестрова фактура, на фоні якої превалює домрове соло. Перші три варіації каденції (b^2, a^6 та a^7) залишаються незмінними, а у останній (a^8, тт. 270–287) замість стуку медіатора по закритим струнам оркестранти плескають в долоні. Подібний прийом відсилає до традиції фламенко, а саме –

прийому пальмас[82]. Реприза точна тільки в партії домри, в той час як в оркестрі нашаровується друга тема від початку одинадцятої варіації ($a+b^3$, т. 291) до середини п'ятнадцятої (a^4+b^3). Повільна частина коди (тт. 262–296) починається з соло гобоя та баяна на фоні оркестрової педалі. Надалі басова група починає грати чітку ритмічну пульсацію (т. 357, ♩=155) з послідуючим підключенням домри (т. 359) та оркестрового *tutti*.

Окрім доробку І. Альбеніса, В. Соломін звертається до музики А. П'яцоли, яка надихає багатьох композиторів. Так, В. Соломін пише Чотири фантазії[83] та теми А. П'яцоли для домри та фортепіано. «*Libertango*» А. П'яцоли написано у тричастинній формі, у той час як В. Соломін використовує форму подвійних варіацій та перетворює невелику п'єсу в масштабну **Фантазію для домри та фортепіано** (Додаток А, Схема № 55). Функцію другої теми виконують інтонаційні елементи партії супроводу, які набувають самостійності (*a*) і на яких побудовано більшість варіацій.

Невеликий вступ (*forte*, тт. 1–4) заснований на синкопованому ритмі танго , який стає остинатним майже упродовж всієї Фантазії. Перша тема (*a*, *mezzo forte / mezzo piano*, тт. 5–20) складається з секундових інтонацій, мелодична вершина яких опускається від e^1 до *h*. Друга тема проходить в партії домри та поєднується з першою ($b+a^1$, тт. 21–36), що відповідає п'яцолівському оригіналу. Перша варіація (b^1, *forte / mezzo forte*, тт. 37–52) представлена поліфонічним викладом в партії домри, у той час як друга (b^2, *mezzo piano*, тт. 53–68) – одноголосним. Третя варіація (a^2, тт. 69–92) починається з ліричного фортепіанного програшу. Надалі, у домровій партії використовується висхідне *legato* (авторська ремарка «+», тт. 76–81) та *vibrato* пальців лівої руки (цей прийом не відзначений у нотному тексті, але присутній у авторському виконанні [319]), що створює ефект звучання електродомри. Четверта варіація (a^3, тт. 93–108) представлена варіюванням першої теми в

[82] *Palmas* (Пальмас) – ритмічні хлопки руками.
[83] «*Libertango*», «*Oblivion*», «*Milonga del Angel*» та «*Vayamos Al Diablo*».

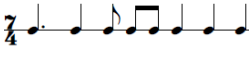
партії домри секстолями на фоні синкопованого ритму танго. Ритмоформула у домрово-фортепіанному дуеті співпадає у п'ятій варіації (a^4, *forte / mezzo forte*, тт. 109–124), а у шостій (a^5, *mezzo piano*, тт. 125–140) та сьомій (a^6, тт. 141–156) домрова партія складається з рясних фігурацій.

Кульмінацією є восьма варіація (b^3, *mezzo forte*, тт. 157–188), у якій інструменти то грають водночас, то по черзі, тим самим реалізуючи концертну ідею «змагання» та «суперництва». Дев'ята варіація (a^7, *forte fortissimo*, тт. 189–204) виокремлюється синкопованими акордами в партії домри, які різко обриваються у десятій (b^4, тт. 205–220). Вона майже точно повторює другу, але акценти вже згладжуються прийомом ковзання, а у окремих тактах в партії фортепіано басова функція посилена акордами, хоча загальний динамічний нюанс не перевищує *mezzo piano*. Остання варіація (b^5+a^8, *piano / forte*, тт. 221–237) майже точно повторює перше проведення другої теми та звучить немов ремінісценція. Завершують Фантазію розсереджені низхідні тони в ритмі восьмих (*forte fortissimo*, тт. 235–237).

У Фантазії для домри та фортепіано на тему «*Libertango*» можемо простежити логіку варіаційного принципу розвитку. В. Соломін спочатку презентує теми у їх первісному звучанні, як у А. П'яцоли. Потім залучає техніку подвійних нот (*Var. I* / b^1), дімінуцію (*Var. IV* / a^3, *Var. VI* / a^5, *Var. VII* / a^6), ритмічне варіювання (*Var. II* / b^2, *Var. V* / a^4, *Var. VIII* / b^3, *Var. IX* / a^7, *Var. X* / b^4) та нашарування тем (Тема 2 / $b+a^1$, *Var. XI* / b^5+a^8). Фантазія В. Соломіна для домри та фортепіано на тему «*Libertango*» А. П'яцоли – це віртуозна композиція, а постійна поліритмія є однією з найскладніших задач, що змушує виконавця продемонструвати досконале відчуття метроритму та вільне володіння виконавським апаратом. Авторське виконання включає цілий ряд прийомів, які не віддзеркалились у нотному тексті, зокрема звучання електродомри.

«*Vayamos Al Diablo*» А. П'яцоли вже багато років звучить у різноманітних інструментальних варіантах та складах. У В. Соломіна композиція існує у версії для домри з фортепіано та ансамблю за участі домри,

фортепіано, скрипкового контрабаса та баяна. Досить цікавою у **Концертній фантазії В. Соломіна на тему «*Vayamos Al Diablo*» А. П'яцоли для домри та фортепіано** є трактовка форми: композитор використовує варіаційний принцип розвитку тематизму, проте ми можемо виявити ознаки сонатної форми та виокремити її етапи (Додаток А, Схема № 56).

Експозиція відкривається сольними домровими акордами (*mezzo piano*, тт. 1–12) з подальшим підключенням партії фортепіано, чия ритмоформула  остинатно проходить упродовж композиції. В. Соломін залишає з оригіналу тему головної партії (*a*, *mezzo forte*, тт. 13–35), а перша варіація є варіантом другої теми (a^1 / *b*, *forte*, тт. 36–47), у якому композитор використовує синкопований ритм в партіях обох інструментів. У другій варіації (a^2, тт. 48–60) головна тема варіюється 16-ми в партії домри та переходить до почергового акордового викладення у домрово-фортепіанному дуеті. Друга тема (*c*, *forte*, тт. 61–90) виконує функцію побічної партії. Її мелодія різко обриває проведення головної теми та демонструє іншу образно-емоційну сферу, для якої властивий ліричний характер. Переходом до умовної розробки є зв'язуючі два такти (*fortissimo*, тт. 91–92), у яких триголоссям звучить остинатна ритмоформула.

Розробка Фантазії починається у третій варіації на матеріалі теми побічної партії (*mezzo forte / mezzo piano*, тт. 93–116). У наступній її хвилі (фугато, *mezzo forte*, тт. 117–146) в партіях обох інструментів варіюється остинатна ритмоформула, яка стає самостійною темою фугато та розвивається на основі канонічної імітації. Четверта варіація (a^3, *piano / mezzo piano*, тт. 147–162) виконує функцію предикту перед репризою, у якому постійно обспівуються VII та VI ступені прийомом «ковзання». Реприза складається з двох варіацій на теми головної та побічної партії. У п'ятій варіації (c^1, *mezzo forte*, тт. 163–192) тема побічної партій проходить у фортепіано, а в партії домри зберігається попередній принцип побудови тематизму. В ролі коди виступає шоста варіація (a^4, *accelerando*, тт. 193–209), в ній тема головної

партії варіюється 16-ми у домри з послідуючим звучанням фугато та тремоло в партіях обох інструментах на гармонії D_7 і порожньої тонічної квінти.

Отже, жанр домрової фантазії ілюструє взаємодію як із мініатюрою (С. Грицаєнко), так із іншими концертними крупними зразками (В. Соломін). Панування моделі виключно на запозичені теми є особливістю домрового репертуару і свідчить про опору на традицію обробок. Разом із тим, ці сучасні фантазії, написані в XXI столітті, визначають вже новий рівень самоусвідомлення інструмента, який характеризується віртуозністю та затвердженням домри як концертуючого інструмента із широким виражальним потенціалом.

Висновки до Розділу 5

5.1 В сфері крупних жанрів домрової музики найбільш пріоритетними (після концерту) стає жанр сюїти, яка дозволяє поєднувати контрастні образи з жанрово-стильовим розмаїттям (плач, притоп, інтермецо, монолог, пісня, хабанера, малагенья тощо). Домрова сюїта у доробку українських композиторів може бути *мішаного жанрового типу* (С. Грицаєнко), *танцювальною* (А. Білошицький, «Казкові історії» С. Грицаєнко), спиратись на модель *сонатно-симфонічного циклу* (Концерт-сюїта Б. Міхєєва) та бути із сюжетним типом програмності (С. Грицаєнко). *Сюжетний тип програмності* розґалужується на два типи – наскрізний («Казкові історії» С. Грицаєнко) та замкнутий, у якому сюжетність простежується тільки у межах однієї частини («Стежками українських народних казок» С. Грицаєнко). Таким чином, домрова сюїта взаємодіє із різними жанрами та іншими композиційними моделями, які можуть тяжіти як до мініатюри (С. Грицаєнко), так і до крупної форми (Б. Міхєєв, А. Білошицький). Взаємодія із жанром концерту втілилась у використанні каденції (А. Білошицький), діалогічності домрово-фортепіанного дуету та *quasi*-імпровізаційності (I ч. у Б. Міхєєва, I ч. у А. Білошицького), віртуозноств в дусі *perpetuum mobile* (А. Білошицький, Б. Міхєєв) та жанрів з концертним потенціалом.

5.2 Жанр домрової сонати не став пріоритетним та на сьогоднішній день залишається найменш затребуваним як серед композиторів, так і виконавців. Композитори втілюють принципи тричастинного (В. Польовий, В. Івко) та чотиричастинного циклів (В. Івко, Є. Мілка). Окрім цього, ми можемо виокремити жанрово-стильові та композиційні моделі сонат, серед яких старовинна (Соната для домри соло В. Івка), класична (В. Польовий, Соната для двох домр соло В. Івка) та модель сонатно-симфонічного циклу (Сонатина В. Івка та Соната Є. Мілки).

5.3 Подібно до сонати, домрова фантазія теж не часто зустрічалася в композиторській практиці XX століття, але нове дихання отримала у XXI столітті як у вигляді фантазії на народні теми, так і з іншим запозиченим тематичним матеріалом, та стала посередником між малою та крупною формою. «Горіла сосна, палала» апелює до традиції обробок М. Т. Лисенка, а невеликий масштаб композиції (135 тт.) дозволяє віднести її до фантазії-мініатюри. Інший принцип використання тематизму ми можемо спостерігати у доробку В. Соломіна. Популярні та відомі теми для композитора-домриста є фундаментом для його імпровізацій. Його Фантазії – це своєрідні жанрово-стильові гібриди (міксти), які представлені фантазією-фламенко («*Asturia*»), танго- («*Libertango*») та джаз-фантазією («*Vayamos Al Diablo*»). Композиційно В. Соломін презентує крупну форму на основі подвійних варіацій, а протиставлення тематичних елементів та їх варіювання стає основним принципом розвитку тематизму. У своїх фантазіях композитор-домрист залучає авторські темброві ефекти (ілюзія звучання електродомри через *vibrato* пальців лівої руки), що дозволяє розглядати їх не просто як зразки крупних жанрів, а як концертні композиції, які ілюструють домрову віртуозність нового рівня.

ВИСНОВКИ

Огляд останніх публікацій, присвячених домровій творчості українських композиторів підтвердив, що домрове мистецтво активно вивчається в сучасній науці. Здійснюється спроба періодизації чотириструнного репертуару, розглядаються композиторські техніки, жанрова та стильова палітри, але на прикладі окремих композиторських шкіл, серед яких найбільш дослідженою є донецька (С. Білоусова). Спроби висвітлити окремі стильові напрями (неофольклоризм, неокласицизм, джазовий напрям) та жанри спонукали дослідників домрового мистецтва до осмислення домрової спадщини і композиторів Слобожанського (Н. Костенко, Я. Данилюк) та Одеського регіонів (В. Кириченко, І. Форманюк). Найбільшої уваги приділено жанру концерту (С. Білоусова, Я. Данилюк, В. Калабська, В. Кириченко, Н. Костенко, І. Максименко). У поле наукових пошуків потрапив і жанр мініатюри (І. Форманюк), у той час як сюїту (Н. Костенко) розглянуто тільки на прикладі доробку одного композитора (Б. Міхєєв). Важливе місце посідають роботи (Н. Костенко, С. Білоусова), присвячені постатям окремих митців. Широкий спектр засобів домрової виразності та розширення домрового виражального арсеналу побудили науковців (Н. Костенко, І. Форманюк, О. Лєрмонтова) до виокремлення різних вимірів звукообразу домри.

Стрімке збільшення кількості написаних творів поєднується із активним розґалуженням жанрово-стильової палітри. В результаті поза увагою музикознавців залишаються жанри мініатюри, фантазії та варіації, а також стильові напрями у домровій музиці українських композиторів, які вимагають окремої уваги. Маловивченим є і жанр перекладень, хоча саме він стоїть у витоків домрового репертуару.

Аналіз розвитку домрового виконавства показав, що домра, як інструмент з високим технічним потенціалом, одразу закріпила свою солюючу функцію в оркестрі. Однак, не зважаючи на більш раннє виникнення ансамблево-оркестрового музикування, розбудований оригінальний

репертуар для малих і великих складів за участю домри так і не сформувався, у той час як сольний проходить стрімку еволюцію від перекладень до оригінальних творів.

Оригінальному репертуару передували ***перекладення***, серед яких стилістично панували адаптовані зразки класицизму і романтизму, переважно представлені творами для скрипки, фортепіано, рідше для баяна, флейти, кларнета та вокальної музики. Аналіз дозволив виявити шляхи рішення проблем при перекладенні, у тому числі способи компенсації нестачі діапазону, адаптації до домрової специфіки типових технік та прийомів з арсеналу інших інструментів, темброве урізноманітнення та фактурні модифікації.

Підкреслено, що провідна роль в розбудові адаптованого репертуару належить М. Т. Лисенку, який створив перекладення в діапазоні від мініатюри до циклічних форм, що стало підґрунтям для формування оригінального репертуару. Значна кількість його адаптованих творів заснована на зразках народно-пісенної традиції, побудованих як обробки народних пісень, нерідко із застосуванням варіаційного принципу розвитку, що у подальшому вплине як на твори малої форми (двочастинна), так і крупної (сонатна-варіаційна). Окрім того, у нього можна бачити витоки явища колористики («Дощик»), що знайде продовження в творах Л. Матвійчук та О. Олійника. У свою чергу, адаптація композицій з джазовим потенціалом (В. Власов) дала потужний поштовх для створення джазових творів на основі запозичених тем (В. Соломін).

Виявлено, що на початку формування оригінального домрового репертуару (1933 р.) пануючим був фольклоризм, а з кінця 1960-х років ***стильові напрями*** нашаровуються та взаємодіють. В оригінальних творах для домри ми спостерігаємо риси ***фольклоризму*** (Г. Михайличенко, М. Т. Лисенко, В. Іванов, Л. Матвійчук, Є. Мілка), неофольклоризму (О. Некрасов, В. Івко, О. Олійник), необароко (В. Івко, А. Нижник), неокласицизму (В. Іванов, В. Івко, А. Гайденко), романтизму

(В. П. Задерацький, В. Подгорний, Б. Міхєєв, О. Костін), неоромантизму (В. Івко, Б. Міхєєв), еклектики (І. Козлов) та джазовості (В. Соломін).

Процес формування оригінального репертуару дозволив виявити різні підходи до адаптації фольклору. Однією з таких форм є написання варіацій на основі народної пісні (Г. Михайличенко, М. Т. Лисенко, В. Івко, Л. Матвійчук, І. Іванов – В. Марунич), використання архаїчних форм (О. Некрасов) та гуцульського ладу (В. Іванов). Композитори переважно академізують першоджерело, уникають неквадратних будов та пристосовують їх до темперованого строю. У ***неофольклорних*** композиціях спостерігається звернення до новітнього фольклору (коломийка у Є. Мілки, дробойка у О. Олійника), наслідування плакальницям (Б. Міхєєв) та використання принципів фольклорного мислення (В. Іванов, О. Олійник).

Неокласичність та ***необароковість*** відбились у зверненні до жанрів фуги, токати (В. Івко), концерту (В. Івко, В. Іванов, А. Гайденко) та *buffo* (А. Гайденко). Серед принципів слід відзначити активну акцентуацію, безперервну моторику та мелодику, побудовану у вигляді гамоподібних пасажів або по звуках тризвуків та їх обернень (В. Івко, А. Гайденко), використання цитат епохи бароко і риторичних фігур (А. Нижник).

Огляд напрямів ***неоромантизму*** і ***романтизму*** показав, що їх грань у домровій музиці розмита. Романтизм віддзеркалився у зверненні до жанрів епохи (В. П. Задерацький, В. Івко, Б. Міхєєв, О. Костін, І. Козлов), літературній програмності (О. Костін) та експресивності мелодики. У неоромантичних творах це доповнюється осучасненням музичної мови та використанням розширених можливостей інструмента (В. Івко, Б. Міхєєв). Джазовий напрям, який в оригінальній музиці виокремився з перекладень баянної (В. Власов), активно розвивається з початку XXI століття (В. Соломін).

У дисертації було простежено, що паралельно із зверненням до різних стильових напрямків відбувається ускладнення ***звуковисотної структури*** творів, зокрема, використання кластерів (А. Гайденко), секундових педалей

(О. Костін), квінтакордів (А. Гайденко), цілотонових тетрахордів (В. Подгорний, А. Гайденко), мажоро-мінорних співставлень (О. Олійник) та репрезентації тональності через тональний центр (В. Іванов, В. Івко). Останнє пов'язане з розширенням звуковисотних структур до гемітоніки та дванадцятитоновості (А. Гайденко, А. Нижник, О. Олійник). Окрім цього, спостерігається і звернення до поліладовості через використання ладів народної музики (О. Олійник).

Виявлено, що у порівнянні з іншими техніками, алеаторика використовується епізодично та проникає через втілення стихії народно-інструментального музикування (В. Івко). ***Сонорні*** можливості розкриваються з розширенням арсеналу домри власне сонорними (О. Олійник, Л. Матвійчук, В. Рунчак) та ударно-шумовими (***сонористичними***) прийомами з репертуару інших інструментів (гітара, ударні). В результаті урізноманітнюються традиційні прийоми гри та впроваджуються авторські (О. Олійник), а виконавський арсенал домри та її виражальна палітра постійно збагачуються новими тембровими барвами.

Це побудило нас ввести поняття ***розширеної домрової техніки***, *яка передбачає доповнення звичних домрових прийомів модифікованими, часто – з виконавського арсеналу інших інструментів (переважно гітара та ударні), що урізноманітнює виражальну палітру домри.* До традиційних прийомів ми можемо віднести *glissando*, *pizzicato*, флажолет, трелі, удари медіатором (вниз, вгору, змінні, тремоло); у той час як серед розширених – різновиди *glissando* (хвилеподібне, тремольоване, нетремольоване, темброве), *pizzicato* (*violino*, пальцями лівої руки), трелей (півтонова: пальцями лівої руки або тремолювати тільки нижній звук); ударів (*slap*, ногою по підлозі, удар по головці грифу, медіатором за підставкою, кісткою середнього пальця по панциру або великого пальця по підставці тощо).

Розмаїття тембрових перевтілень домри побудило нас до ***виокремлення нових вимірів її звукообразу***. Так, домра може наслідувати тембру інших інструментів, втілювати явища природи та фізичні явища. В наслідок цього її

звучання стає схожим на балалайку (Б. Міхєєв), гітару (А. Білошицький), ударні інструменти (О. Олійник) та дзвіночки (О. Олійник). Вона також може бути дзвонною (О. Олійник), ударно-шумовою (О. Некрасов, О. Олійник, Л. Матвійчук), колористичною (М. Т. Лисенко, Л. Матвійчук) та «домрою-фламенко» (А. Білошицький). Окрім цього, ми можемо почути на домрі звуконаслідування дощу (М. Т. Лисенко), зозулі (Л. Матвійчук) та «мерехтливе» звучання (О. Олійник).

Дослідження оригінальної домрової музики проілюструвало, що ***пануючими жанрами*** є мініатюра (О. Некрасов, Б. Міхєєв, Л. Матвійчук, О. Олійник), її цикли (В. Івко, Б. Міхєєв, Є. Мілка) і концерт (В. П. Задерацький, Д. Клебанов, І. Ковач, І. Ботвінов, В. Подгорний, В. Івко, В. Іванов, К. Мясков, Б. Міхєєв, А. Гайденко, А. Нижник, О. Костін, І. Козлов). Менш чисельними виявились жанр варіацій (М. Т. Лисенко, Л. Матвійчук, В. Івко), сюїти (Б. Міхєєв, А. Білошицький, С. Грицаєнко), сонати (В. Івко, Є. Мілка, В. Польовий) та фантазії (В. Соломін, С. Грицаєнко). Тенденція до жанрової дифузії і жанрового синтезу у домровому репертуарі проявилась у XXI столітті і знайшла відбиття у поєднанні і взаємопроникненні різних жанрових (концерт і меса та пасіон; концерт і скерцо, гопак, романс, хорал, пасакалія та награш; фантазія і танго) ознак в межах одного твору (А. Нижник, В. Соломін, І. Козлов).

Панорамний огляд ***творів малої форми*** показав, що найбільше жанрово-стильове розмаїття властиве саме ***мініатюрі***. З точки зору стилістики домінанти переважають романтичні та неоромантичні композиції, але зустрічаються і фольклористичні, неофольклорні, необарокові та неокласичні. Зокрема, панують мініатюри танцювальної природи (О. Некрасов, Б. Міхєєв, Є. Мілка) та пісенної (Б. Міхєєв). Менш численними є «мовні» (В. Івко, Б. Міхєєв), суто інструментальні – скерцо, токата, етюд, награш (Б. Міхєєв), що доповнюється поодинокими зразками програмних – портретних замальовок (Б. Міхєєв) та звуконаслідувальних мініатюр (Л. Матвійчук, О. Олійник). Не менш розмаїтими можуть бути і форми таких мініатюр:

варіаційна, куплетно-варіаційна, проста дво- та тричастинна, «форма другого плану», складна тричастинна та концентрична. Ускладнення форми відбувається за рахунок її поєднання з рисами поемності та сонатності (Б. Міхєєв), що пов'язано з їх подальшою трансформацією в масштабні частини циклічної форми (Концерт № 1 *d-moll*). Розгалужена жанрово-стильова палітра мініатюри, представлена в доробку Б. Міхєєва, поступово урізноманітнюється новими виражальними можливостями домри, в яких вагоме місце займає стихія звуконаслідування.

Деякі мініатюри та більш розгорнуті композиції набувають ***концертних рис***, що відбилось у зверненні до жанрів з концертним потенціалом (капричіо у А. Нижника, каприс у В. Іванова); віртуозності (О. Некрасов, Б. Міхєєв); різнорівневій контрастності на фактурному та тематичну рівні – від розмаїття фактури до калейдоскопічності та мозаїчності образів (В. Власов, В. Іванов, О. Олійник, Б. Міхєєв, О. Гнатовська, В. Рунчак); ілюзії багатофункціонального / різнотембрового ансамблю (О. Некрасов, В. Іванов, «Басо-остинато» В. Власова); театральності – через звернення до літературних, театральних жанрів та засобів звуковидобування, які візуально привертають увагу («Репліки» В. Івка, «Пантоміма» В. Власова, *Quasi buffo* А. Гайденка, Концертштюк О. Костіна) та *quasi*-імпровізаційності (вступ «Ескізу» Б. Міхєєва). В результаті, мініатюра тяжіє до більших масштабів, виходить за межі малої форми та стає посередником між жанрами крупної форми (концертом та фантазією).

Більшість домрових мініатюр прагнуть до об'єднання у цикл, що побудило нас до ***типологізації циклів домрових мініатюр***. Монолітні тяжіють до сонатно-симфонічного циклу (Є. Мілка), а монолітно-поліжанрові засновані на мовно-театральному елементі з жанровими арками (В. Івко), що не дозволяє номерам таких циклів існувати самостійно. Поліжанрові (Б. Міхєєв) демонструють повну автономію всіх мініатюр, які часто звучать окремо («Пустотливий награш», «"Грізний" марш», «Весела полька»), що зумовлено, в першу чергу, їх концертними якостями. Крім того, деякі

мініатюри Б. Міхєєва тяжіють до об'єднання у мікроцикли (№№ 1–3, 5–8, 9–11 «Ліричного альбому»), а вільне використання п'єс у інших циклах («Ліричний альбом» – «Три п'єси з "Ліричного альбому"») додатково підтверджує їх автономність. Найбільша концентрації циклів спостерігається наприкінці XX століття, у той час як на сьогодні перевага віддається окремим мініатюрам.

Найбільш показовим у домровому репертуарі став ***жанр концерту***, оскільки саме в ньому представлені майже всі напрями і техніки музики XX століття (дванадцятитоновість, розширена тональність, сонорика, розширена виконавська техніка) і розкривається віртуозний потенціал інструмента. Більшість домрових концертів є одночастинними, у той час як багаточастинні складають незначну частину домрової музики. Численні концерти написані у сонатно-варіаційній формі, але зустрічається і сонатно-варіаційна з рисами рапсодичної (В. П. Задерацький), куплетно-варіаційної (Концертино В. Подгорного) та навіть варіації з рисами сонатної, а принципами розвитку виступають варіаційність та мозаїчність (А. Гайденко, О. Костін, І. Козлов).

Огляд різних зразків концерту дозволив запропонувати ***типологію жанру домрового концерту*** за двома критеріями – трактовки жанру (одно- або багаточастинний) та стилістичного параметру. Стилістична палітра охоплює зразки необарокового (А. Нижник), неокласичного (В. Іванов, В. Івко, А. Гайденко), романтичного (В. П. Задерацький, В. Подгорний, Б. Міхєєв, О. Костін), фольклорного (Д. Клебанов, І. Ковач, В. Подгорний), джазового (В. Власов) та еклектичного (І. Козлов) концертів. На урізноманітнення стилістики вплинула перевага у домровій музиці оригінального тематизму, що простежується з 1980 року.

Розглянувши всі параметри домрових концертів, ми запропонували власну ***періодизацію розвитку жанру домрового концерту***, поділену на чотири періоди: 1) між принципами обробки, варіаційністю та сонатністю (1947 – кінець 1950-х років), що показово для творчості В. П. Задерацького, Б. Алексєєва, Д. Клебанова, К. Домінчена та І. Хуторянського;

2) трансформація форми та тонального мислення (1960 – кінець 1970-х років) спостерігається у концертах І. Ковача, І. Ботвінова та В. Подгорного; 3) оригінальний тематизм та жанрова взаємодія (1980–1993 роки) притаманні творам В. Іванова, В. Івка, К. Мяскова та Б. Міхєєва; 4) жанровий синтез та мозаїчність (1998–2019 роки), характерні для творів А. Гайденка, А. Нижника, О. Костіна та І. Козлова.

Звернення до меси та пасіону (А. Нижник), балетної музики (О. Костін), літературних жанрів (А. Гайденко, О. Костін) знаменувало появу синтезу нового рівня, який народжується із взаємодії далеких жанрів (вірш – концерт; балет – концерт; пасіон, меса – концерт), що дозволяє оцінювати подібні твори як реалізацію ширшого кола образів у порівнянні із неофольклорними зразками, побудованими на пісенно-інструментальному тематизмі. Нерідко, у зв'язку з багатотемністю таких композицій, сонатна форма відходить на другий план та поступається варіаційності, мозаїчності та калейдоскопічності (О. Костін, І. Козлов).

В процесі аналізу було виявлено, що ***сюїта***, хоча і не виступає пануючим жанром, може розглядатися з точки зору взаємодії принципів циклу мініатюр (Б. Міхєєв) і сонатно-симфонічного циклу (Концерт-сюїта Б. Міхєєва, «Казкові історії» С. Грицаєнко). Ми пропонуємо розрізняти пісенно-танцювальні (Концерт-сюїти Б. Міхєєва, С. Грицаєнко), танцювальні (А. Білошицький) та мішані («Дитяча сюїта» Б. Міхєєва, «Казкові історії» С. Грицаєнко) сюїти. Окрім цього, домрові сюїти можуть втілювати сюжетний тип програмності з наскрізним («Казкові історії» С. Грицаєнко) та замкнутим розвитком («Стежками українських народних казок» С. Грицаєнко), що виявилось у самостійності та завершеності кожної частини. Траєкторія розвитку домрових сюїт пов'язана як з моделлю сонатно-симфонічного циклу, так і з програмною сюїтою.

Найменш затребуваним у домровій музиці став ***жанр сонати***, проте і вона представлена кількома різновидами, в тому числі старовинною (Соната для домри соло В. Івка), класичною (В. Польовой, Соната для двох домр соло

В. Івка) та симфонізованим чотиричастинним циклом (Сонатина В. Івка та Соната Є. Мілки).

При тому, що упродовж п’ятдесяти років композитори не звертаються до жанру фантазії, на початку XXI століття він кількісно наздоганяє сюїту та сонату. На початку XXI століття композитори-домристи (В. Соломін) починають опановувати ***жанр фантазії***, серед яких можна розрізняти фантазію-фламенко («*Asturia*»), танго- («*Libertango*») та джаз-фантазію («*Vayamos Al Diablo*»). У доробку С. Грицаєнко домрові фантазії представлені невеликими фольклористичними варіаціями на теми українських народних пісень, втіленими у куплетно-варіаційній формі, часто із залученням невеликої каденції. В результаті домрові фантазії можуть обмежуватись форматом мініатюри (С. Грицаєнко) або сягати масштабу крупної форми (В. Соломін).

Домрова творчість українських композиторів віддзеркалила всю жанрово-стильову множинність епохи XX–XXI століття. Саме тоді, коли інші академічні інструменти були зоною активних та безперервних творчих пошуків композиторів, домрова музика «наздоганяє» багатовікову історію музичного мистецтва та опановує розмаїття стилів, напрямків та жанрів лише за дев’яносто років (з 1933 року). Не зважаючи на те, що серед стильових напрямків панують неоромантизм та неофольклоризм, домровий репертуар збагачується новими явищами та ілюструє здатність до еволюції, що підтверджується його метаморфозами на різних етапах розвитку.

Аналіз численної палітри творів показав послідовне урізноманітнення музичної мови та поглиблення образного змісту. Поступове нівелювання шаблонного фольклористичного амплуа домри, академізація та вихід за її межі, використання сонористичних прийомів гри, призводить до формування інструмента, який повною мірою реалізував свій потенціал і здатний до виконання різноманітних композиторських і виконавських завдань. Розмаїття напрямів і технік, представлених у сучасній академічній музиці для домри, корелює із загальними тенденціями музики XX століття, що свідчить про вихід домри на один рівень з іншими концертуючими інструментами.

Дослідження актуальної оригінальної сольно-ансамблевої музики для чотириструнної домри в доробку українських композиторів ХХ – перших десятиліть ХХІ століття дало можливість зробити висновки про жанрові та стильові домінанти, загальну палітру репертуару та нові тенденції домрової музики (колористика, сонорика, сонористика, розширена домрова техніка).

Разом із тим, залишається поле для майбутніх досліджень. Окремої уваги заслуговує оркестровий репертуар за участю домри, який дає привід розглядати способи інструментування та аранжування, стилістичну палітру та специфіку функціонування домри в оркестрі. Водночас, останнє десятиліття демонструє поповнення домрової музики творами на основі українських народних пісень в їх поєднанні із джазовою (В. Соломін, С. Грицаєнко) та рок-стилістикою (Є. Сімакова) або оригінальними композиціями, образна сфера яких відходить від звичних домрових творів (Є. Сімакова), що дає матеріал для подальших наукових розвідок.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк І. Модерні та джазові стильові тенденції у творах сучасних українських композиторів з голосом. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. 2017. № 2. Вип. 37. С. 124–130.

2. Башмакова Н. В. Мандоліна в історико-художньому процесі : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Харків, 2010. 16 с.

3. Башмакова Н. В., Євстратенко Б. В. Елегія С. В. Рахманінова в українському домровому виконавстві: специфіка перекладення та інтерпретації. *Наукова думка Дніпропетровщини*. 2019. № 14. С. 37–47.

4. Бензюк О. О. Засоби створення й сприймання художнього образу в концертному триптиху «В іспанському стилі» Анатолія Білошицького. *Молодий вчений*. 2016. № 3. С. 634–638.

5. Бензюк О. О. Світогляд Анатолія Білошицького в контексті проблеми цінностей: культурологічний аспект. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2015. Вип. 2. С. 68–71.

6. Берегова О. М. Інструментальний театр у творчості сучасних українських композиторів. *Культурологічна думка*. 2018. № 14. С. 102–108.

7. Бернат Ф. Ф. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2019. 205 с.

8. Бєлікова В. В. Музична мова творів Михайла Степаненка як чинник формування творчого потенціалу особистості. *Наукові записки*. 2019. Вип. 176. С. 72–76.

9. Білоус В. П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 2005. 18 с.

10. Білоусова С. Академічні жанри в домровій творчості В. Івка і Є. Мілки. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. ст. / відп. секретар – доктор мистецтвознавства, проф. Л. В. Шаповалова. Харків, 2017. Вип. 46. С. 322–332.

11. Білоусова С. В. Виконавське інтонування на домрі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2018. Вип. 28. С. 171–177.

12. Білоусова С. В. Донецька школа домрового виконавства: етапи розвитку, методологічні засади, регіональна складова репертуару : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2021. 283 с.

13. Білоусова С. Фольклорна лінія у творах для домри В. Івка, Є. Мілки, О. Некрасова. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2015. Вип. 14. С. 55–62.

14. Бондаренко О. М. Токата в українському фортепіанному мистецтві: ґенеза та шляхи трансформації жанру : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2017. 196 с.

15. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Харків, 2005. 17 с.

16. Борисова С., Литвинов О. Анатолій Білошицький: життя і творчість як втілення трагічної експресії (міркування щодо інтерпретації творів народного митця). *Творчість композиторів України для народних інструментів* : зб. мат. між нар. наук.-практ. конф. Львів, 2006. С. 6–11.

17. Бортник Є. О. Домра в самодіяльному мистецтві Радянської України : учб.-метод. розробки для студентів заочників відділення нар. інструментів інститутів культури. Харків : Харк. Держ. Інститут культури, 1974. 57 с.

18. Бортник Є. О. Формування і розвиток домрового мистецтва на Україні в аспекті російсько-українських музичних зв’язків : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 1982. 25 с.

19. Булгаков Є. С. Хрестоматія для дитячого оркестру народних інструментів / ред. Самоварової Т. М. Харків : ОНМЦПК, 2020. Т. 1. 92 с.

20. Булгаков Є. С. Хрестоматія для дитячого оркестру народних інструментів / ред. Самоварової Т. М. Харків : ОНМЦПК, 2020. Т. 2. 106 с.

21. Булгаков Є. С. Хрестоматія для дитячого оркестру народних інструментів / ред. Самоварової Т. М. Харків : ОНМЦПК, 2020. Т. 3. 103 с.

22. Вербицька-Шокот І. В. Жанр реквієму в хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Харків, 2007. 25 с.

23. Веселовська Г. До питання жанрології та дифузії жанрів у сучасному мистецтві та мистецтвознавстві. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*: зб. наук. пр. з мистец. і культурології / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т пробл. сучас. мистецтва. Київ, 2010. Вип. 7. С. 42–43.

24. Власов В. Твори для домри та фортепіано. Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2011. 48 с.

25. Гайдамака Л. Оркестр з українських народних інструментів. *Музика масам*. 1928. № 10–11. С. 6–7.

26. Гайдамака Л. Революційні пісні для української народної оркестри. Харків : ДВУ, 1930. 16 с.

27. Герасимовська-Конарєва К. Ціннісно-орієнтаційні вектори оркестрової творчості Анатолія Білошицького. *Збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / ред.-упор. А. Дишний. Дрогобич,. 2011. Вип. 2. С. 21–24.

28. Глушков П. Концертна фантазія на українські народні теми для домри в супроводі фортепіано. Київ : Советский композитор, 1961. 11 с.

29. Голяка Г. П. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Харків, 2008. 16 с.

30. Гончаров А. О. Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 17 с.

31. Гончарова О. М. «Сонечко» Л. Ревуцького в транскрипції М. Т. Лисенка як унікальний досвід домрового мистецтва України. *Актуальні питання сучасного виконавського мистецтва на народних інструментах (кобза, домра, мандоліна, балалайка)*. Харків, 2017. С. 45–52.

32. Горват І., Вассербергер І. Основи джазової інтерпретації. Київ : Музична Україна, 1980. 122 с.

33. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. Изд. 2-е, доп. Киев : Музична України, 1973. 311 с.

34. Горюхіна Н. О. Композиція музичного твору. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2000. Вип. 7. С. 16–31.

35. Григорчук М. Золоте ірраціональне число. *Світогляд: науково-популярний журнал*. 2017. Вип. №6 (68). С. 42–60.

36. Гризодуб В., Михелис В. Школа игры на четырехструнной домре / ред. М. Шелеста. Київ : Музична Україна, 1978. 75 с.

37. Гриценко Н. Фортепіанна музика Віталія Годзяцького: творчі концепти та контексти. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* : зб. наук. ст. / ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків, 2014. Вип. 40. С. 131–142.

38. Грицун Ю. М. Жанрова багатогранність творчої палітри І. Ковача. *Культура України*. *Сер. Мистецтвознавство* : зб. наук. праць / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків, 2015. Вип. 50. С. 68–78.

39. Грібінєнко Ю. О. Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності : автореф. дис. … канд. мистецвознавства. Одеса, 2006. 22 с.

40. Давидов М. А. Виконавське музикознавство : енциклопед. довід. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. 406 с.

41. Давидов М. А. Проблеми збереження і розвитку академічного народно-інструментального мистецтва України. Київ, Луцьк : ВАТ Волинська обласна друкарня. 2008. 2-е вид. 404 с.

42. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підруч. для вищ. та серед. муз. навч. закл. Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2005. 420 с.

43. Данилець В. В. Стилізація гуцульського фольклору в українській музиці кінця XIX – початку XXI століття: композиторський і виконавський аспекти : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2021. 220 с.

44. Данилюк М. М., Данилюк Я. В. Діяльність осередків музичної освіти на Слобожанщині у контексті культурно-освітнього розвитку регіону (друга половина XIX – початок XX століть). *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Вип. XXII: До 95-річчя кафедри народних інструментів України / ред.-упоряд. Романюк І. А. Харків, 2021. Вип. 22. С. 54–71.

45. Данилюк Я. В. Концерт для домри з симфонічним оркестром Д. Клебанова в контексті розвитку жанру. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / ред.-упоряд. Ю. П. Величко, Л. В. Русакова. Харків, 2021. Вип. XXV. С. 152–170.

46. Данилюк Я. В. Розвиток домрового виконавства в Україні в контексті відродження народної музично-інструментальної культури на порубіжжі XX–XXI століть. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. / ред.-упоряд. Л. В. Русакова, ред. Ю. П. Величко, Я. О. Сердюк. Харків, 2019. Вип. 18. С. 120–140.

47. Дзяман З. В. Оркестровий клас: домрово-кобзова група в оркестровому класі: методичні рекомендації. Луцьк : Вежа-Друк, 2018. 20 с.

48. Димченко С. Вплив творчої спадщини Володимира Подгорного на розвиток баянного мистецтва України. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. Харків, 2013. Вип. 38. С. 364–378.

49. ДомРа – народна електрифікація. URL: https://day.kyiv.ua/uk/article/taym-aut/domra-narodna-elektrifikaciya (дата звернення: 31.01.2021).

50. Донченко І. М. Специфіка домрової транскрипції сонат для скрипки та фортепіано: жанрово-стильові та виконавські аспекти. Рукопис / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2022. 58 с.

51. Дружга І. С. Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2021. 215 с.

52. Дутчак В. Г. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970 – 1990 років. Творчість і виконавство : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 1996. 24 с.

53. Дяченко Ю. Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст.: композиторські та виконавські виміри : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2017. 208 с.

54. Єрьоменко А. С. До питання перекладення фортепіанних творів для чотириструнної домри та фортепіано: фактурні та інструментально-звукообразні особливості. *Музично мистецтво і культура*. 2020. Вип. 31. Кн. 1. С. 260–269.

55. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. 703 с.

56. Жарков О. М. Художній переклад в музиці: проблеми і рішення : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 1994. 19 с.

57. Зав'ялова О. Неостилістичні ознаки ансамблевих жанрів камерно-інструментального мистецтва України. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*: зб. наук. пр. / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2007. Вип. 7. С. 25–31.

58. Загайкевич А. Л. Українська електроакустична музика: історія і сучасність. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. № 4. С. 75–86.

59. Закус І. М., Пустой Г. Г Джаз в Україні: музиканти та перспективи розвитку імпровізаційної музики. *Молодий вчений*. 2017. № 11. С. 565–568.

60. Заходякін А. Жанр інструментального концерту у творчості Мирослава Скорика (на матеріалі Концерту № 1 для віолончелі з оркестром). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. № 2 (51). С. 122–136.

61. Збірник п'єс для оркестру народних інструментів : дитячої та молодіжної художньої самодіяльності / упоряд. К. З. Пополутов. Київ : Радянська школа, 1959. 171 с.

62. Зимогляд Н. Ю. Градації медитативного в «Кітч-музиці для фортепіано» Валентина Сильвестрова. *Культура України. Серія : Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків, 2018. Вип. 61. С. 106–116.

63. Зіборова Єлизавета. В. Власов «Бассо остинато». Концерт. Ламзюк А. М. Викл. Михайлова О. А. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Jl2jJ9B5N_8&ab_channel=АЛЁНАМихайлова (дата звернення: 11.04.2021).

64. Зінків І. Камерно-інструментальні ансамблі Миколи Лисенка. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.* / редкол.: І. Пилатюк (голова) та ін. Львів, 2010. Вип. 24. С. 122–128.

65. Зінків І. Про один архетип української музичної культури: троїста музика. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*: зб. наук. пр. / Київський нац-й ун-т мистецтв. Київ, 2018. Вип 1. С. 6–17.

66. Зінків І. Фортепіанні твори Миколи Лисенка у контексті формування модерністичних тенденцій в українській музиці. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2015. № 1 (Вип. 33). С. 66–74.

67. Золотовицька І. Дмитро Клебанов. Творчі портрети українських композиторів. Київ : Музична Україна, 1980. 44 с.

68. Іванов П. Оркестр українських народних інструментів. Київ : Музична Україна, 1981. 110 с.

69. Каблова Т. Б. Золотий перетин як композиційний принцип трансмірності в музичній культурі : монографія. Київ : НАКККіМ, 2015. 161 с.

70. Калабська В. Концерт для домри з оркестром В. Подгорного: виконавський аспект. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*: зб. наук. пр. / Уманський держ-й педагогічного ун-т імені Павла Тичини. Умань, 2017. Вип.15. С. 370–378.

71. Калашник М. П. Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века : монография. Харьков : Форт ЛТД, 1994. 188 с.

72. Калашникова А. Г. Стильові параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини XX ст. : дис. … канд. мистецтвознавства 17.00.03. Суми, 2020. 225 с.

73. Калениченко А. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*: зб. наук. пр. / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2009. Вип. 9. С. 106–113.

74. Калениченко А. Поема музична. *Українська музична енциклопедія* / гол. ред. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ, 2018. Т. 5. С. 285–292.

75. Калениченко А. Українська симфонічна поема XX століття: історичний профіль. *Студії мистецтвознавчі*. 2015. Т. 3. С. 88–95.

76. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах : (клавікорд, клавесин, фортепіано) XIV–XVIII ст. Київ : Освіта України, 2009. Вид. 2. 416 с.

77. Квартет Віктора Соломіна – Astor Piazzolla – Libertango. URL: https://www.youtube.com/watch?v=krwenX3eqvg&ab_channel=JazzinKiev (дата звернення: 31.01.2021).

78. Кириченко В. Джазові твори В. Власова для домри. *Музичне мистецтво і культура*. 2017. Вип. 24. С. 373–382.

79. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець: монографія. Львів : НКЖ «Ї», 2008. 592 с.

80. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX століття : автореф. … докт. мистецтвознавства. Київ, 2000. 36 с.

81. Клименко Ж. Баянна творчість А. В. Білошицького: проблеми традиційного і новаторського. *Київське музикознавство*. 2003. Вип. 10. С. 87– 91.

82. Клименко Ж. Тема Іспанії в творчості А. Білошицького. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Музичне виконавство і педагогіка: історія, теорія, інтерпретаційні аспекти композиторської творчості*. 2011. Вип. 96. С. 126–135.

83. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика 1917–1977. Київ : Наукова думка, 1980. 315 с.

84. Коваленко Д. Процеси жанрової дифузії та диференціації в сучасному українському романі (на матеріалі романів Ірен Роздобудько). *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія*. 2016. Вип. 2. С. 142–147.

85. Колесса Ф. М. Музикознавчі праці. Київ : Наукова Думка, 1970. 592 с.

86. Колісник О. В. Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної музики Євгена Станковича : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2017. 245 с.

87. Коломийки. *Літературознавчий словник-довідник* / ред. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко. Київ : ВЦ «Академія», 2007. С. 354.

88. Кольц І. П. Миколаївська домрова школа в контексті становлення професійного народно-інструментального мистецтва Півдня України XX–XXI століть : дис. … канд. мистецтвознавства : 025. Київ, 2021. 227 с.

89. Комаренко В. А. Методика навчання гри на чотириструнній домрі. Київ : Радянська школа, 1961. 132 с.

90. Комаренко В. Робота з самодіяльним оркестром народних інструментів. Київ : Мистецтво, 1955. 88 с.

91. Комаренко В. Український оркестр народних інструментів. Київ : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літ. УРСР, 1960. 82 с.

92. Комлікова А. В. Українська рок-опера: традиції та аспекти розвитку : дис. канд. … мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2016. 182 с.

93. Концерт Наталії Костенко (домра) (13.04.2016) / Natalia Kostenko performs a solo concert (domra). URL: https://www.youtube.com/watch?v=9z7Q0jaZe30&ab_channel=SergeyNeverov (дата звернення: 23.06.2021).

94. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736 с.

95. Косаковська Л. П. Україна, держава: хореографія. *Енциклопедія історії України: Україна—Українці* / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. Київ : Наукова думка, 2018. Кн. 1. 608 с.

96. Костенко Н. Е. Борис Александрович Михеев : монография. Харьков : Вид-во «Водник спектр Джі-Ем-Пі», 2017. 2-е изд., доп. 180 с.

97. Костенко Н. Е. Поэтика домрового искусства. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2014. Вип 4 (5). С. 60–63.

98. Костенко Н. Є. Композиторська творчість як дзеркало виконавського мислення (на прикладі музики Б. Міхєєва для домри). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* / ред. В. Даниленко. Харків, 2009. № 11. С. 58–65.

99. Костенко Н. Є. Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 20 с.

100. Костенко Н. Лисенко Микола Тимофійович. *Творча та педагогічна діяльність М. Т. Лисенка: надбання сучасного виконавського мистецтва України*: зб. матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції з актуальних питань розвитку професійних та виконавських компетентностей юних виконавців на народних інструментах / упор. Т. М. Самоварова, П. О. Івченко; ред. І. Н. Смольська. Харків, 2018. С. 4–5.

101. Костенко Н. Я. Об исполнении мелизмов на домре. Методические рекомендации для учащихся детских музыкальных школ. Симферополь : Таврия, 2007. 24 с.

102. Костогриз С. О. Виконавство на балалайці Харківщини як складова українського музичного мистецтва : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2017. 254 с.

103. Коханик І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*. 2017. Вип. 55. С. 70–81.

104. *Кричинська О. В.* Неокласичні тенденції у творчості Миколи Лисенка (на прикладі «Української сюїти» для фортепіано ор. 2). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2012. Вип. №2 (15). С. 40–44.*

105. Крусь О. П. Історія української музики XX століття: Навчально-методичний посібник. Луцьк : Надстир'я, 1997. 82 с.

106. Культурологічний словник / За ред. В. І. Рожка, О. В. Антонюка. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 464 с.

107. Культурологія: українська та зарубіжна культура / За ред. М. М. Заковича. Київ : Знання, 2007. 567 с.

108. Купіна Д. Риси мінімалізму в органних творах українських композиторів. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2020. № 2–3 (47–48). С. 51–66.

109. Курило Г. Додекафонія та серіалізм у камерній музиці Валентина Сильвестрова і Леоніда Грабовського. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2010. Вип. 24. С. 96–105.

110. Куспляк К. О. Принципи роботи над перекладеннями для домри в творчому доробку М. Т. Лисенка (на прикладі Фантазії-експромту cis-moll ор. 66 Ф. Шопена). Рукопис / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2020. 33 с.

111. Лапченко В. Курс гри в оркестрі народних інструментів. Київ : Музична Україна, 1975. Ч. 1. 205 с.

112. Лапченко В. Курс гри в оркестрі народних інструментів. Київ : Музична Україна, 1981. Ч. 3. 87 с.

113. Лапченко В. Курс гри в оркестрі народних. Київ : Музична Україна, 1977. Ч. 2. 127 с.

114. Левченко О. М. Жанротворчі процеси XX–XXI століття. *Сучасні лінгвістичні студії XXI століття: тези доповідей Всеукраїнської науково-практичної заочної конференції*. 2015. С. 46–51.

115. Леонтович М. Хорові твори / ред. М. Гордійчук. Київ : Музична Україна, 1970. 243 с.

116. Леся Українка. URL: http://lesya.weblib.kiev.ua/folklore/8kvk/294kvk.html (дата звернення: 10.09.2019).

117. Летичевська О. М. Концертино. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=3258 (дата звернення: 02.03.2020).

118. Лєрмонтова О. О. Звукообраз домри в творчості В. Соломіна як репрезентант звукового образу сучасності. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. / ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків, 2020. Вип. XXI. С. 293–308.

119. Лєрмонтова О. О. Творчість музиканта-домриста: виконавсько-психологічний аспект (на матеріалі діяльності харківської школи) : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2021. 217 с.

120. Лисенко М. В. Народні музичні інструменти на Україні. Київ : Мистецтво, 1955. 62 с.

121. Лисенко М. В. Повна збірка творів. Харків; Київ : ДВОУ, Література і мистецтво, 1932. 58 с.

122. Лисенко М. Молодощі: збірка танків та веснянок. Збірка народних пісень в хоровому розкладі. Київ : Музична Україна, 1990. 140 с.

123. Лисенко М. Т. Школа гри на чотириструнній домрі : учб. метод. посібник для педагогів муз. і пед. училищ. Київ : Муз. Україна, 1967. 157 с.

124. Лисенко М. Бібліографія / упоряд. І. О. Негрейчук та ін. Харків : Фоліо, 2009. 221 с.

125. Лисько З. Музичний словник. Київ : Музична Україна, 1994. 165 с.

126. Литвинец Т. А. Неоклассицистская тенденция в оригинальном домровом репертуаре: к проблеме исполнительской трактовки. *Музыкальное искусство*. 2017. №17. С. 62–67.

127. Литвинець Т. А. Сучасне домрове виконавство: аспекти вдосконалення професійної майстерності : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Львів, 2013. 20 с.

128. Лі Ш. Джаз у системі українського професійного музичного мистецтва. *Культура України*. 2018. Вип. 59. С. 132–145.

129. Лігус В. О. Еволюція українського академічного народно-інструментального виконавства XX–XXI століття: соціокультурний аспект. *Молодий вчений*. 2017. № 10. С. 293–296.

130. Лігус О. Еволюція жанру фортепіанної рапсодії в українській музиці. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. 2017. С. 241–249.

131. Лігус О. М. Проблема жанрово-стильової еволюції в українській фортепіанній творчості XIX-XX ст. *Національна музична академія України імені П. Чайковського «Часопис»*. 2009. Вип. 4. С. 199–128.

132. Лігус О. Танцювальні жанри в українській фортепіанній творчості епохи романтизму: проблема жанрової еволюції. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*: зб. наук. пр. / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2009. Вип. 9. С. 125–130.

133. Лігус О. Тенденції неоромантизму в українській фортепіанній музиці початку XX століття. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2020. № 16 (2). С. 94–98.

134. Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця XX – початку XXI століття / голов. ред. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2019. 254 с.

135. Лошков Ю. І. Домрове виконавство в Україні (початок XX ст.). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2011. № 4. С. 211–214.

136. Лошков Ю. І. Творчість В. А. Комаренка і народно-інструментальне виконавство в Слобідській Україні (перша половина XX століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Харків, 2000. 17 с.

137. Лукашенко Н. А. Концерт-рапсодия для домры с оркестром В. П. Задерацького: композиторская интерпретация жанрово-стилевой модели. *Музичне мистецтво і культура*. 2017. Вип. 25. С. 250–268.

138. Лысенко Н. Методика обучения игры на домре. Київ : Муз. Україна, 1990. 91 с.

139. Лысенко Н., Михеев Б. Школа игры на четырёхструнной домре. Київ : Музична Україна, 1989. 252 с.

140. Ляхович А. Проявления театральности в нетеатральных музыкальных жанрах. *Музичне мистецтво: проблеми сучасності*. 2006. В. 64. С. 84–94.

141. Майденберг-Тодорова К. І. Алеаторно-сонористична композиція як інтерпретативний феномен у контексті сучасної музичної поетики : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Одеса, 2014. 18 с.

142. Майденберг-Тодорова К. О. Перепелиця. Специфіка авторського хронотопу у концертних п'єсах Кармелли Цепколенко. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. Вип. 1 (32). С. 176–188.

143. Макаренко Л. П. Трансформація фольклору в оркестровій творчості Л. М. Колодуба : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 2012. 23 с.

144. Максименко Д. П. Одночастинні поемні жанри у контексті становлення саксофонового концертного репертуару XIX–XX ст. *Актуальні питання духового виконавства в сучасній Україні*. 2013. Вип. 100. С. 159–171.

145. Максименко І. Основні тенденції розвитку українського домрового концерту. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2008. Вип. 1. С. 129–134.

146. Марченко А. М. Оригінали та переклади творів В. Рунчака для дуету домри та баяна. Рукопис / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2020. 74 с.

147. Матвіїв Г. В. Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Одеса, 2021. 20 с.

148. Матвійчук Л. Д. Методичні основи ансамблевого виконавства. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. 96 с.

149. Матвійчук Л. Д. Методичні основи формування виконавської майстерності домриста : навч. посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. 67 с.

150. Матвійчук Л. Д. Оригінальні твори для домри з фортепіано та домри соло. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2018. 63 с.

151. Матвійчук Л. Д. Твори для ансамблю домристів у супроводі фортепіано: перекладення та аранжування. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 31 с.

152. Матвійчук Л. Д. Унісон домристів «Фрески Софії». Репертуарні збірка творів у перекладенні та аранжуванні. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 61 с.

153. Матвійчук Л. Д. Шлях до майстерності кобзиста : навч. посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 152 с.

154. Маційовський І. В. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця : Нова книга, 2012. 464 с.

155. Мельник А. О. Досвід взаємодії скрипкового та домрового виконавства (на прикладі «Дитячого альбому» для скрипки та фортепіано Л. Шукайло). *Музичне мистецтво і культура*. 2020. Вип. 30 (2). С. 388–399.

156. Мельник А. О. Скрипкова мініатюра в творчості Людмили Шукайло: особливості трактовки жанру. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. / ХНУМ. імені І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 17. С. 102–115.

157. Мельник А. О. Стилізація барокових жанрів в українській скрипковій мініатюрі початку XXI століття: специфіка формування музичної свідомості. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. / ХНУМ. імені І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 19–20. С. 151–158.

158. Мельник А. О. Тенденції жанрово-стильової динаміки української скрипкової мініатюри другої половини XX–початку XXI століть : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2016. 261 с.

159. Михеев Б. А. Детский альбом для домры соло: Пьесы для 4-х струнной домры соло. Харьков, 1998. 12 с.

160. Михеев Б. Детская сюита для домры соло. Харьков : ОНМЦПК, 2012. 14 с.

161. Михелис В., Калинин А. Начальная школа игры на 4-х струнной домре : учеб. пособие для муз. училищ и ДМШ. Київ : Мистецтво, 1963. 295 с.

162. Міхєєв Б. О. Деякі особливості виконання скрипкових творів на чотириструнній домрі. Харків : ОНМЦПК, 2018. 12 с.

163. Міхєєв Б. О. Методична розробка з питань звуковидобування на домрі : для ДМШ і музучилищ. Київ : Укрмузфонд, 1971. 30 с.

164. Міхєєв Б. О. Система гам та арпеджіо для чотириструнної домри (кобзи). Харків : ОНМЦПК, 2016. 38 с.

165. Міхєєв Б. Флажолети: різновиди, способи виконання, нотація. Харків : ОНМЦПК, 2023. 8 с.

166. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство*. Київ, 2001. Вип. 7. С. 3–10.

167. Москаленко В. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство*. 1998. В. 1. С. 87–93.

168. Мурза С. А. Нові тенденції у домровому репертуарі (на прикладі творів В. Власова). *Музична педагогіка та виконавство*: зб. ст. / упоряд. П. Ф. Серотюк; за заг. ред. проф А. А. Семешка. Тернопіль, 2012. Вип. 5 С. 94–99.

169. Муха А. Композитори України та української діаспори. Довідник. Київ : Музична Україна, 2004. 352 с.

170. Народні мелодії. З голосу Лесі Українки / упор. К. Квітка. Київ, 1917. Ч. 1. С. 32–33.

171. Немкович О. М. Інструментальний концерт. *Історія української музики*. 2004. Т. 5. С. 279–294.

172. Нефедов С. Ю. Баянно-ансамблеве мистецтво в музичній культурі України XX – початку XXI століття: теорія, історія та практика : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2018. 257 с.

173. Ніколаї Г. Українська фортепіанна музика як феномен культури XX століття. *Ars inter Culturas*. 2010. № 1. С. 121–131.

174. Овсяннікова-Трель О. А. «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві : монографія. Одеса : Гельветика, 2021. 448 с.

175. Однолькіна М. С. Ґенеза та специфіка української скрипкової фантазії в контексті розвитку жанру : дис. канд. … мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2020. 320 с.

176. Ой за гаєм, гаєм, соло на домрі – Данило Дзюба – НОНІ ім. П. Васюри 09.12.2020 р. URL: https://www.youtube.com/watch?v=u62ieWp16mE&ab_channel=НОНІім.П.Васюри (дата звернення: 13.12.2020).

177. Олексів Я. В. Рецепція жанрів сюїти і партити в українській баянній музиці другої половини XX ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Львів, 2011. 20 с.

178. Олексюк А. В. Оригінальна творчість українських митців доби незалежності на перетині академічного та і народного інструменталізму. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики. Когнітивне музикознавство*: зб. наук. статей ХНУМ ім. І. П. Котляревського / відп. секретар – доктор мистецтвознавства, проф. Л. В. Шаповалова. Харків, 2017. Вип.46. С. 350–365.

179. Оленич К. Коломийкові танці в традиції закарпатської верховини. *Вісник Львівського університету*. 2013. Вип. 13. С. 131–140.

180. Олійник О. Л. Риторичні засади композиторської та виконавської творчості для домри : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2016. 205 с.

181. Орлова Д. П. Деякі питання теорії і практики домрового виконавства. Одеса, 1989. 50 с.

182. Орлова Д. П. Психофізіологічні закономірності формування ігрових навиків домриста : Навчально-методичний посібник. Одеса : Астропринт, 1998. 72 с.

183. Палійчук І. С. Український концерт для мідних духових інструментів (1950–2000): формування, усталення, модифікації жанру: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 2007. 20 с.

184. Паньків М. Репертуар для народно-інструментальних колективів як чинник фахової розмаїтості. *Актуальні питання гуманітарних наук* / ред.-

упор. В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич, 2016. Вип. 15. С. 128–136.

185. Пасічняк Л. М. Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України XX ст.: історико-виконавський аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2007. 17 с.

186. Пастухов О. В. Розширена техніка в композиціях для фаготу соло кінця XX – початку XXI століття. *Музика в системі мистецької освіти: взаємини та протидії* : матеріали Всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації у галузі мистецтвознавства, музикознавства, музичної педагогіки, м. Одеса, 15 березня – 23 квітня 2021 р. 2021. С. 180–182.

187. Петрик В. В. Категорія інструменталізму в музичній творчості (на прикладі домрового мистецтва) : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2009. 16 с.

188. Пісенний вінок: Українські народні пісні / упор. А. Михалко. Київ: Криниця, 2007. 400 с.

189. Пісні кохання / упоряд, і передм. О. І. Дея. Київ: Дніпро, 1986. 367 с.

190. Плохотнюк О. С. Історія становлення мистецтва музичного виконавства. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України*. 2007. Вип. 2. С. 72–76.

191. Плющенко М. Ю. Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця XX – початку XXI століття : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2021. 290 с.

192. Полянська Г. М. Жанровий пошук у балетній музиці В. Губаренка : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Харків, 2007. 22 с.

193. Полянська Г. М. Жанровий пошук у балетній музиці Віталія Губаренка : монографія. Ніжин : Лисенко М. М., 2017. 327 с.

194. Полянська Г. Творчість композитора Віталія Губаренка в культурному контексті України II половини XX століття. *Рідний край*. 2017. № 2 (37). С. 129–134.

195. Потоцька О. В. Музичний твір як предмет виконавської інтерпретації. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2014. Вип. 9. С. 139–152.

196. Прокопова О. В. Засоби сонористики у циклі Ганни Гаврилець «Фортепіанні п'єси для юних піаністів». *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2019. № 1 (42) С. 89–102.

197. Прудникова Л. П., Прудникова Е. И. Функционирование полифонического письма в условиях джазовой ритмики (на примере цикла «24 прелюдии и фуги» Николая Капустина). *Молодий вчений*. 2021. № 12 (100). С. 30–34.

198. Путішина Л. О. Специфіка та значення жанру мініатюри в фортепіанній творчості Ф. Ліста. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2011. Вип. 1. С. 122–125.

199. Ракочі В. Взаємовплив оркестру і принципу концертності у XVI – першій половині XVII століть. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. № 1 (50). С. 49–63.

200. Ракочі В. Концертність та її трансформація у мадригалах Клаудіо Монтеверді. *Художня культура. актуальні проблеми*. 2020. Вип. 16 (2). С. 75–82.

201. Ревенко Н. Композиторські техніки як засіб втілення нової семантики у фортепіанній творчості українських авторів кінця ХХ ст. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків, 2012. Вип. 37. С. 469–479.

202. Роговська Є. В., Рутецький В. В. Оркестр народних інструментів. Навчально-методичний посібник. Житомир : ЖДУ ім. І. Франка, 2014. 220 с.

203. Романюк І., Зінченко В. Українська народна псальма як репрезентант національної картини світу. *Fine Art and Culture Studies*. 2022. № 6. P. 22–28.

204. Романюк І., Маметова Н. «Листи до неї» для фортепіано Н. Нижанківського як приклад сюїтного жанру в українській музичній культурі 1920-х років. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і*

практики освіти: зб. наук. ст. / ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків, 2021. Вип. 58. С. 22–36.

205. Романюк І., Щелканова С. «Спектри» В. Сильвестрова у контексті авангардних тенденцій української культури 1960 років. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. XXVI. С. 67–84.

206. Рудь П. В. Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2021. 285 с.

207. Русіна В. Пісенний фольклор Слобожанщини в наукових архівах ІМФЕ НАНУ (на матеріалах етнографічної комісії ВУАН). *Художня культура. Актуальні проблеми:* наук. вісник / редкол.: В. Сидоренко (голова), О. Федорук (гол. ред), І. Безгін та ін Київ, 2010. Вип 7. С. 391–410.

208. Рябоконєва М. О. До питання про специфіку музичного неокласицизму. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2010. Вип. 5. С. 154–163.

209. Рябоконєва М. О. Музичний неокласицизм як феномен сучасної західноєвропейської культури : дис. … канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2016. 197 с.

210. Рябуха Н. О. Звукообраз фортепіано у камерно-інструментальній творчості В. Сильвестрова. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв:* зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2012. № 3. С. 129–133.

211. Рябуха Н. О. Звукообраз як категорія музичного мислення: онтологічний та гносеологічний аспекти. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2015. Вип. 2. С. 181–187.

212. Рябуха Н. О. Принципи внутріжанрової типології фортепіанної мініатюри в українській музичній культурі кінця XIX–XX ст. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* / за ред. Даниленка В. Я. Харків, 2011. №5. С. 176–179.

213. Рябуха Н. О. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід : дис. … докт. мистецтвознавства : 26.00.01. Харків, 2017. 456 с.

214. Рябченко М. М. Жанрова дифузія в сучасній українській прозі (на матеріалі творів Н. Сняданко, М. Соколян, С. Пиркало). *Літературознавчі студії*. 2013. Вип. 37 (2). С. 279–284.

215. Савонюк Г. С. Жанрова традиція пасіонів у музичному мистецтві XX–XXI століть : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2023. 252 с.

216. Савченко Г. С. Багатофактурність в оркестровому письмі І. Ф. Стравінського неокласичного періоду (на прикладі балету «Аполон Мусагет»). *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. XIX–XX. С. 189–205.

217. Сємикін В. Г. Формування драматургічних принципів одночастинної фортепіанної сонати в творчості композиторів-романтиків. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2014. № 1. С. 123–129.

218. Сєрова О. Музичний мінімалізм: від епатажності до комунікативного гуманізму. *Культурологічна думка*. 2006. № 9. С. 40–45.

219. Сєрова О. Ю. Мінімалізм та українській музичний простір. *Праці Центру пам'яткознавста*. 2010. Вип. 18. С. 231–244.

220. Сєрова О. Ю. Стильова валентність мінімалізму в українському музичному просторі. *Мистецтвознавчі записки*. 2014. Вип. 26. С. 48–56.

221. Сєрова О. Ю. Тиша як специфіка презентації просторовочасових форм мінімалізму у музичній творчості. *Мистецтвознавчі записки*. 2012. Вип. 22. С. 119–126.

222. Сідлецька Т. І. Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України : навчальний посібник. Вінниця : ВНТУ, 2011. Ч. 1. 122 с.

223. Сідлецька Т. І. Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України : навчальний посібник. Вінниця : ВНТУ, 2011. Ч. 2. 73 с.

224. Сідлецька Т. І. Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 2007. 20 с.

225. Скорик И. Исполнительские стили В. Ивко и Б. Михеева как фундаторов домровых исполнительских школ Донецка и Харькова. *Молодой народник. Ежегодник студенческих научных работ* / ред. Ю. Николаевская. Харьков, 2006. Вып. 1. С. 3–12.

226. Скорик М. Структура і виражальна природа акордики в музиці XX століття. Київ : Музична Україна, 1983. 244 с.

227. Скрыпник А. В. Импровизация и алеаторика (опыт сравнительной характеристики). *Музичне мистецтво*. 2012. Вип. 12. С. 126–137.

228. Сокол О. В. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль. Одеса : Астропринт, 2013. 276 с.

229. Сташевський А. Алеаторні вияви в українській музиці для баяна 1990-х – 2000-х років. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2015. Вип. 11. С. 98–103.

230. Сташевський А. Український баянний концерт фольклорно-неофольклорного напряму: особливості образного строю і виражальних засобів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2012. Т 1 (2). С. 139–144.

231. Сташевський А. Я. Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 24 с.

232. Сташевський А. Я. Полістилістичні тенденції в баянній музиці сучасних українських композиторів. *Культура України*. 2012. Вип. 37. С. 247–255.

233. Сташевський А. Я. Специфічні темброво-динамічні ефекти в сучасній баянній музиці українських композиторів: огляд та класифікація. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2015. Вип. 1. С. 116–119.

234. Сташевський А. Я. Стильові напрями та композиційно-технологічні новації композиторської творчості А. Білошицького для баяна. *Виконавське музикознавство* / за ред. М. А. Давидова. Київ–Ніжин, 2016. Вид. 4. С. 364– 374.

235. Сташевський А. Я. Ударно-шумові прийоми в сучасній музиці для баяна (на прикладі творів українських композиторів). *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2015. №1 (33). С. 5–8.

236. Сташевський А. Я. Фольклоризм і неофольклоризм у баянній творчості сучасних українських композиторів (на прикладі творів малих форм). *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2017. №2 (307). Ч. 2. С. 123–128.

237. Степанян Л. Р. Звукообраз «новітньої флейти» в п'єсах Яна Кларка. Магістерська робота. Рукопис / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2020. 64 с.

238. Степурко В. Аналіз музичних творів : навчальний посібник. Київ : НАКККіМ, 2020. 140 с.

239. Сюта Б. Жанри музичної мови: постановка питання. *Українське музикознавство*. 2012. Вип. 38. С. 138–159.

240. Сюта Б. О. Поняття «жанровий тип» як метамовна одиниця сучасної теорії музики. *Термінологічний вісник*. 2019. Вип. 5. С. 188–195.

241. Сюта Б. О. Принципи організації художньої цілісності у творчості українських і польських композиторів 1970-х – 1990-х років : автореф. дис. … докт. мистецтвознавства. Київ, 2007. 52 с.

242. Таміла Литвинець. Є. Мілка «Чотири коломийки». URL: https://www.youtube.com/watch?v=7ay1KS4u96M (дата звернення: 15.11.2020).

243. Терещенко А. Становлення в українській музиці першої третини XX століття нових векторів стилеутворення (на матеріалі творчості Левка Ревуцького). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2015. Вип. 15. С. 37–48.

244. Теуту І. Українські цимбали як об'єкт наукового дослідження. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2014. Вип. 14. С. 53–60.

245. Тишко Н. Ігор Ковач. Київ : Музична Україна, 1980. 51 с.

246. Тищик В. Б. Програмність в українській баянній музиці (1960–2010 роки) : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2021. 200 с.

247. Тіц М. Про тематичну і композиційну структуру музичних творів. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ., 1962. 260 с.

248. Ткач М. М., Хижко О. В., Мистецтво музичного авангарду у змісті вищої мистецької освіти. *Духовність особистості в системі мистецької освіти*: зб. пр. наук. шк. д-ра пед. наук, проф. О. М. Олексюк / Київський ун-т ім. Б. Грінченка. Київ, 2015. С. 112–123.

249. Ткаченко В. М. Мислення і стиль у гітарній музиці: аспекти взаємозв'язку. *Традиції та новації у вищій архітектурно художній освіті*: зб. наук. ст. / гол. ред. Даниленко В. Я. 2015. Вип. 3. С. 58–63.

250. Тукова І. Г. Сонорика як техніка композиції: досвід критичного аналізу. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 132. С. 66–77.

251. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст. : автореф. … канд. мистецтвознавства. Київ, 2023. 21 с.

252. Тукова І. Звукопошукова тенденція у композиторській практиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2019. № 3. С. 56–69.

253. Федорова І. Ф. Word music: походження, особливості еволюції та сучасні модифікації явища : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 2020. 21 с.

254. Філатова О. Жанрові гібриди, або прийоми кіно в літературному тексті. *Studia Ukrainica Posnaniensia*. 2014. № 2. P. 187–193.

255. Форманюк І. В. П'єси для домри-соло: філософсько-естетичні та музично-технологічні підстави мініатюризації. *Музичне мистецтво і культура*. 2015. Вип. 21. С. 265–275.

256. Форманюк І. В. Твори для домри соло у формуванні звукового образу інструмента. *Музичне мистецтво і культура*. 2017. Вип. 24. С. 403–415.

257. Хоменко Н. Проблема дифузії у фольклорі: український жорстокий романс. *Слово і Час*. 2019. Вип. 1. С. 87–95.

258. Хорові твори / упоряд. М. Вериківський. Київ : Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. л-ри, 1961. 234 с.

259. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків : Видавець Савчук, 2012. 512 с.

260. Циклова комісія: народні інструменти. URL: https://glieracademy.org/golovna/strukturaakadem/specializacii/komisiya_ni/ (дата звернення: 26.02.2023).

261. Чабаненко Н. А. Бандурний репертуар як чинник розвитку концертного виконавства. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 33. С. 522–528.

262. Чабаненко Н. А. Неофольклоризм як стильовий напрям в композиторській творчості ХХ ст. *Культура і сучасність*. Київ, 2019. Вип. 2. С. 137–141.

263. Чернявська М. С. Інструктивний репертуар в програмах студентів кафедри спеціального фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків, 2020. Вип. 57. С. 297–308.

264. Чернявська М. С. Фортепіанна творчість І. Б. Крамера в аспекті взаємозв'язку виконавства та композиції. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків, 2021. Вип. 58. С. 96–112.

265. Чорний Ю., Душний А. Оркестрове музикування на народних інструментах у контексті академічного синтезу XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2015. № 12 . С. 97–106.

266. Чуріков Є. С. Еволюція виконавської техніки в контексті розвитку валторнового мистецтва : дис. .. канд. мистецтвознавства : 025. Старобільськ, 2021. 257 с.

267. Шаповалова О. В. Специфіка фольклоризації інструментальної музики композиторами Донеччини. *Культура народов Причерноморья*. 2011. № 10. С. 128–131.

268. Шаповалова О. Фольклор в інструментальних творах композиторів Донеччини. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2006. № 2 (17). С. 109–113.

269. Шаріна А. «Розширені» способи фортепіанного звуковидобування: досвід класифікації (на прикладі творів для фортепіано соло сучасних українських композиторів). *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*. 2019. № 58. С. 31–42.

270. Шеремет А. Концерт для домры с оркестром В. Подгорного как этап развития жанра. *Молодой народник. Ежегодник студенческих научных работ* / ред. Ю. Николаевская. Харьков, 2006. Вып. 1. С. 12–19.

271. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник. Київ : Заповіт. 1998. 368 с.

272. Школяренко С. І. Художньо-стильові функції фактури в концертних п’єсах для фортепіано з оркестром Ф. Шопена : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Харків, 2017. 20 с.

273. Щелканова С. О. Поетика ранніх симфоній Валентина Сильвестрова : дис. канд. … мистецтвознавства : 025. Харків, 2022. 250 с.

274. Щітова С. А. Аранжування, стилізація, ремінісценція: до питання про первинність і вторинність у мистецтві (на прикладі творчості композиторів Придніпровського регіону). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2011. Вип. 6. С. 5–16.

275. Юдкін І. М. Нариси німецької музичної культури другої половини XX ст. Київ : Наукова думка, 1994. 184 с.

276. Юрченко О. П. Жанрово-стильові засади професійного цимбального мистецтва України : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Харків, 2015. 20 с.

277. Юрченко О. П. Исполнительство на цимбалах в конце XX – начале XXI веков: стили и направления. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 544–557.

278. Юцевич Є., Безп'ятов Є. Оркестр народних інструментів. Посібник для керівників самодіяльних колективів. Київ : Мистецтво, 1948. 114 с.

279. Юцевич Ю. Музика: словник-довідник. Тернополь : Богдан, 2017. 352 с.

280. Якубяк Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми). Тернопіль : Астон, 1999. 234 с.

281. Яницький Т. Й. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 2020 20 с.

282. Ярмиш Ю. У світі казки: Літературно-критичний нарис. Київ : Рад. письменник, 1975. 144 с.

283. Apel W. Harvard Dictionary of Music. Cambridge, Massachusetts. Belknap Press of Harvard University Press. 1968. Second Ed., Revised and Enlarged. 935 p.

284. Bartolozzi B. New Sounds for Woodwinds / Edited and translated by Reginald Smith Brindle. London : Oxford University Press, 1967. 78 p.

285. Borysenko M., Chernyavska M., Ocheretovska N. Composers' Dialogues with Beethoven: Modern Stylistic Dimensions of Musical Classics. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 2022. 53 (1). C. 37–55.

286. Carver A. F. Concertato. URL: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006242 (дата звернення: 28.01.2021).

287. Chominski J. Sonorystyka. *Mala encyklopedia*. Warszawa : PWM, 1968. S. 966.

288. Chominski J. Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia. *Muzyka*. 1961. Vol. 6.№ 3. S. 3–10.

289. Chominski J., Wilkowska-Chominska K. Teoria formy małe formy instrumentalne. Krakow : Polskie wydawnictwo muzyczne, 1983. 574 p.

290. Claver A. K. The deconstruction of history, music and the autonomy of art in the post-modern aesthetic. *Trans. Revista transcultural de musica*. 2018. Vol. 12. URL: https://www.sibetrans.com/trans/article/104/the-deconstruction-of-history-music-and-the-autonomy-of-art-in-the-post-modern-aesthetic (дата звернення: 26.02.2023).

291. Cook N., Pople A. The Cambridge history of twentieth-century music. Cambridge : Cambridge University Press, 2004. 837 p.

292. Cope D. Techniques of the contemporary composer. London : Cengage Learning, 1997. 250 p.

293. Daunoravičienė G. Postmodernistinė meno kategorijų būtis: muzikos žanro procesai, ãplinkos ir trajektorijos. *Lietuvos muzikologija*. 2013. T. 14. P. 75–102.

294. Dick R. The other flute. A Performance Manual of contemporary Techniques. London : Oxford University Press, 1976. 154 p.

295. Dundovich E., Gori F., Guercetti E. Reflections on the Gulag : with a documentary index on the Italian victims of repression in the USSR. Annali (Fondazione Giangiacomo Feltrinelli), anno 37. Milano : Fondazione Giangiacomo Feltinelli, 2003. 705 p.

296. Glivinsky V. Stravinsky's dialogicity. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. пр. / гол. ред. В. Я. Редя. Київ, 2016. Вип. 29. С. 10–15.

297. Howell T. The Avant-Garde Flute: A Handbook for Composers and Flutists (The New Instrumentation, V. 2). California : University of California Press, 1974. 290 p.

298. Jaunslaviete B. The theory of polystylism as a tool for analysis of contemporary music in the postsoviet cultural space: some terminological aspects. *Rasprave*. 2018. Vol. 44/2. P. 455–465.

299. Köchel's Catalog of Mozart's Works. URL: http://www.classical.net/music/composer/works/mozart/ (дата звернення: 12.11.2021).

300. Kohoutek C. Projektová hudební kompozice. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1969. 133 p.

301. Le Mime Marceau. URL: https://www.youtube.com/watch?v=XEsfpRrfXf4&ab_channel=Films%26Documentaires (дата звернення: 12.04.2021).

302. Libertango Piazzolla-Solomin Concert Fantasy for domra (mandoline) and orchestra. URL: https://www.youtube.com/watch?v=DiO6Oyqqt_0&ab_channel=Solomindomra (дата звернення: 31.01.2021).

303. Lovelock A. K. Exploration of Selected Clarinet Techinques: A Portfolio of Recorded Performances and Exegesis: submitted in the fulfillments for the degree of Master of Philosophy / Elder Conservatorium of Music. The University of Adelaida. Adelaida, 2013. 51 p.

304. Maidenberg-Todorova K. Improvisational orchestra as an actual phenomenon of modern professional music. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 3. С. 286–290.

305. Maidenberg-Todorova K., Khoroshavina O., Hodina I., Voronovskaya O. Improvization as a factor of compository and performance interpretation of modern instrumental music (on the example of «Solo-Solissimo» for violin by K. Tsepkolenko). *Rast Müzikoloji Dergisi*. 2021. Vol. 9 (2). P. 2879–2892.

306. McCawley L. Samuel Barber: a forgotten neo-Romantic great. URL: https://www.theguardian.com/music/2010/nov/18/samuel-barber (дата звернення: 18.11.2022).

307. Messing S. Neoclassicism in music: from the genesis of the concept through Schoenberg / Stravinsky polemic. London : UMI Research Press, 1988. 215 p.

308. Milka: Four Kolomyikas for Domra & Guitar. Євген Мілка: Чотири коломийки. URL: https://www.youtube.com/watch?v=0uoWL2R1iBY&t=48s&ab_channel=Kurylenko (дата звернення: 15.11.2020).

309. Nikolaievska Yu., Paliy I., Chernenko V., Tsurkanenko I., Lozenko K., Yurchenko O., Dikariev S. Instrumental fantasy in the 20th century: variations on the genre-style genotype. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. 2022. Vol. 12, Issue 2, Special issue XXIX. P. 193–198.

310. Serhaniuk L. I., Shapovalova L. V., Nikolaievska Y. V., Kopeliuk O. O. Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review*. 2021. 5 (S 4). P. 218–233.

311. Serhaniuk L., Shapovalova L., Shehda L., Kazymyri, Kh., Kolubayev O. Portraits and self-portraits of composers at the musical work. *Ad altajournal of interdisciplinary research*. 2021. Vol. 11. Issue 17. P. 111–115.

312. Shapovalova L., Chernyavska M., Govorukhina N., Nikolaievska Yu. Pastoral in instrumental and vocal music 18-21 centuries: genre invariant and performance. *Ad alta-journal of interdisciplinary research*. 2021. Vol. 11. Issue 2 (20). P. 136–140.

313. Shapovalova L., Nikolaievska Yu., Mykhailova N., Romaniuk I., Khutorska A. Vocal and choir performance in the music and theater university (psychological and communicative aspects). *Ad alta-journal of interdisciplinary research*. 2021. Vol. 11. Issue 2. Sp. issue 20. P. 141–146.

314. Shcherbakova N., Tukova I. The Role of Verbal Plot in Alla Zagaykevych's Instrumental Works (at the Example of «Gravitation» and «Friend Li Po ...»). *5th International Conference on Art Studies: Research, Experience, Education (ICASSEE)*. 2021. P. 127–134.

315. Snyder A. Musical eclecticism, cultural appropriation, and whiteness in mission delirium and honk. *HONK! A Street Band Renaissance of Music and Activism* / Ed. by R. Garofalo, E. T. Allen, A. Snyder. New York : Routledge, 2020. P. 77–88.

316. Stanley Yates. Albéniz's leyenda (Preludio-Asturias). URL: http://stanleyyates.com/articles/albeniz/leyenda.html (дата звернення: 21.01.2021).

317. Steyn A. C. Extended bassoon techniques: Filling the pedagogical gap: Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of D. Mus. (Performing Art). University of Pretoria, 2019. 207 p.

318. Stanley S. S. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Grove's Dictionares of Music Ins. 1995. Vols. 3. 2103 p.

319. V. Solomin, Fantasia on theme by A.Piazzolla Libertango.avi. URL: https://www.youtube.com/watch?v=9M8hKZ1NzKU&ab_channel=VictorSolomindomra (дата звернення: 31.01.2021).

320. V. Vlasov playing «Basso Ostinato». URL: https://www.youtube.com/watch?v=enr4RYN5g0g&ab_channel=Xena215653 (дата звернення: 11.04.2021).

321. Venn E. Ades and sonata forms. *Tempo*. 2021. Vol. 75 (298). P. 20–40.

322. W. A. Mozart – KV C 14.06 (Anh. 294b) – Clarinet Concerto in E flat major. URL: https://www.youtube.com/watch?v=odNaPFSA8oQ&ab_channel=ComposersbyNumbers (дата звернення: 18.04.2021).

ДОДАТОК А. Схеми форм творів

Схема № 1. В. Івко – Б. Міхєєв. «Коло» для двох домр соло

Вступ	Тема 1 a	Var. I a^1	Var. II a^2	Var. III a^3	Var. IV a^4	Var. V a^5+b	Var. VI a^6+b^1	Var. VII a^7	Var. VIII a^8	Var. IX a^9/Кода
Presto										
a-moll			C-dur	a-moll				f-moll	F-dur	a-moll
тт. 1-16	Ц. 1 тт. 17-32	Ц. 2 тт. 33-48	Ц. 3 тт. 49-60	Ц. 4-5 тт. 61-82	Ц. 6 тт. 83-98	Ц. 7 тт. 99-117	Ц. 8 тт. 118-134	Ц. 9-10 тт. 135-170	Ц. 11 тт. 171-192	Ц. 12 тт. 193-221

Схема № 2. М. Т. Лисенко. «Гавот» для домри та фортепіано (перекладення фортепіанного «Гавот» М. В. Лисенка)

Розділ 1			Розділ 2 Trio (da capo al fine)		Розділ 1 / Реприза		
Тема a	Var. I	Var. II	Тема b	Var. III	Тема a	Var. I	Var. II
a	a^1	a^2	b	a^3+b^1	a	a^1	a^2
a-moll			A-dur		a-moll		
т. 1–18	тт. 19–36	тт. 37–54	тт. 55–60	тт. 61–78	т. 1–18	тт. 19–36	тт. 37–54

Схема № 3. М. Т. Лисенко. «Баркарола» для двох домр соло (перекладення фортепіанної «Баркароли» М. В. Лисенка)

1 куплет		2-й куплет		3-й куплет		4-й куплет (дзеркальна реприза)	
a	b	a^1	b^1	b^2+a^2	a^3+b^3	b^4	a^4
Тема 1	Тема 2	Var. I на тему 1	Var. II на тему 2	Var. III сумісна	Var. IV сумісна	Var. V на тему 2	Var. VI на тему 1
h-moll							
тт. 1–6	тт. 7–18	тт. 19–24	тт. 25–35	тт. 36–41	тт. 42–47	тт. 48–53	тт. 54–60

Схема № 4. Ф. Шопен. «Вальс» *cis-moll* ор. 64 № 2 (перекладення для домри та фортепіано Г. Казакова)

I частина		II частина	III частина		
A Епізод 1	B Рефрен	C Епізод 2	B Рефрен	A Епізод 1	B Рефрен
Tempo giusto	Piu mosso	Piu lento	Piu mosso	Tempo I	Piu mosso
d-moll		D-dur	d-moll		
тт. 1-32	тт. 33-64	тт. 65-96	тт. 97-128	тт. 129-160	тт. 161-192

Схема № 5. Ф. Шопен. «Фантазія-експромт» *cis-moll* ор. 66 (перекладення для домри та фортепіано М. Т. Лисенка)

I частина				II частина				III частина, реприза			Кода	
Вступ 1	a Тема 1	b Тема 2	a^1	Вступ 2	Тема 3 c	c^1	c	a	b	a^1	a^2	c^2
Allegro agitato (𝅗𝅥=84)				Largo	Moderato cantabile			Presto				
cis-moll				Des-dur				cis-moll				
тт. 1-4	тт. 5-12	тт. 13-24	тт. 25-40	тт. 41-43	тт. 43-62	тт. 63-74	тт. 75-82	тт. 83-90	тт. 91-102	тт. 103-117	тт. 119-128	тт. 129-138

Схема № 6. В. Соломін. «Астурія» для домри соло (перекладення фортепіанної «Астурії» І. Альбеніса»)

I частина						II частина			Реприза	Кода
Тема 1 (a)	Var. I a^1	Var. II a^2	Var. III a^3	Var. IV a^4	Var. V a^5	Тема 2 (b)	Var. VI b^1	Var. VII b^2	$a – a^5$	на м-лі Теми 1
Allegro ma non troppo						Andante in vocal style	Allegretto	Andante	Tempo I	
d-moll						→a-moll, d-moll			d-moll	
тт. 1-8	тт. 9-16	тт. 17-24	тт. 25-32	тт. 33-52	тт. 53-61	тт. 62-85	тт. 86-113	тт. 114-122	тт. 1-61	тт. 123-136

Схема № 7. М. Т. Лисенко. «Дощик» для двох домр соло та фортепіано. (перекладення «Дощику» для дуету голосів із фортепіано М. В. Лисенка)

Вступ			1-й куплет		2-й куплет		3-й куплет	
a	b	a^1	a^2	b^1	a^3	b^2	a^4	b^3
Тема 1	Тема 2	Var. I на тему 1	Var. II на тему 1	Var. III на тему 2	Var. IV на тему 1	Var. V на тему 2	Var. VI на тему 1	Var. VII на тему 2
a-moll								
тт. 1–4	тт. 5–8	тт. 9–22	тт. 23–26	тт. 27–34	тт. 35–38	тт. 39–46	тт. 47–50	тт. 51–58

Схема № 8. М. Т. Лисенко. «Женчичок-бренчичок» для домри соло (обробка української народної пісні)

I частина			Розвиваюча середина		III частина / Реприза		
Con maesta	Allegretto		Meno mosso 3/4, 2/4, 3/4		Con maesta	Allegretto	Vivo, Presto
Вступ	Осн. тема a	Var. I a^1	Var. II a^2	Var. III a^3	Тема вступу	Var. IV a^4	Var. V a^5
A-dur			a-moll		A-dur		
тт. 1–8	тт. 9–39	тт. 40–58	тт. 59–72	тт. 73–98	тт. 99–102	тт. 103–128	тт. 129–148

Схема № 9. В. А. Моцарт. Концерт для кларнета з оркестром *Es-dur* (II частина) (у перекладенні для домри та фортепіано М. Т. Лисенка)

Вступ	Розділ I (A)			Розділ II (B)	Cadenza
Adagio	a	b	a^1	c	Moderato, Adagio Meno mosso
B-dur					~t
тт. 1–12	тт. 13–22	тт. 23–35	тт. 36–43	тт. 44–60	тт. 61–106

Схема № 10. В. А. Моцарт. Концерт для кларнета з оркестром *Es-dur* (II частина, Каденція) (у перекладенні для домри та фортепіано М. Т. Лисенка)

Moderato	Adagio	Moderato	Meno mosso
a	b	c	d
A-dur		~t	B-dur
тт. 1–12	тт. 13–20	тт. 21–32	тт. 33–46

Схема № 11. В. А. Моцарт. Концерт для кларнета з оркестром *Es-dur* (III частина) (у перекладенні для домри та фортепіано М. Т. Лисенка)

I частина (Експозиція)				II частина (Епізод в ролі розробки)			III частина (Реприза)	
a	b	c	a^1	d	e	d^1	a^2+e^1	c^1+a^3
ГП/рефрен	СП	ПП	Var. I	Епізод	Розвиваючий розділ епізоду	Var. II	Var. III	Var. IV
Es-dur	Es→B	B-dur	Es-dur	c-moll			Es-dur	
тт. 1–47	тт. 48–74	тт. 75–120	тт. 121–145	тт. 146–181	тт. 182–209	тт. 210–230	тт. 231–257	тт. 258–291

Схема № 12. О. Олійник. «Венеціанський карнавал» для двох домр та фортепіано (адаптація «Венеціанського карнавалу» для двох скрипок та фортепіано М. Паганіні)

Тема 1 a	Var. I a^1	Var. II a^2	Var. III a^3	Var. IV a^4	Var. V a^5	Var. VI a^6	Var. VII a^7	Var. VIII a^8	Var. IX a^9	Var. X a^{10}	Var. XI/Finale a^{11}
Andantino				Moderato					Allegro		Presto
A-dur											
тт. 1-16	тт. 17-32	тт. 33-48	тт. 49-64	тт. 65-80	тт. 81-88	тт. 89-96	тт. 97-104	тт. 105-112	тт. 113-120	тт. 121-128	тт. 129-146

Схема № 13. В. Власов. «Басо-остинато» для домри та фортепіано (авторське перекладення баянної композиції)

Вступ	Тема 1 a	Var. I a^1	Var. II a^2	Var. III a^3	Var. IV a^4	Вступ	Var. V a^5
Presto							
→d-moll							
тт. 1-8	тт. 9-43	тт. 44-89	тт. 90-105	тт. 106-142	тт. 143-181	тт. 182-189	тт. 190-221

Схема № 14. Л. Матвійчук. «В лісі на світанку» для домри соло

I частина	II частина	III частина	
1 фаза (Вступ)	2 фаза	3 фаза (Тема)	4 фаза (Тема)
	Allegro, Moderato	Allegro moderato	
~t		D-dur, G-dur, D-dur	D-dur
тт. 1-42	тт. 43-67	тт. 68-119	тт. 120-151

Схема № 15. Б. Міхєєв. «Жартівливе підношення у формі вальсу» для домри соло

Тема 1 a	Тема 2 b	Var. I a^1	Var. II b^1	Var. III a^2	Var. IV b^2	Var. V a^3	Var. VI b^3	Var. VII a^4	Var. VIII a^5/Кода
Рухливо, жартівливо ♩ = 120									
A-dur				D-dur				A-dur	
тт. 1-12	тт. 13-28	тт. 29-36	тт. 37-52	тт. 53-64	тт. 65-80	тт. 81-88	тт. 89-104	тт. 105-119	тт. 120-127

Схема № 16. В. Івко. «Репліки» для домри та фортепіано

Репліка № 1				Репліка № 2				
Вступ на м-лі теми	a	a^1	a^2	Вступ	a	a^1 середина	a^2 реприза	Вступ/Кода
Allegro				Allegretto				
in f				fis-moll				
тт. 1-6	тт. 7-12	тт. 13-24	тт. 25-30	тт. 1-7	тт. 8-13	тт. 14-28	тт. 29-34	тт. 35-40

Репліка № 3				Репліка № 4			
Вступ на м-лі теми	a	a^1 середина	a^2/a реприза	Вступ	A	a^1 середина	a^2/a реприза
Allegro moderato				Andante			
→h-moll		→H-dur	→h-moll	G-dur			
тт. 1-5	тт. 6-13	тт. 14-21	тт. 22-30	тт. 1-4	тт. 5-14	тт. 15-26	тт. 27-30

Репліка № 5				Репліка № 6				
Вступ	a	a^1	a^2/a реприза	Вступ на м-лі теми	a	a^1	a^2 середина	a^3/a^1
Andante molto rubato/ Grave giusto (♩=22)				Vivace				
e-moll				g-moll				
тт. 1	тт. 2-7	тт. 8-15	тт. 16-21	тт. 1-8	тт. 9-16	тт. 17-27	тт. 28-34	тт. 35-48

Схема № 17. Б. Міхєєв. «Дитяча сюїта» для домри соло

№	Б. Міхєєв. «Дитяча сюїта» для домри соло	Форма		Тональний план
1	«Маленький вальс»	Складна тричастинна	$abaa^1$	g-moll
2	«Тиха, добра пісенька»	Варіаційна	aa^1a	d-moll
3	«”Грізний” марш»	Проста тричастинна	aba^1	a-moll
4	«Колискова»	Проста тричастинна	aba	h-moll
5	«Маленьке інтермецо»	Варіаційна	aa^1a^2	fis-moll
6	«Хоровод»	Варіаційна	$aa^1a^2a^3a^4a$	d-moll
7	«Весела полька»	Складна тричастинна	aa^1abaa	A-dur
Біс	«Вальс для найменших	Концентрична варіаційна	$aa^1a^2a^1a$	a-moll

Схема № 18. Тенденція до простих форм в домровій мініатюрі

№	Тенденція до простих форм в домровій мініатюрі	Форма та тональний план		Жанрово-стильовий параметр
1	В. Івко. «Репліка № 1» (1969)	Варіаційна (30 тт.)	aa^1a^2 in f	Токата + неокласицизм
2	В. Івко. «Репліка № 2» (1969)	Варіаційна (40 тт.)	aa^1a^2 fis-moll	Вальс + неоромантизм
3	В. Івко. «Репліка № 3» (1969)	Варіаційна (30 тт.)	aa^1a^2 h-moll	Скерцо + романтизм
4	В. Івко. «Репліка № 4» (1969)	Варіаційна (40 тт.)	aa^1a^2 G-dur	Скерцо + неоромантизм
5	В. Івко. «Репліка № 5» (1969)	Варіаційна (21 тт.)	aa^1a^2 e-moll	Елегія + неоромантизм
6	Б. Міхєєв. «Експромт» (1978)	Варіаційна з вступом та кодою (62 тт.)	aa^1a^2 d-moll	Експромт + неоромантизм
7	Б. Міхєєв. «Прелюдія» (1978)	Варіаційна (50 тт.)	aa^1a^2 d-moll	Прелюдія + необароко
8	Б. Міхєєв. «Імпровізація» (1978)	Варіаційна з вступом та кодою (43 тт.)	aa^1a^2 g-moll	Токата + неоромантизм
9	Б. Міхєєв. «Елегія» (1978)	Проста двочастинна (26 тт.)	aba^1b^1 g-moll	Елегія + неоромантизм
10	Б. Міхєєв. «Порив» (1980-1982)	Проста двочастинна (101 тт.)	aba^1b^1 g-moll	Етюд + романтизм
11	Б. Міхєєв. «Ескіз» (1980-1982)	Проста тричастинна (30 тт.)	aba^1 G-dur	Етюд + романтизм
12	Б. Міхєєв. «Елегія» (1980-1982)	Варіаційна з рисами простої тричастинної (46 тт.)	aa^1a^2 fis-moll	Елегія + романтизм
13	Б. Міхєєв. «Жартівлива серенада» (1980-1982)	Проста тричастинна (83 тт.)	aba^1 D-dur	Скерцо + романтизм
14	Б. Міхєєв. «Тараторка» (1980-1982)	Варіаційна (68 тт.)	$aa^1a^2a^3$ D-dur	Токата + неофольклоризм
15	О. Олійник. «Передзвони» (1984)	Варіаційна (52 тт.)	$aa^1a^2a^3a^4$ D-dur	Етюд + неоромантизм
16	Б. Міхєєв. «”Грізний” марш» (1992)	Проста тричастинна (60 тт.)	aba^1 a-moll	Марш + неокласицизм

17	Б. Міхєєв. «Колискова» (1992)	Проста тричастинна (30 тт.)	aba h-moll	Колискова + романтизм
18	Б. Міхєєв. «Маленьке інтермецо» (1992)	Варіаційна (24 тт.)	aa^1a^2 fis-moll	Етюд + романтизм
19	Б. Міхєєв. «Хоровод» (1992)	Варіаційна (56 тт.)	$aa^1a^2a^3a^4a$ d-moll	Пісня + фольклоризм
20	Є. Мілка. «Коломийка № 2» (1996)	Варіаційна (22 тт.)	$aa^1a^2a^3a^4$ →e-moll	Награш + неофольклоризм
21	Є. Мілка. «Коломийка № 3» (1996)	Проста тричастинна (51 тт.)	aba^1 →a-moll	Гопак + неофольклоризм

Схема № 19. Тенденція до розростання форми в домровій мініатюрі

№	Тенденція до розростання форми в домровій мініатюрі	Форма та тональний план		Жанрово-стильовий параметр
1	В. Івко. «Репліка № 6» (1969)	Варіаційна з рисами складної тричастинної (48 тт.)	a a^1a^2 a^3 g-moll	Токата + неокласицизм
2	О. Некрасов. «Гуцульське коло» (1969)	Складна тричастинна форма (98 тт.)	ab a^1b^1 a^2a^3 a-moll	Хоровод + неофольклоризм
3	Б. Міхєєв. «Танець» (1978)	Проста тричастинна з рисами варіаційної (44 тт.)	a a^1 a^2 G-dur	Танець + необароко
4	Б. Міхєєв. «Танцювальна» (1978)	Проста тричастинна з вступом, кодою та рисами варіаційної (55 тт.)	a a^1 a^2 g-moll	Танець + неофольклоризм
5	Б. Міхєєв. «Пустотливий награш» (1978)	Однотемні вільні варіації (102 тт.)	$aa^1a^2a^3a^4a^5a^6a^7$ A-dur	Награш + неофольклоризм
6	Б. Міхєєв. «Поема» (1980-1982)	Проста двочастинна з рисами поемності (78 тт.)	ab a^1b^1 d-moll	Поема + романтизм
7	Б. Міхєєв. «Колискова» (1980-1982)	Складна тричастинна (49 тт.)	ab ab^1 a h-moll	Колискова + романтизм
8	Б. Міхєєв. «Легенда» (1980-1982)	Складна тричастинна з рисами сонатності (97 тт.)	aba^1 c $a^2b^1a^3b^2a^4$ d-moll	Елегія, скерцо + романтизм
9	Б. Міхєєв. «Пісня» (1980-1982)	Концентрична з рисами сонатності (40 тт.)	aba c $a^1b^1a^2$ h-moll	Колискова + фольклоризм
10	Б. Міхєєв. «Ліричні приспівки» (1980-1982)	Куплетно-варіаційна (78 тт.)	$aba^1b^1a^2b^2a^3b^3a^4$ a-moll	Пісня, хоровод + фольклоризм
11	Б. Міхєєв. «Цілеспрямованість» (1980-1982)	Складна тричастинна з рисами сонатності (77 тт.)	a b a^1a^2 d-moll	Скерцо, елегія + романтизм
12	Л. Матвійчук. «Зозуля» (1998)	Складна тричастинна (103 тт.)	aba^1a^2 c ba^2a D-dur	Скерцо + романтизм
13	Б. Міхєєв. «Жартівливе підношення у формі вальсу» (1990)	Двотемні варіації (127 тт.)	$aba^1b^1a^2b^2a^3b^3a^4$ A-dur	Вальс + романтизм
14	Б. Міхєєв. «Маленький вальс» (1992)	Складна тричастинна (77 тт.)	a b aa^1 g-moll	Вальс + романтизм

15	Б. Міхєєв. «Тиха, добра пісенька» (1992)	Варіаційна з рисами простої тричастинної (43 тт.)	a a^1 a d-moll	Колискова + фольклоризм
16	Б. Міхєєв. «Весела полька» (1992)	Складна тричастинна (59 тт.)	aa^1a b aa A-dur	Полька + фольклоризм
17	Б. Міхєєв. «Вальс для найменших» (1992)	Варіаційна з рисами концентричної (47 тт.)	$aa^1a^2a^1$a a-moll	Вальс + романтизм
18	Є. Мілка. «Коломийка № 1» (1996)	Концентрична (85 тт.)	$abcb^1a^1$ a-moll	Гопак + неофольклоризм
19	Є. Мілка. «Коломийка № 4» (1996)	Концентрична (80 тт.)	$abcb^1a^1$ →a-moll	Скерцо + неофольклоризм
20	О. Олійник. «Мерехтливий звук» (1996)	Складна тричастинна (110 тт.)	ab cd $a^1+b^1ea^2+c^1$ in G	Етюд + неоромантизм
21	О. Олійник. «Ескіз» (1997)	Складна тричастинна (82 тт.)	a bc $a^1+b^1+c^1$ d-moll	Танець «дробойка» + неофольклоризм

Схема № 20. В. П. Задерацький. Концерт-рапсодія для домри та фортепіано (1947)

Експозиція					Розробка					Реприза		Каденція III	Кода		
ГП		СП	ПП	ЗП					Каденція II						
У функції вступу (a) Каденція I	a^1		(b)		(c)	c^1–c^3	b^1	a^2		a^3	b^2		c^4	c^5	c^6
Тема 1	Var. I		Тема 2		Тема 3	Var. I-III	Var. I	Var. II		Var. III	Var. II		Var. IV	Var. V	Var. VI
Moderato Allegro	Allegro		Moderato	A tempo			Poco meno mosso, grandioso	A tempo			Moderato Allegro	Ad libitum	Allegro		
A-dur ~t		~t	fis-moll	D-dur	A-dur	A-dur ~t	~t →moll	→D-dur ~t	→a-moll	A-dur	→fis-moll →a-moll	in a	A-dur		
тт. 1-20	тт. 21 -50	тт. 51 -56	тт. 57-80	тт. 81 -88	тт. 89-108	тт. 109-162	тт. 163-179	тт. 180-219	тт. 220-244	тт. 245-268	тт. 269-303	тт. 304-316	тт. 317-352	тт. 353-374	тт. 375-395

Схема № 21. Д. Клебанов. Концерт для домри та фортепіано (I частина) (1951)

Експозиція						Розробка	Каденція			Реприза			Кода
Вступ	ГП	СП	ПП		ЗП		1 фаза	2 фаза	3 фаза				
	a		b	b^1		a^1				a^2	b^2	b^3	a^1
Allegro			Tranquillo		Tempo I		Allegro	Meno mosso	Tempo I		Tranquillo		
G-dur			D-dur	d-moll	G-dur H-dur	H -dur c-moll →E-dur D-dur G-dur	D-dur d-moll	~t	a-moll d-moll G -dur	G-dur	c-moll	G-dur	
тт. 1-4	тт. 5-33	тт. 34-41	Ц. 4-5 тт. 42-61	Ц. 6-7 тт. 62-81	Ц. 8 тт. 82-89	Ц. 9-11 тт. 90-123	тт. 124-135	тт. 136-151	тт. 152-165	Ц. 12 тт. 166-176	Ц. 13-14 тт. 177-196	Ц. 15 тт. 197-208	Ц. 16 тт. 209-232

Схема № 22. Д. Клебанов. Концерт для домри та фортепіано (II частина) (1951)

I частина			II частина			III частина, реприза
ab	a^1b^1	a^2	a^3	a^4	a^5	a^6
Тема	Var. I	Var. II	Var. III	Var. IV	Var. V	Var. VI
Andante cantabile						
Es-dur		~t	H-dur fis-moll	fis-moll H-dur	H-dur es-moll	Es-dur
тт. 1-17	Ц. 2-3 тт. 18-34	Ц. 4 тт. 35-46	Ц. 5 тт. 47-56	Ц. 6 тт. 57-68	Ц. 7-8 тт. 69-94	Ц. 9 тт. 95-102

Схема № 23. Д. Клебанов. Концерт для домри та фортепіано (III частина) (1951)

Експозиція						Розробка				Реприза
Вступ	ГП		СП	ПП	ЗП					
	a	a^1		b	a^2	a^3	b^1	a^4/b^2	b^3	a^5
	Тема 1	Var. I		Тема 2	Var. II	Var. III	Var. IV	Var. V	Var. VI	Var. VII
Allegro		Allegro Meno mosso Tempo I	Tempo I							Meno mosso Tempo I
C-dur			As-dur	As-dur c-moll	→D-dur →G-dur	C-dur		→D-dur →Des-dur	~t	C-dur
тт. 1-8	Ц. 1-4 тт. 9-40	Ц. 5-8 тт. 41-80	Ц. 9 тт. 81-88	Ц. 10-12 тт. 89-124	Ц. 13 тт. 125-132	Ц. 14-18 тт. 133-172	Ц. 19-21 тт. 173-196	Ц. 22-23 тт. 197-212	Ц. 24-27 тт. 213-244	Ц. 28-31 тт. 245-275

Схема № 24. І. Ковач. Концертино для домри та фортепіано (1960)

Експозиція							Розробка					Каденція	Реприза						Кода
Вступ	ГП			СП	ПП														
c	a	a^1	a^2		b	b^1	c^1	b^2	c^2	a^3	a^4		a^5	b^3	b^4	c^3	a^6	a^7	a^8
Тема 1	Тема 2	Var. I	Var. II		Тема 3	Var. II	Var. IV	Var. V	Var. VI	Var. VII	Var. VIII	ad libitum	Var. IX	Var. X	Var. XI	Var. XII	Var. XIII	Var. XIV	Var. XV
Allegro					Andante		Tempo di Marcia						Allegro	Andante		Allegro			
D-dur	G-dur		Es-moll	e-moll		→ e-moll	E-dur		~t →in c	→F-dur Des-dur	~t →C-dur	~t →Des-dur	~t Fis-dur	g-moll	a-moll ~t	D-dur	G-dur		
тт.1-4	тт.5-26	тт.27-58	тт.59-74	тт.75-77	тт.78-85	тт.86-96	тт.97-105	тт.106-133	тт.134-139	тт.140-151	тт.152-164	тт.165-208	тт.209-224	тт.225-232	тт.233-243	тт.244-247	тт.248-269	тт.270-280	тт.281-297

Схема № 25. В. Подгорний. Концерт для домри з оркестром / фортепіано (1967)

Експозиція										Розробка						Реприза		Каденція	Кода
Вступ	ГП				СП	ПП			ЗП	c	c^1	a^4/d	a^5	a^6	a^7/e	a^2	b^3	На м-лі ПП та розробки	a^8
	Тема (a)	a^1	a^2	a^3		Тема (b)	b^1	b^2											
		Var.I	Var.II	Var.III			Var.IV	Var.V			Var.VI	Var.VII	Var.VIII	Var.IX	Var.X	Var.II	Var.XI		VarXII.
Allegro						Andante				Allegro							Grandioso e pesante	ad libitum	Allegro maestoso, Presto
A-dur			→ b-moll	A-dur	~t	b-moll			d-moll	→e-moll, G-dur, C-dur	→C-dur	→ a-moll	→ A-dur	H-dur, h-moll	h-moll	→ b-moll	→a-moll	~t	→e-moll, A-dur
—		Ц.2	Ц.3-4	Ц.5	Ц.6	Ц.7	Ц.8	Ц.9	Ц.10	Ц.11	Ц.12	Ц.13	Ц.14	Ц.14-16	Ц.17	Ц.18	—		
тт. 1-9	тт. 10-27	тт. 28-41	тт. 42-61	тт. 62-70	тт. 71-78	тт. 79-92	тт. 93-106	тт. 107-122	тт. 123-139	тт. 140-167	тт. 168-178	тт. 179-188	тт. 189-197	тт. 198-225	тт. 226-238	тт. 239-261	тт. 262-269	тт. 269-320	тт. 321-348

Схема № 26. В. Подгорний. Концерт для домри з оркестром / фортепіано (1967) – Каденція

Cadenza					
Інтродукція (вступ)	Var. I, на матеріалі теми (*B*)	Var. II, фігурації	Var. III, на матеріалі теми (*B*)	Var. IV, на матеріалі теми (*B*)	Var. V, на інтонаціях з розробки (a^4)
Appassionato	Espressivo	—	Andante	Risoluto	Allegro
→a-moll, e-moll	~t		→a-moll, e-moll	~t, →e-moll	→e-moll, C-dur
тт. 269 – 274	тт. 275 – 281	тт. 282 – 289	тт. 290 – 300	тт. 301 – 306	тт. 307 – 320

Схема № 27. В. Подгорний. Концертино для домри з оркестром / фортепіано (1974)

Експозиція							Розробка			Cadenza, на м-лі ГП та ПП	Реприза на матеріалі теми головної партії		
Вступ	Головна партія				СП	Побічна партія							
на м-лі ГП	a	a^1	a^2	a^3	на м-лі ПП	b	b^1+a^4	b^2+a^5	b^3+a^6		a^7	a^8	a^9
	Тема ГП	Var. I	Var. II	Var. III		Тема ПП	Var. IV	Var. V	Var. VI		Var. VII	Var. VIII	Var. IX
Allegro					poco a poco dim. e ritard.	Tranquillo				Patetico	Allegro vivo		
g-moll					~t	G-dur				~t	g-moll		
тт. 1-10	тт. 11-22	тт. 23-38	тт. 39-54	тт. 55-70	тт. 71-76	тт. 77-90	тт. 91-105	тт. 106-125	тт. 126-140	тт. 141-202	тт. 203-214	тт. 215-230	тт. 231-238

Схема № 28. В. Іванов. Концертино для домри з симфонічним оркестром / фортепіано (1981)

Експозиція			Розробка				Каденція	Реприза			Кода
Вступ	ГП	ПП									
на м-лі ГП	a	b	a^1	a^2	b^1	a^3	на темі ГП та ПП	a^4	b^2	a^5	a^6
Allegro		Moderato	Allegro				ad libitum	Allegro			
a-moll		→E-dur	~t, →a-moll	~t, in g, in d	→A-dur	a-moll	~t	a-moll	→E-dur	a-moll	
тт. 1-8	Ц. 1–2 тт. 9-30	Ц. 3–5 тт. 31-62	Ц. 6–7 тт. 63-84	Ц. 8–9 тт. 85-108	тт. 109-112	Ц. 10 тт. 113-123	тт. 124-155	Ц. 11 тт. 156-166	Ц. 12–13 тт. 167-187	Ц. 13 тт. 188-194	Ц. 14 тт. 195-207

Схема № 29. В. Іванов. Концертино для домри з симфонічним оркестром / фортепіано (1981) – Каденція

Cadenza		
Інтонації побічної партії, *b*	Тема побічної партії, *b*	Тема головної партії, *a*
~t	→E-dur	→a-moll
тт. 124 – 139	тт. 140 – 143	тт. 144 – 155

Схема № 30. В. Івко. Концерт-токата для домри та оркестру / фортепіано (1983)

Експозиція					Розробка					Реприза		Каденція,	Реприза	Кода
Вступ, Тема 1 (c)	ГП, Тема 2 (a)		ПП, Тема 3 (b)	ЗП										
c	a+c^1	a^1	b+a^2	c^2+b^1	Дві суміжні варіації	a^6–a^8	c^3+a^9+b^4	a^{10}	Дві суміжні варіаціїа	c	a^{13}+c^4	на м-лі теми 2 (a)	П’ять суміжних варіацій	a^{19}+c^8
Тема 1	Тема 2	Var. I	Тема 3	Var. II	Var. III–IV	Var. V–VII	Var. VIII	Var. IX	Var. X–XI	Тема 1	Var. XII		Var. XIII–XVII	Var. XVIII
Allegro giusto												Tempo rubato	Tempo I Tempo I (Poco meno mosso) Tempo I	
→cis-moll		→cis-moll, ~t	→gis-moll		in gis, ~t →b-moll	~t, in g in gis				→cis-moll		~t	→cis-moll, →in gis →cis-moll	
тт. 1-6	тт. 7-32	тт. 33-47	тт. 48-69	тт. 70-78	тт. 79-100	тт. 101-138	тт. 139-151	тт. 152-163	тт. 164-181	тт. 182-186	тт. 187-205	тт. 206-255	тт. 256-338	тт. 339-346

Схема № 31. Б. Міхєєв. Концерт № 1 *d-moll* для домри та фортепіано / оркестру (1992) (I частина)

	Експозиція				Розробка					Реприза
Вступ л/мотив	ГП а+л/м Тема 1	СП л/м	ПП b+л/м Тема 2	ЗП л/м	Епізод с Тема 3	b^1	b^2+c^1	Каденція на м-лі ПП	c^2	На м-лі ГП, ПП та епізоду+л/м
Vivo 𝅗𝅥=98					Широко					Tempo I
d-moll		→f-moll		in f/d	→fis-moll			fis/d	d-moll	
тт. 1-7	тт. 8-19	тт. 20-22	тт. 23-44	тт. 45-48	тт. 49-58	тт. 59-69	тт. 70-80	тт. 81-94	тт. 95-105	тт. 106-173

Схема № 32. Б. Міхєєв. Концерт № 1 *d-moll* для домри та фортепіано / оркестру (1992) (II частина)

Вступ	Тема 1 a	Тема 2 b	a	Тема 3 c	Var. I a^1+b^1	Var. II b^2	Var. III a^2
Andante	Con moto	Спокійно, широко	Con moto	Animato	Повільно		Meno mosso
~t	h-moll						
тт. 1-6	тт. 7-12	тт. 13-20	тт. 21-26	тт. 27-42	тт. 43-48	тт. 49-56	тт. 57-61

Схема № 33. Б. Міхєєв. Концерт № 1 *d-moll* для домри та фортепіано / оркестру (1992) (III частина)

Експозиція				Розробка	Каденція	Реприза			Кода
ГП a	СП на м-лі СП з I ч.	ПП b	ЗП на м-лі ГП	b^1	На м-лі тем експозиції	a^1	b^2	a^2	a^3
Allegro vivo 𝅗𝅥 =156 Allargando molto	Meno mosso 𝅗𝅥=36	Andante	Allegro vivo	Allegro vivo Meno mosso	Спокійно, вільно	Allegro vivo	Cantabile Piu mosso	Piu mosso Meno mosso	Allegro vivo
d-moll	es-moll		es-moll ~t	~t		d-moll	~t d-moll	d-moll	
тт. 1-37	тт. 38-48	тт. 49-64	тт. 65-68	тт. 69-82	тт. 83-120	тт. 121-151	тт. 152-176	тт. 177-188	тт. 189-198

Схема № 34. Б. Міхєєв. Концерт-билина для домри та фортепіано / оркестру (1993)

Експозиція				Розробка			Реприза		Кода
ГП		СП на матеріалі ГП	ПП Тема 3 (b)	b^1	Cadenza на м-лі тем експозиції	b^2	c^1+a^2	матеріал СП+a+b+c	c^2
Вступ-каденція Тема 1 (a)	Тема 2 c + a^1								
Lento	Allegro ♩=144	Allargando molto		Allegro	Ad libitum	Allegro		Andante molto	Lento
d-moll	d-moll h-moll	~t	fis-moll		~t	g-moll	d-moll		
тт. 1-36	тт. 37-64	тт. 65-86	тт. 87-100	тт. 101-143	тт. 144-205	тт. 206-226	тт. 227-252	тт. 253-261	тт. 262-290

Схема № 35. А. Гайденко. Концертино *Quasi buffo* для домри та фортепіано (1998)

Експозиція				Розробка				Каденція	Реприза/Кода
Тема 1 (a)	Тема 2 (b) a^1+b	a^2+b^1	b^2	Тема 3 (c)	a^3	a^4	a^5+b^3+c^1	На матеріалі теми 1 (a) та теми 2 (b)	a^6+b^4
		Var. I	Var. II		Var. III	Var. IV	Var. V		Var. VI
Andante sostenuto, ♩=56				Allegro, ♩=138 – 144				Andante rubato	Tempo primo
d-moll		~t		~t					d-moll
тт. 1-10	Ц. 1-2, тт. 11-28	Ц. 3, тт. 29-38	Ц. 4, тт. 39-53	Ц. 5, тт. 54-70	Ц. 6, тт. 71-83	Ц. 7, тт. 84-95	Ц. 8-11, тт. 96-125	тт. 126-153	Ц. 12-15, тт. 154-188

Схема № 36. А. Гайденко. Концертино *Quasi buffo* для домри та фортепіано (1998) – Каденція

Cadenza, на матеріалі двох тем з експозиції	
1 фаза	2 фаза
Andante rubato, Tempo primo	
~t	
тт. 126–137	тт. 138–153

Схема № 37. А. Нижник. Концерт «“Віpую!” *Credo*» для домри з оркестром / фортепіано (2005)

Експозиція				Розробка	Реприза на матеріалі головної теми		Кода
Вступ	Головна партія	Сполучна партія	Побічна тема				
d	a	a^1	b	c	a^2	a^3+a^4	a^5
Andante ma non troppo		Piu mosso. Agitato con passio	Lento subito	Piu mosso e marziale. Ostinato	Piu mosso. Agitato a molto passione	Sostenuto. Tragico	Andante
тт. 1–24	тт. 25–58	тт. 59–87	тт. 88–108	тт. 109–157	тт. 158–170	тт. 171–205	тт. 206–217

Схема № 38. О. Костін. Концертштюк для домри та фортепіано (2009)

Експозиція				Розробка					Реприза на матеріалі головної та побічної партії				
Вступ	ГП	ПП	ЗП										
Moderato	Vivo		Moderato	Presto	Allegretto	Vivo			Allegro assai		Vivace	Presto, Moderato	Coda
Des-dur			fis-moll a-moll B-dur	B-dur		Des-dur	Es-dur B-dur	E-dur	C-dur				
3/4			4/4→C	2/4		2/4→3/4			C→3/4→5/4		3/4	3/4	3/4
	a	b	c	d	e	a^1	a^2	f	g	a^4	b^1	a^5	a^6
тт. 1-8	Ц. 1–2 тт. 9-59	Ц. 3, тт. 60 -92	Ц. 4–5, тт. 93-128	Ц. 6, тт. 129-157	Ц. 7–8, тт. 158-212	Ц. 9, тт. 213-247	Ц. 10, тт. 248-272	Ц. 11, тт. 273-298	Ц. 12–13, тт. 299-335	Ц. 14, тт. 336-347	тт. 348-369	Ц. 15 тт. 370-390	тт. 391-418

Схема № 39. І. Козлов. Концертштюк для домри та оркестру / фортепіано (2019)

І частина / Експозиція						ІІ частина / Розробка			Каденція	ІІІ частина / Рондо					Кода
Вступ на м-лі теми ГП	ГП	СП	ПП		ЗП										
	Тема 1 a	Тема 2 c	Тема 3 b	Var. I b^1		Var. II-III $a^1 – b^2$	Var. IV b^3	Тема 4 d	На основі теми ПП та епізоду	Тема 5 e	Var. V-VI $b^4 – a^2$	Тема 5 e	Тема 6 f / b^5	Тема 5 e	Var. VII c^1
Presto			Andante ♩=70	♩=♩.		Presto	♩.=100	Andante ♩ =60, ♩=120	Rubato	Presto			Andante ♩=60	Presto	Prestissimo
F-dur		a-moll	a-moll As-dur	~t		F-dur ~t	in g in f	→e-moll	~t	a-moll ~t	cis-moll fis-moll ~t	a-moll ~t	f-moll	a-moll	F-dur
тт. 1-6	тт. 7-39	тт. 40-50	тт. 51-69	тт. 70-83	тт. 84-93	тт. 94-142	тт. 143-161	тт. 162-240	тт. 241-293	тт. 294-320	тт. 321-385	тт. 386-403	тт. 404-434	тт. 435-454	тт. 455-501

Схема № 40. А. Білошицький. Концертний триптих «В наслідування іспанському» для домри та фортепіано (1987)

I частина. «*Andalusia*»

I частина		II частина		III частина, Кода	
Тема (a)	Var. I (a^1)	Вступ	Var. II (a^2)	Вступ[1]	Var. III (a^3)
Maestoso e rubato ♩=60	Poco con moto	Rigoroso ♩=60-66			
in G→in g	in g in a	in b	in b in es	→G-dur	
тт. 1-7	тт. 8-21	тт. 22-32	тт. 33-61	тт. 62-64	тт. 65-74

Схема № 41. А. Білошицький. Концертний триптих «В наслідування іспанському» для домри та фортепіано (1987)

II частина. «*In modo di canto bailable*»

I частина		II частина			III частина	
Тема 1 (a)	Тема 2 (b)	Тема 3 (c)	Var. I	Var. II	Тема 1 (a)	Тема 2 (b)
Affettuoso e rubato	Grazioso (alla habanera)	Scherzando, Rigoroso aggiustatamente (alla malaguena)	Toneramente (accento minimo)		Tempo I	Grazioso (alla habanera)
in e	in d	→G-dur	→in g ~t	→D-dur	in e	in d
тт. 1-7	тт. 8-17	тт. 18-56	тт. 57-79	тт. 80-109	тт. 110-116	тт. 117-128

Схема № 42. А. Білошицький. Концертний триптих «В наслідування іспанському» для домри та фортепіано (1987)

III частина. «*Triana*»

Вступ	Тема (a)	Var. I (a^1)	Var. II (a^2)	Var. III (a^3) / Кода
Vivo veemente Prestissimo, affanato e febbrimente ♩=200-208				Misterioso e affanato
→in e		→in a→in es	→in e	→in a→in b→in e
тт. 1-8	тт. 9-45	тт. 46-84	тт. 85-109	тт. 110-146

Схема № 43. С. Грицаєнко. Сюїта для дітей «Казкові історії» для домри та фортепіано (2020)

№	С. Грицаєнко. Дитяча сюїта «Казкові історії» для домри та фортепіано	Форма		Тональний план
1	«Маленька принцеса»	Проста тричастинна	aba	d-moll
2	«Чарівна квіточка»	Проста тричастинна	aba	D-dur
3	«Скринька зі Сходу»	Проста тричастинна	aba	c-moll
4	«На балу у Короля»	Складна тричастинна з тріо (C)	abca	D-dur

Схема № 44. С. Грицаєнко. Сюїта для дітей «Стежками українських народних пісень» для домри та фортепіано (2020)

№	С. Грицаєнко. Дитяча сюїта «Стежками українських народних казок» для домри та фортепіано	Форма		Тональний план
1	«Пан Коцький»	Варіаційна	$aa^1a^2a^3a^4a^5a^6$	G-dur–g-moll–G-dur
2	«Кривенька качечка»	Складна тричастинна	$bacb^1$	e-moll
3	«Чарівна дудочка»	Куплетно-варіаційна	$baba^1ba$	a-moll
4	«Лисичка і журавель»	Варіаційна	$aa^1a^2a^3a^4$	D-dur

Схема № 45. В. Польовий. Соната для домри та фортепіано (1964). I частина

Експозиція					Розробка	Cadenza	Реприза					
Вступ	ГП a	СП	ПП b	ЗП	a^1	на м-лі тем	Предикт	a^2	СП	b^1	Предикт	Кода a^3
Risoluto Poco piu lento	Allegro	Poco piu vivo	Andantino	Risoluto	Tempo I	ad libitum	Poco piu lento	Allegro Poco piu vivo		Andantino Poco piu mosso	Risoluto	Presto
d-moll		~t	F-dur	~t	F-dur, ~t, E-dur	~t		d-moll	~t	B-dur	~t	d-moll
Ц. 1-2 тт. 1-23	Ц. 3-12 тт. 24-118	тт. 119-124	Ц. 13-16 тт. 125-152	Ц. 17 тт. 153-165	Ц. 18-26 тт. 166-271	Ц. 27 тт. 272-290	Ц. 28 тт. 291-297	Ц. 29-35 тт. 298-355	тт. 356-364	Ц. 36-38 тт. 365-392	Ц. 39 тт. 393-400	тт. 401-440

Схема № 46. В. Польовий. Соната для домри та фортепіано (1964). II частина

Тема 1 (a)	Var. I (a^1)	Var. II (a^2)	Var. III (a^3)	Var. IV (a^4)	Var. V (a^5)	Var. VI (a^6)
Andante semplice e sostenuto	Poco piu mosso	Agitato	Maestoso	Piu mosso	Maestoso	Andante sostenuto
d-moll	~t, in a	~t, in e, in b	g-moll	→e-moll	→c-moll	C-dur
тт. 1-16	Ц. 1-2 тт. 17-41	Ц. 3-4 тт. 42-58	Ц. 5-6 тт. 59-78	Ц. 7-9 тт. 79-103	Ц. 10-13 тт. 104-136	Ц. 14 тт. 137-148

Схема № 47. В. Польовий. Соната для домри та фортепіано (1964). III частина

Експозиція						Розробка			Реприза					
Вступ на м-лі ГП	Тема 1 ГП (a) рефрен	СП на м-лі ГП	Тема 2 ПП (b)	Тема 3 (c)	Var. I a^1	Var. II a^2	Тема 4 (d)	Предикт	Вступ на м-лі ГП	Var. III a^3	СП на м-лі ГП	Var. IV b^1	Var. V c^1	Var. VI a^4
Allegro						Risoluto	Lento	Risoluto	Allegro					
→G-dur	d-moll	→g-moll	g-moll	g-moll ~t	a-moll, h-moll	→e-moll ~t	cis-moll	~t		d-moll	~t	→a-moll	d-moll	
тт. 1-8	тт. 9-40	тт. 41-48	Ц. 3-4 тт. 49-84	Ц. 5 тт. 85-95	Ц. 6-8 тт. 96-131	Ц. 9-10 тт. 132-173	Ц. 11-13 тт. 174-203	Ц. 14 тт. 204-208	тт. 209-218	Ц. 15-17 тт. 219-250	тт. 251-258	Ц. 18-19 тт. 259-294	Ц. 20 тт. 295-304	Ц. 21-22 тт. 305-326

Схема № 48. Є. Мілка. Соната для домри соло (2008). І частина

І фаза		ІІ фаза		ІІІ фаза	
а (рефрен)	a^1	а	a^2	а	a^3
Moderato ♩ = 92					
G-dur					
тт. 1-10	тт. 11-30	тт. 31-40	тт. 41-51	тт. 52-61	тт. 62-66

Схема № 49. Є. Мілка. Соната для домри соло (2008). ІІ частина

І частина			ІІ частина		
Тема 1 (a)	Тема 2 (b)	Тема 3 (c)	Var. I / a^1	Var. II / b^1	Var. II / c^1
Tempo rubato ♩.= 88-132	Meno mosso	Tranquillo	Tempo primo	Meno mosso	Tranquillo
G-dur		→G-dur	G-dur		
тт. 1-16	тт. 17-21	тт. 22-29	тт. 30-45	тт. 46-50	тт. 51-64

Схема № 50. Є. Мілка. Соната для домри соло (2008). ІІІ частина

Тема (a)	Var. I / a^1	Var. II / a^2
Allegretto		
~t	~t, in a	~t, in C
тт. 1-24	тт. 25-40	тт. 41-65

Схема № 51. Є. Мілка. Соната для домри соло (2008). IV частина

Експозиція			Розробка		Реприза		
ГП a	ПП b	ЗП c	Var. I a^1	Var. II a^2	ГП a	Var. III b^1	Var. IV / Кода a^3
Allegro							
G-dur	h-moll	e-moll	d-moll	d-moll, ~t	G-dur		
тт. 1-20	тт. 21-32	тт. 33-41 (42)	тт. 43-56	тт. 57-76	тт. 77-96	тт. 97-114	тт. 115-121

Схема № 52. С. Грицаєнко. Фантазія на тему української народної пісні «Горіла сосна, палала» для домри та фортепіано (2020)

Тема (a)	Var. I (a^1)	Var. II (a^2)	Var. III (a^3)	Var. IV (a^4)	Cadenza	Var. V (a5)
«Куплет» 1	«Куплет» 2	«Куплет» 3	«Куплет» 4	«Куплет» 5		Кода
Помірно, наче розповідаючи					Ad libitum	Tempo I
e-moll				g-moll		
тт. 1-16	тт. 17-25	тт. 26-55	тт. 56-85	тт. 86-110	тт. 111-130	тт. 131-135

Схема № 53. В. Соломін. Концертна фантазія на тему І. Альбеніса «Астурія» для домри соло (початок XXI ст.)

I частина						II частина		Каденція на матеріалі тем				Реприза	Кода
Тема 1 a	Var. I a^1	Var. II a^2	Var. III a^3	Var. IV a^4	Var. V a^5	Тема 2 b	Var. VI b^1	Var. VII b^2	Var. VIII a^6	Var. IX a^7	Var. X a^8	a – a^5	на м-лі 1 теми
Allegro ma non troppo ♩=155						Andante in vocal style	Allegretto	Ad libitum	Agitato	♩=155		Tempo I	Lento ♩=155
d-moll						→a-moll, d-moll		~t		→a-moll, d-moll		d-moll	
тт. 1-8	тт. 9-16	тт. 17-24	тт. 25-32	тт. 33-52	тт. 53-61	тт. 62-85	тт. 86-118	тт. 119-129	тт. 130-185	тт. 186-242	тт. 243-260	тт. 1-61	тт. 262-277

Схема № 54. В. Соломін. Концертна фантазія на тему І. Альбеніса «Астурія» для домри з оркестром

Вступ	І частина	ІІ частина		Каденція на матеріалі тем				ІІІ частина / Реприза						Кода
на м-лі Теми 1	a – a^5	Тема 2 b	Var. VI b^1	Var. VII b^2	Var. VIII a^6	Var. IX a^7	Var. X a^8	Var. XI a	Var. XII a^1	Var. XIII a^2	Var. XIV a^3	Var. XV a^4	Var. V a^5	на м-лі Теми 1
								b^3						
Allegro ma non troppo		Andante in vocal style	Allegretto	ad libitum	Agitato	♩=155		Tempo I						Lento ♩=155
d-moll		→a-moll, d-moll		~t		→a-moll, d-moll		d-moll						
тт. 1-25	тт. 26-89	тт. 90-113	тт. 114-147	тт. 148-157	тт. 158-212	тт. 213-269	тт. 270-287	тт. 288-295	тт. 296-303	тт. 304-311	тт. 312-319	тт. 320-339	тт. 340-348	тт. 349-364

Схема № 55. В. Соломін. Фантазія на тему А. П'яцоли «*Libertango*» для домри та фортепіано

Вступ	Тема 1 a	Тема 2 b+a^1	Var. I b^1	Var. II b^2	Var. III a^2	Var. IV a^3	Var. V a^4	Var. VI a^5	Var. VII a^6	Var. VIII b^3	Var. IX a^7	Var. X b^4	Var. XI b^5+a^8
♩=160, Presto													
→a-moll				~t, in a	→a-moll	~t, in c	~t	a-moll	in a	~t	→a-moll		
тт. 1-4	тт. 5-20	тт. 21-36	тт. 37-52	тт. 53-68	тт. 69-92	тт. 93-108	тт. 109-124	тт. 125-140	тт. 141-156	тт. 157-188	тт. 189-204	тт. 205-220	тт. 221-237

Схема № 56. В. Соломін. Концертна фантазія на тему «*Vayamos Al Diablo*» А. П'яцоли для домри та фортепіано

Експозиція						Розробка			Реприза	
Вступ	ГП			ІПП	ЗП					
	Тема 1 (a) рефрен	Var. I b / a^1	Var. II a^2	Тема 2 c		Var. III на м-лі (c)	фугато на м-лі (a)	Var. IV a^3	Var. V c^1	Var. VI / Кода a^5
♩=178										
h-moll			~t	in cis, ~t		~t, h-moll		h-moll	in cis, ~t	h-moll
тт. 1-12	тт. 13-35	тт. 36-47	тт. 48-60	тт. 61-90	тт. 91-92	тт. 93-116	тт. 117-146	тт. 147-162	тт. 163-192	тт. 193-209

ДОДАТОК Б. Таблиці

Таблиця № 1. Л. Матвійчук. «В лісі на світанку» для домри соло (сонорні та ударно-шумові прийоми)

Прийоми	Типи (види) прийомів	Використання у п'єсі
Удар	1) Кісткою середнього пальця по панциру	тт. 7-8, 30
	2) Кісткою великого пальця по підставці	тт. 8-10, 30, 59
	3) Медіатором за підставкою	тт. 13-16, 43
	4) *slap*	т. 32
	5) По головці грифа	т. 31
Pizzicato	1) Pizzicato violino	тт. 25-28
	2) Pizzicato лівою рукою	т. 14
	3) Pizzicato середнім пальцем правої руки	т. 16
Glissando	1) Низхідне	тт. 11-12, 33, 47-48
	2) Висхідне	тт. 23-24
	3) Хвилеподібне	тт. 1-6, 57-58
Флажолети	1) Штучні	3 та 4 фази
	2) Натуральні	тт. 19-22, 43, 62, 3 та 4 фази

Таблиця № 2. О. Олійник. «Мерехтливий звук» для домри соло (сонорні та ударно-шумові прийоми)

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

Таблиця № 3. Трактовка сонатної форми у домрових концертах

№	Назва твору та автор	Рік	Загальні ознаки форми	Особливості розробки	Принципи розвитку	Матеріал композиції
1.	Концерт-рапсодія для домри та фортепіано В. П. Задерацького	1947	Сонатна з рисами варіаційної та рапсодичної.	Варіації на матеріал тем з експозиції та використання епізоду.	Варіаційний, перевага секвенцій з тональним перетворенням теми.	Тритемна композиція на основі українських народних пісень.
2.	Концерт для домри з фортепіано (симфонічним оркестром) Д. Клебанова	1951	Сонатна з рисами варіаційної.	Варіації на матеріал тем з експозиції.	Варіаційний з перевагою секвенцій.	Крайні частини двотемні, а середня заснована на монотематизмі. Стилізація під українські мелодії та використання української народної пісні.
3.	Концертино для домри з фортепіано (оркестром) І. Ковача	1960	Сонатна з рисами варіаційної.	Варіації на матеріал тем з експозиції.	Варіаційний з тональним перетворенням теми.	Тритемна композиція з використанням оригінального тематизму.
4.	Концерт для домри з оркестром (фортепіано) В. Подгорного	1967	Сонатна з рисами варіаційної.	Нові фази (чи варіації), які ми можемо сприймати як нові варіанти теми (а).	Варіаційний з тональним перетворенням теми + варіантність.	Тритемна композиція на основі українських народних пісень
5.	Концертино для домри з оркестром (фортепіано) В. Подгорного	1974	Сонатна форма з рисами куплетної та варіаційної.	Розширена побічна партія виконує функцію розробки.	Варіаційний, а саме - розсереджені варіації на тему головної партії	Двотемна композиція на основі української народної пісні.
6.	Концертино для домри з симфонічним оркестром (фортепіано) В. Іванова	1981	Сонатна форма з рисами варіаційної.	Варіації на матеріал головної та побічної партії.	Варіаційний. Секвенції з тональним перетворенням теми.	Двотемна композиція з використанням оригінального тематизму.
7.	Концерт-токата для домри з оркестром (фортепіано) В. Івка	1983	Сонатна форма з рисами варіаційної.	Подвійна розробка (ділиться на дві частини каденцією).	Варіаційний, а саме – тематичне проростання головної теми.	Тритемна композиція з використанням оригінального тематизму.
8.	Концерт № 1 *d-moll* для домри та фортепіано (оркестру) Б. Міхєєва	1992	Сонатна форма (I, III чч.), концентрична (II ч.).	Теми експозиції та епізод (I ч.), розвиток теми побічної партії (III ч.).	Варіаційний.	Тритемна композиція з використанням оригінального тематизму.

Таблиця № 3. Трактовка сонатної форми у домрових концертах (продовження)

№	Назва твору та автор	Рік	Загальні ознаки форми	Особливості розробки	Принципи розвитку	Матеріал композиції
9.	Концерт-билина для домри та фортепіано (оркестру) Б. Міхєєва	1993	Сонатна форма.	На тематизмі побічної партії.	Фігураційне варіювання.	Тритемна композиція з використанням оригінального тематизму.
10.	*Quasi buffo* для домри та фортепіано (Концертино) А. Гайденка	1998	Варіації з рисами сонатної форми.	Середина виконує функцію розробки.	Мозаїчний та варіаційний з постійним дробленням тем.	Тритемна композиція з використанням оригінального тематизму, програмність на основі дитячого вірша.
11.	Вірую! «*Credo*» (Концерт для домри з оркестром) А. Нижника	2005	Сонатна форма з рисами варіаційної.	Епізод у ролі розробки	Варіаційний з виокремлення мотивів.	Тритемна композиція з використанням оригінального тематизму та цитатою з пасіону Й.-С. Баха.
12.	Концертштюк для домри та фортепіано О. Костіна	2009	Варіації з рисами сонатної форми.	Калейдоскоп нанизуваних тем.	Мозаїчний та варіаційний з виокремлення мотивів.	Багатотемна композиція (6 тем) на основі музики з балету «Запрошення до страти».
13.	Концертштюк для домри з оркестром І. Козлова	2019	Варіації з рисами сонатної форми.	Калейдоскоп нанизуваних тем.	Мозаїчний та варіаційний з виокремлення мотивів.	Багатотемна композиція (6 тем) з використанням різнохарактерних тем.

Таблиця № 4. Використання цитат у домрових концертах

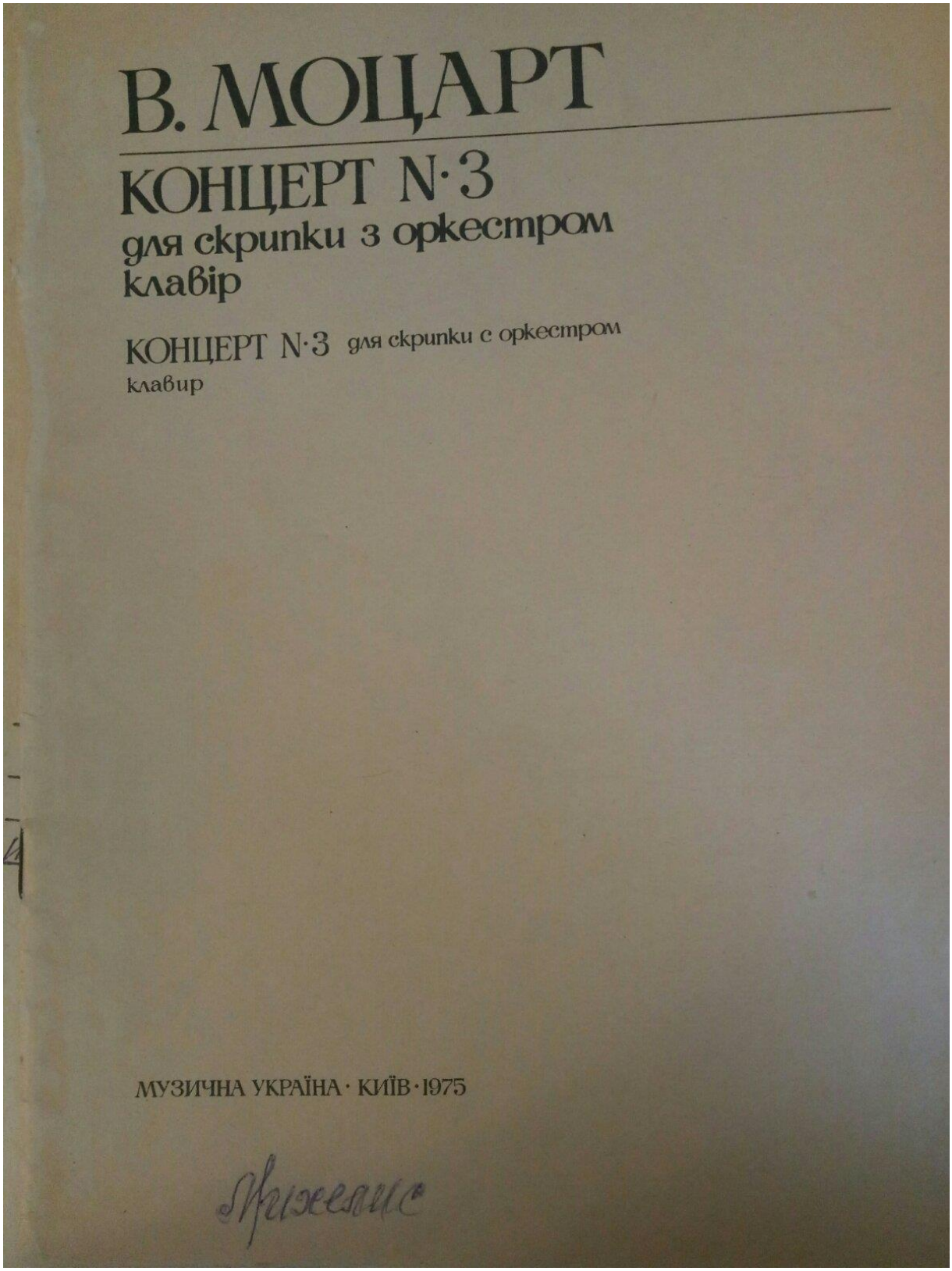
№	Назва твору та автор	Рік	Цитата	Місце цитати у композиції
1.	Концерт-рапсодія для домри та фортепіано В. П. Задерацького	1947	Три українських народних пісні.	«*І шумить, і гуде …*» у головній партій, «*Засвіт встали козаченькі …*» у побічній та «*Ой, лопнув обруч …*» як епізод у розробці.
2.	Концерт для домри з фортепіано (симфонічним оркестром) Д. Клебанова	1951	Українська народні пісня «*Вийшли в поле косарі …*».	У третій частині Концерту.
3.	Концерт для домри з оркестром (фортепіано) В. Подгорного	1967	Дві українські народні пісні.	«*Удовицю я любив …*» у головній партії та «*Ой не світи місяченьку …*» у побічній.
4.	Концертино для домри з оркестром (фортепіано) В. Подгорного	1974	Українська народна пісня «*Гагілка*»	Через всі розділи композиції.
5.	Вірую! «*Credo*» (Концерт для домри з оркестром) А. Нижника	2005	Арія альта № 47 «*Erbahrme dich*» з пасіону Й.-С. Баха «Страсті по Матфею»	Перед кодою.

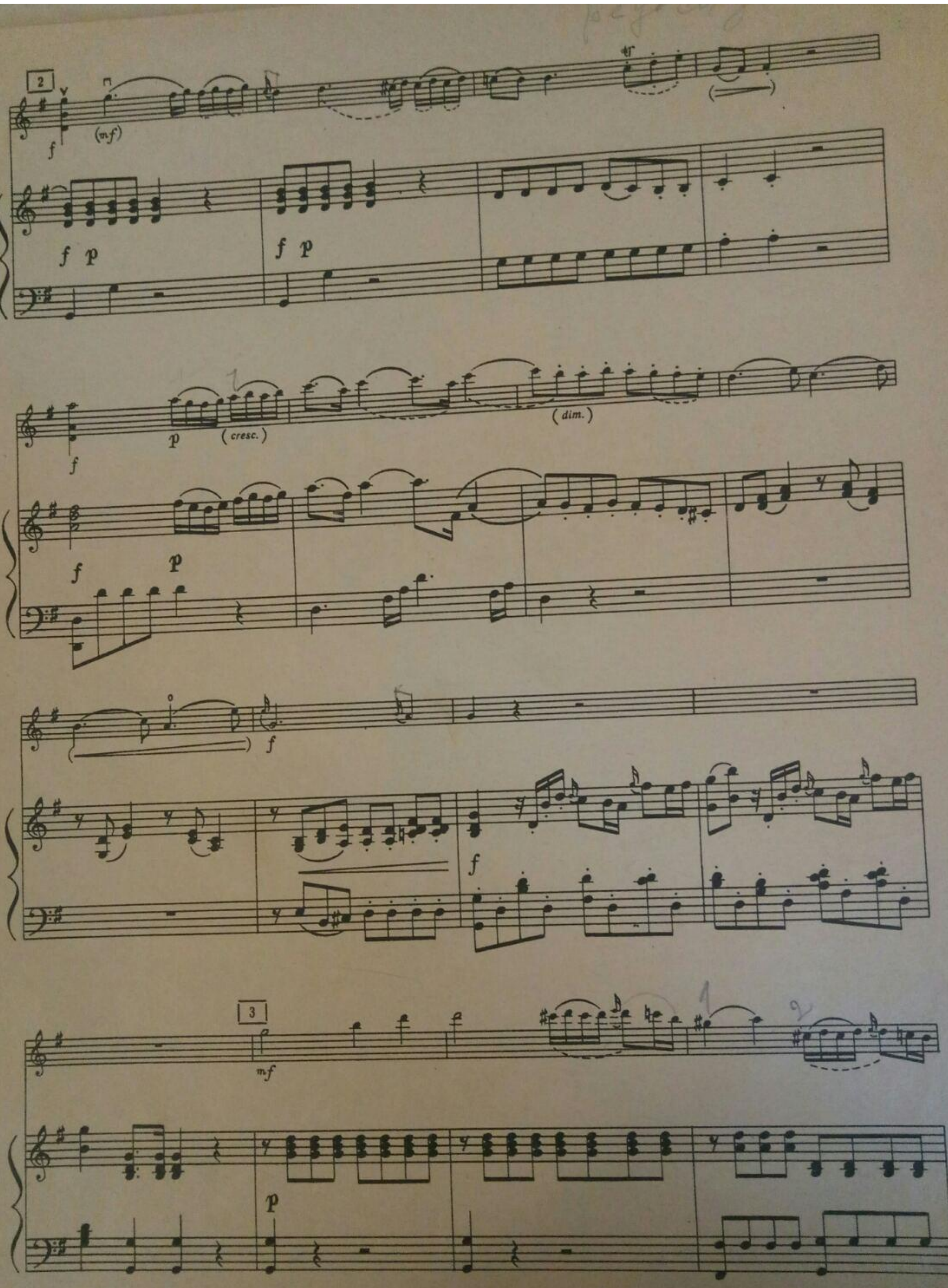
Таблиця № 5. Жанрово-стильові параметри домрового концерту

№	Назва твору та автор	Рік	Трактовка жанру	Стилістичний параметр.
1.	Концерт-рапсодія для домри та фортепіано В. П. Задерацького	1947	Одночастинний поліжанровий концерт (концерт+рапсодія).	Риси романтизму.
2.	Концерт для домри з фортепіано (симфонічним оркестром) Д. Клебанова	1951	Багаточастинний моножанровий концерт.	Риси фольклоризму.
3.	Концертино для домри з фортепіано (оркестром) І. Ковача	1960	Одночастинний моножанровий концерт.	Риси фольклоризму.
4.	Концерт для домри з оркестром (фортепіано) В. Подгорного	1967	Одночастинний моножанровий концерт.	Риси романтизму.
5.	Концертино для домри з оркестром (фортепіано) В. Подгорного	1974	Одночастинний поліжанровий концерт (концерт+пісня).	Риси фольклоризму.
6.	Концертино для домри з симфонічним оркестром (фортепіано) В. Іванова	1981	Одночастинний моножанровий концерт.	Риси неокласицизму, поєднання тональної логіки та розширеної тональності.
7.	Концерт-токата для домри з оркестром (фортепіано) В. Івка	1983	Одночастинний поліжанровий концерт (концерт+токата).	Риси неокласицизму з використанням розширеної тональності
8.	Концерт № 1 *d-moll* для домри та фортепіано (оркестру) Б. Міхєєва	1992	Багаточастинний моножанровий.	Риси романтизму.
9.	Концерт-билина для домри та фортепіано (оркестру) Б. Міхєєва	1993	Одночастинний поліжанровий (концерт+билина).	Риси романтизму.
10.	*Quasi buffo* (Концертино) для домри та фортепіано А. Гайденка	1998	Одночастинний поліжанровий концерт (концерт+варіації).	Риси неокласицизму з використанням розширеної тональності.
11.	Вірую! «*Credo*» (Концерт для домри з оркестром) А. Нижника	2005	Одночастинний поліжанровий концерт (концерт+пасіон+меса).	Необароко (з тяжінням до дванадцятитоновості).
12.	Концертштюк для домри та фортепіано О. Костіна	2009	Одночастинний поліжанровий концерт (концерт+балетна сюїта).	Риси романтизму.
13.	Концертштюк для домри з оркестром І. Козлова	2019	Одночастинний моножанровий концерт.	Еклектика.

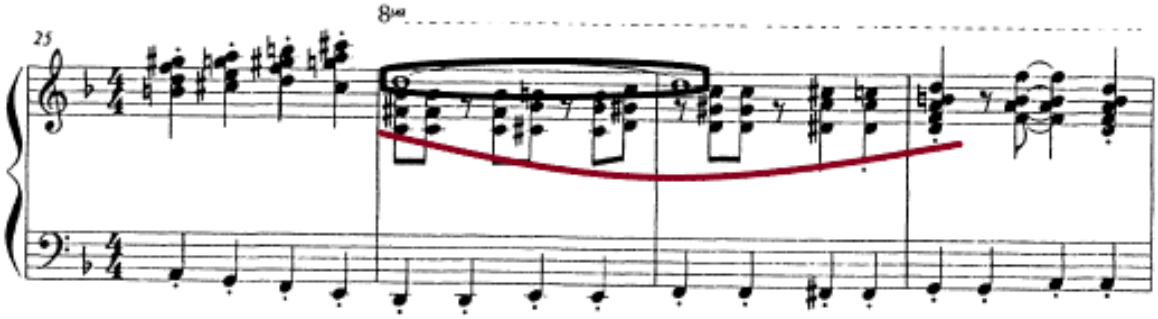
ДОДАТОК В. Нотні приклади

Приклад № 1. Авторські ремарки В. І. Міхєліса до Концерту № 3 для скрипки та фортепіано (оркестру) В. А. Моцарта

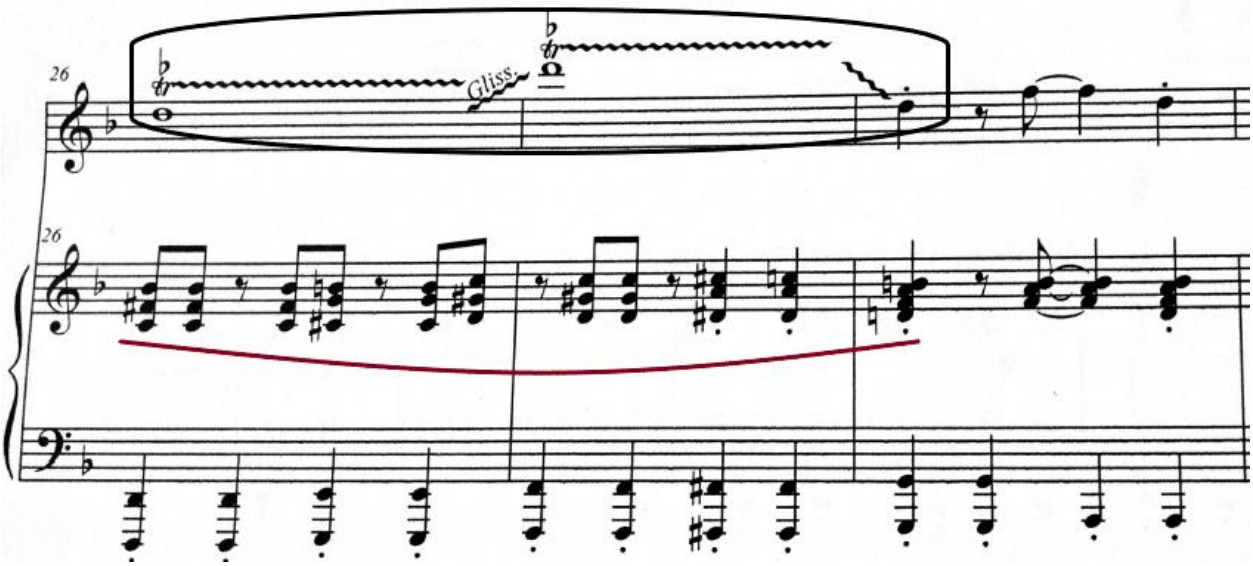



2
(mf)
f
f p
f p
p
(cresc.)
(dim.)
f
3
mf
p

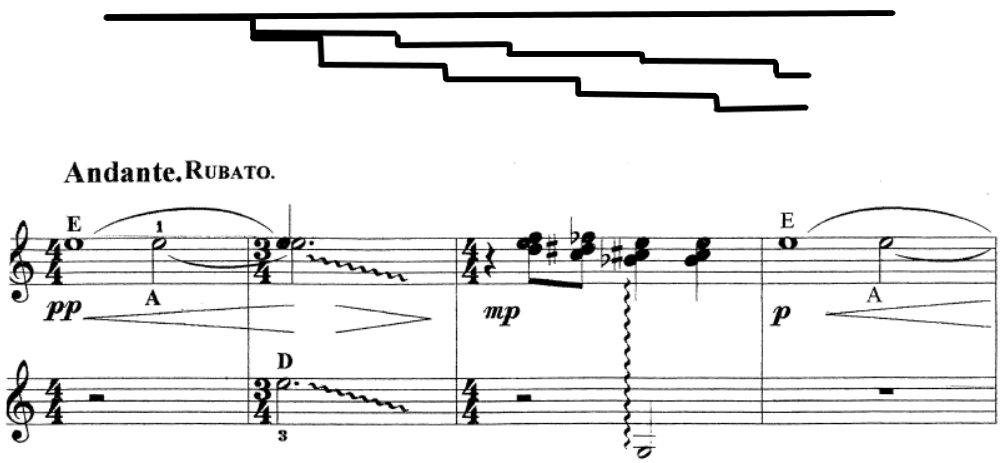
Приклад № 2. В. Власов. «Басо-остинато» для баяна



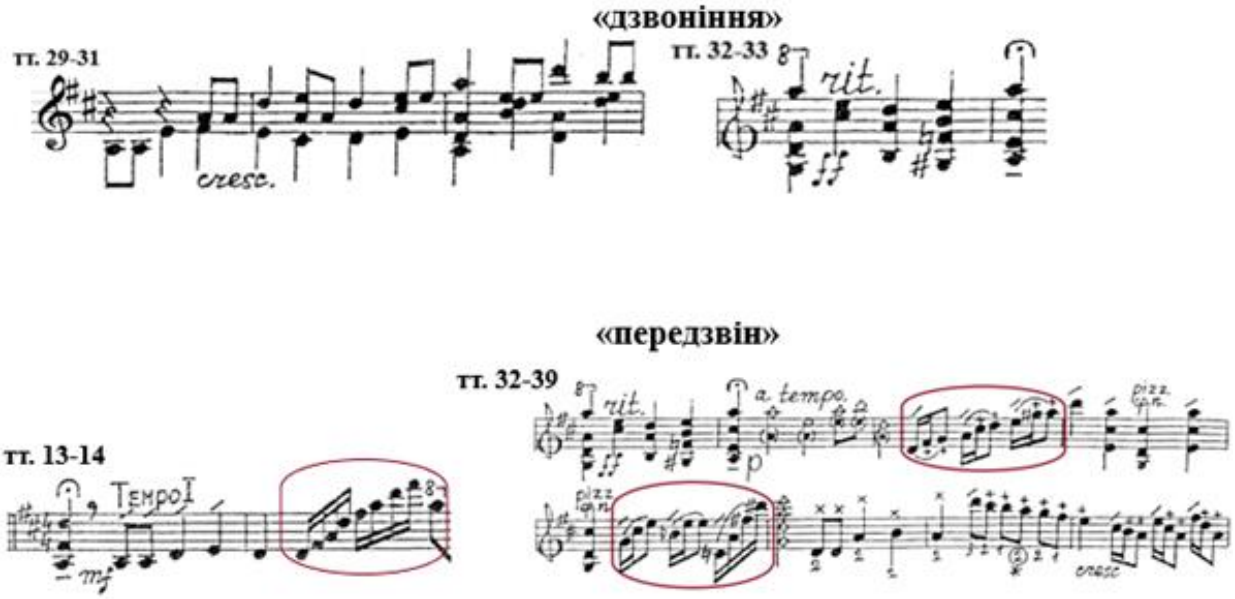
Приклад № 3. В. Власов. «Басо-остинато» у перекладенні для домри та фортепіано



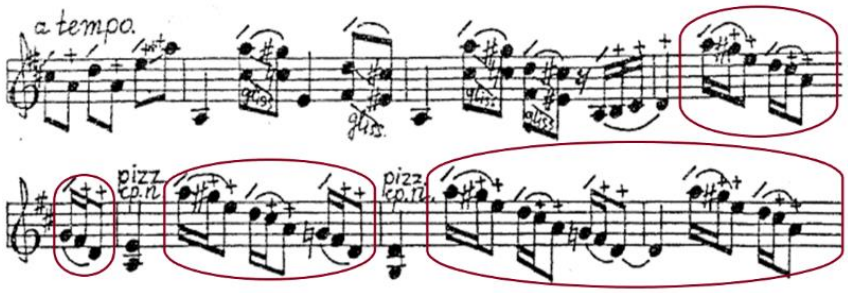
Приклад № 4. О. Олійник. «Мерехтливий звук» для домри соло (сонорна логіка розгортання матеріалу)



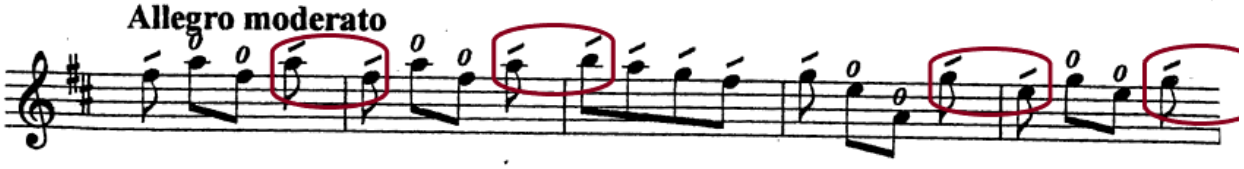
Приклад № 5. О. Олійник. «Передзвони» для домри соло (прийоми «дзвоніння» та «передзвін»)



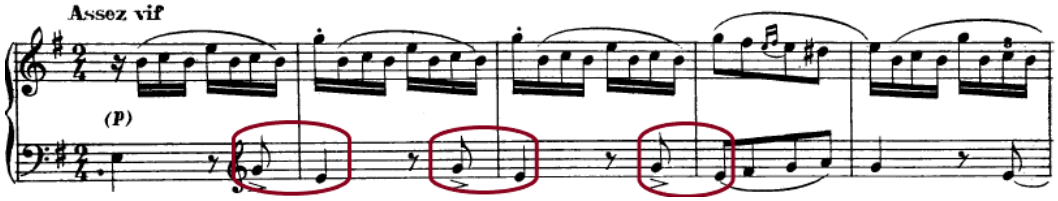
Приклад № 6. О. Олійник. «Передзвони» для домри соло («дзвонні» ритмоформули)



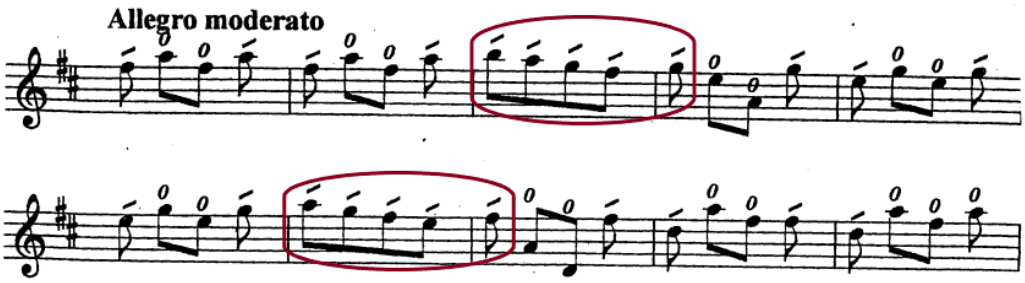
Приклад № 7. Л. Матвійчук. «Зозуля» для домри соло (імітація зозулиних покликів)



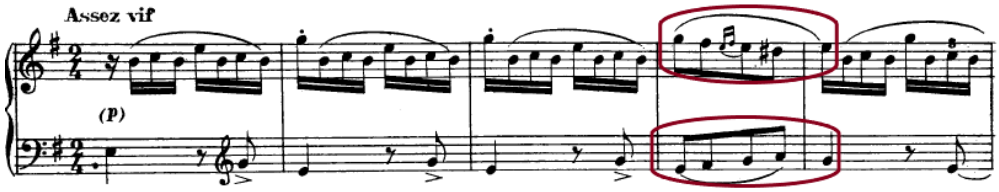
Л.–К. Дакен. «Зозуля» для клавесину



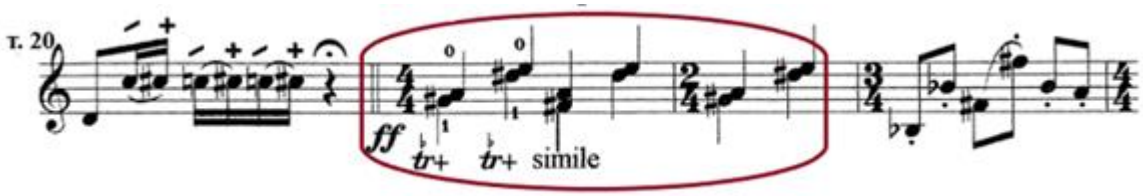
Приклад № 8. Л. Матвійчук. «Зозуля» для домри соло (аналогії із «Зозулею» Л.–К. Дакена)



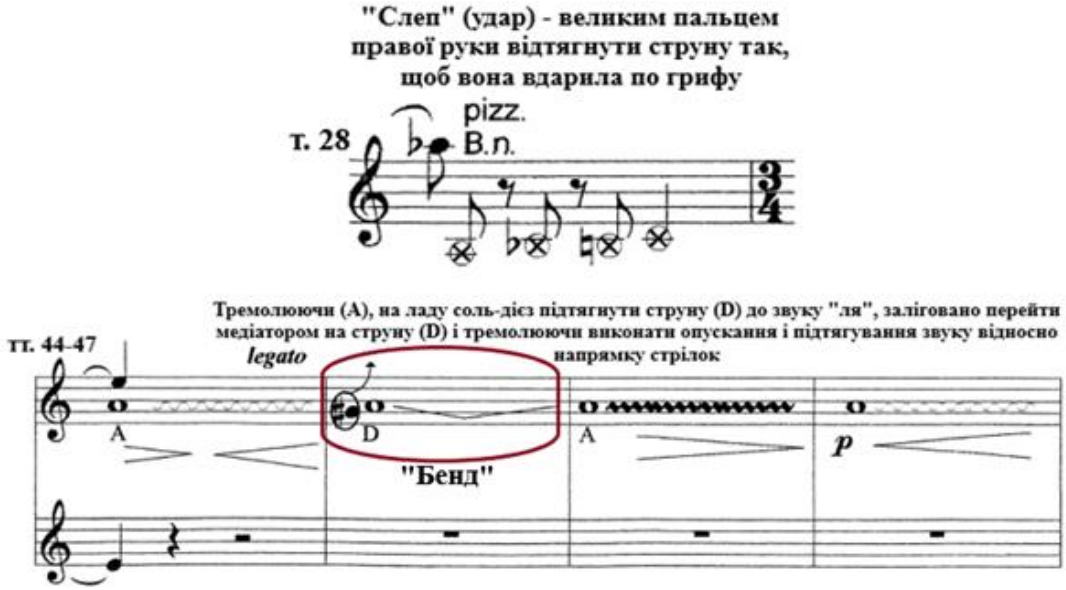
Л.–К. Дакен. «Зозуля» для клавесину



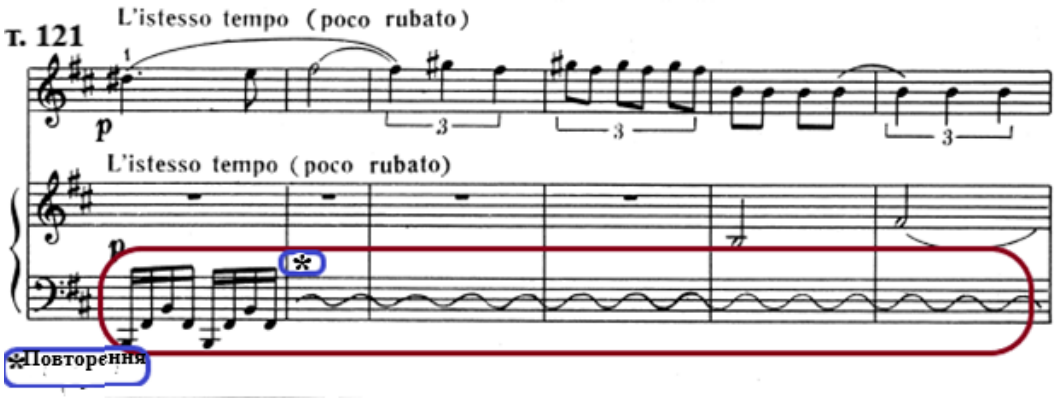
Приклад № 9. О. Олійник. «Мерехтливий звук» для домри соло (ефект «мерехтіння»)



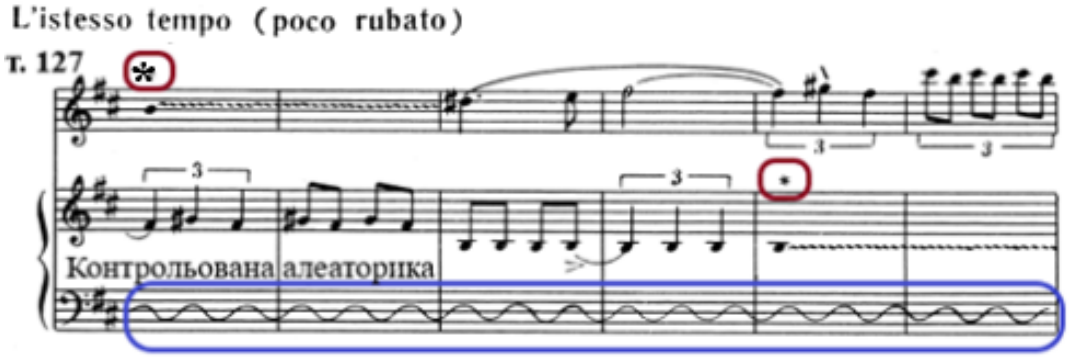
Приклад № 10. О. Олійник. «Мерехтливий звук» для домри соло (прийоми slap та band)



Приклад № 11. В. Івко. Варіації на лемківську народну тему для домри та фортепіано (контрольована алеаторика в партії фортепіано)

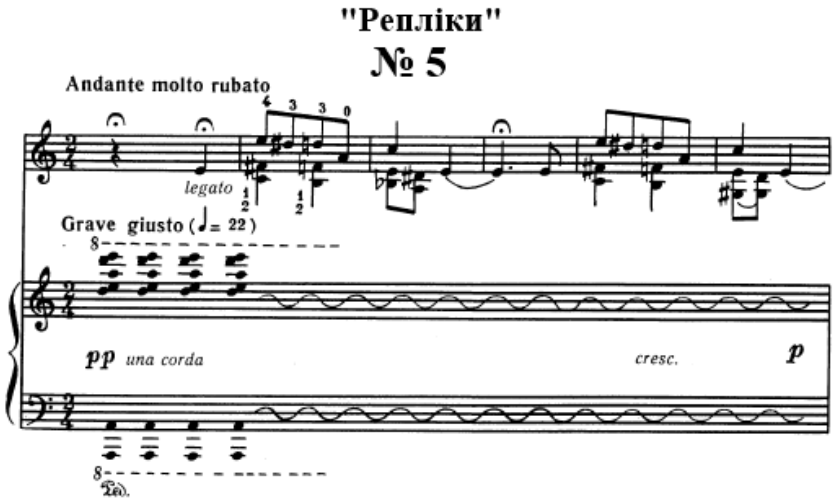


Приклад № 12. В. Івко. Варіації на лемківську народну тему для домри та фортепіано (контрольована алеаторика домрово-фортепіанного дуету)

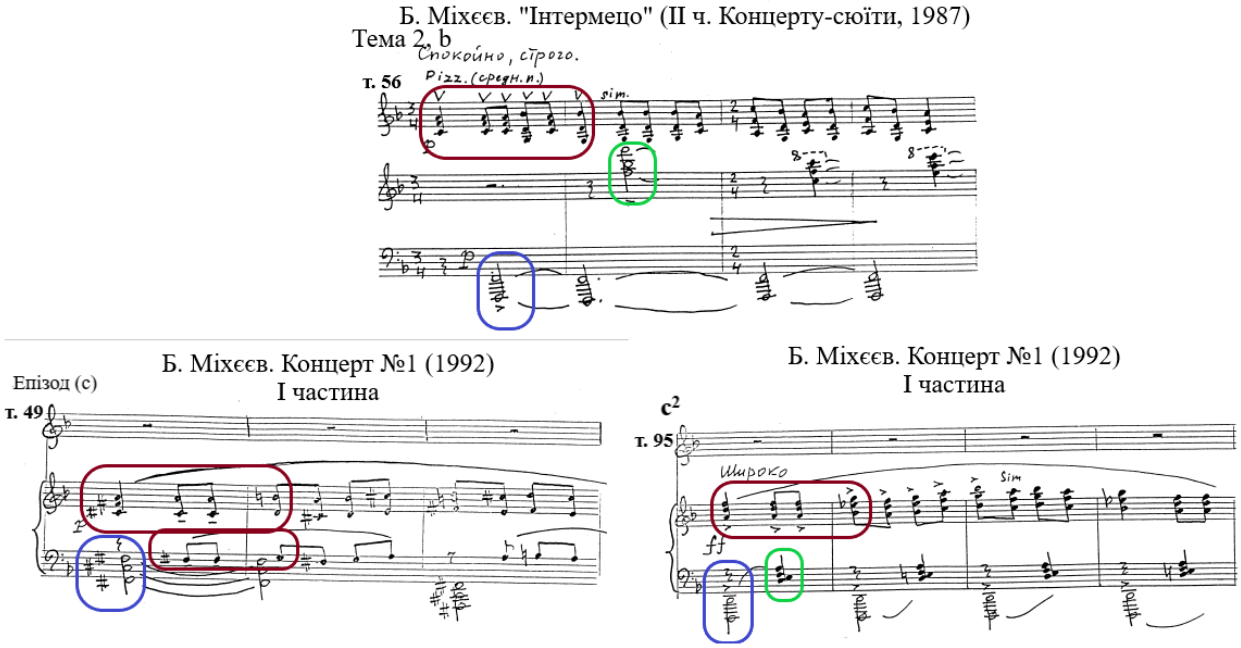


* Ритмічна імпровізація на одному звуці

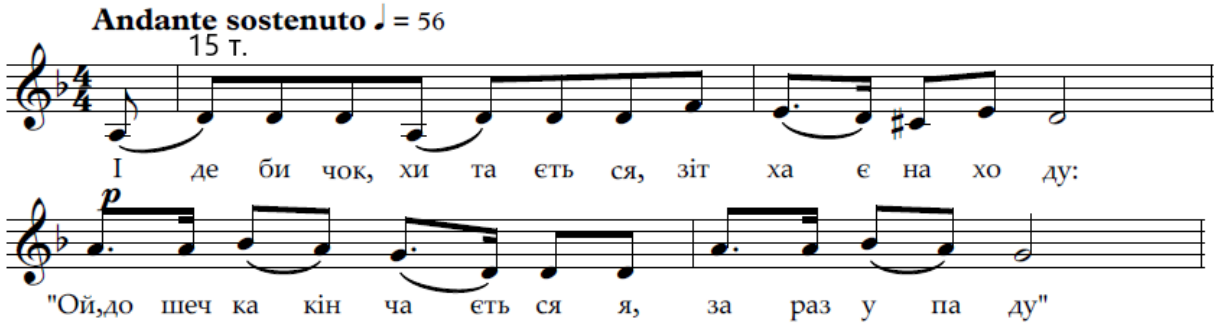
Приклад № 13. В. Івко «Репліки» для домри та фортепіано (алеаторика в партії фортепіано)



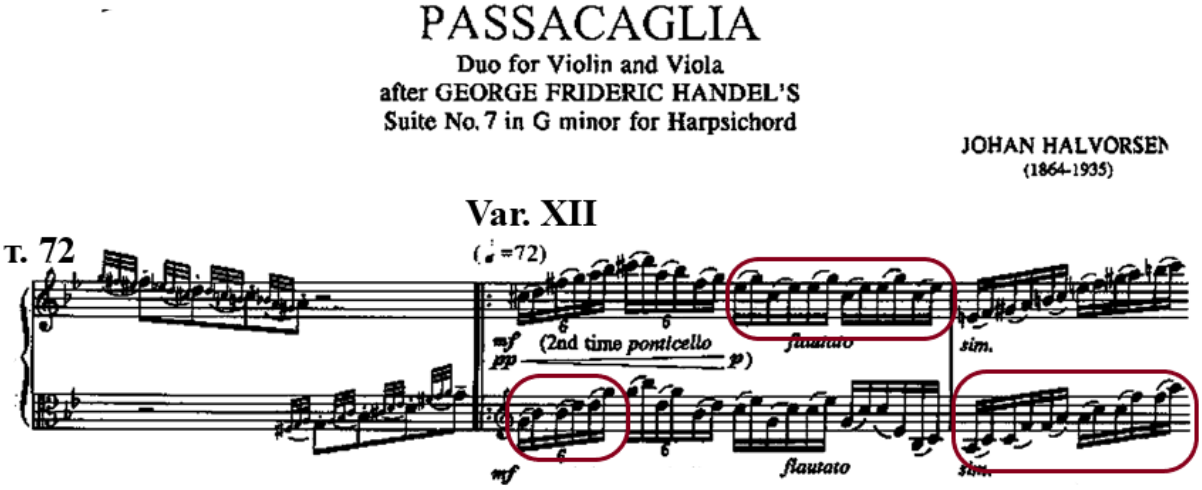
Приклад № 14. Б. Міхєєв. Концерт-сюїта (1987) для домри та фортепіано (оркестру); Б. Міхєєв. Концерт № 1 *d-moll* (1992) для домри та фортепіано (оркестру)



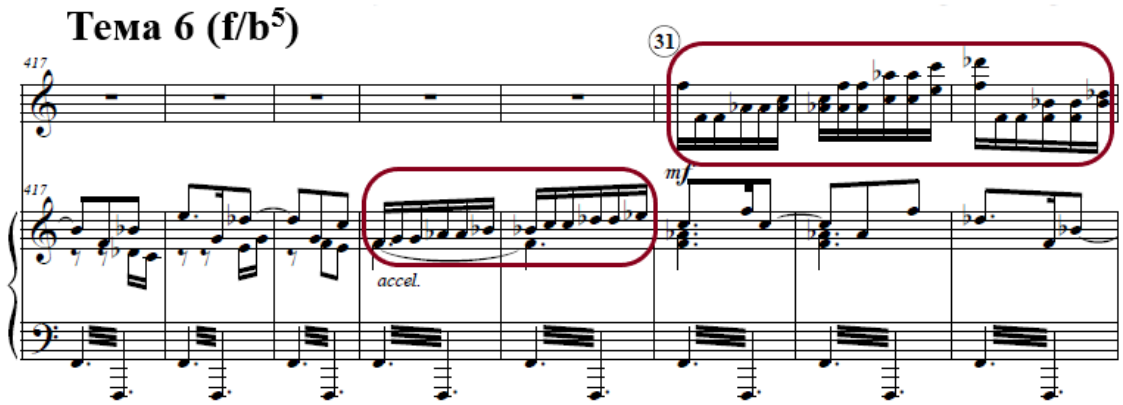
Приклад № 15. А. Гайденко. Концертино *Quasi buffo* для домри та фортепіано ритмічні та синтаксичні асоціації теми головної партії з віршем А. Барто «Іде бичок, хитається»)



Приклад № 16. І. Козлов. Концертштюк (2019) для домри та фортепіано (зв'язок з «Варіаціями на тему пасакалії Г. Генделя» для скрипки та альту Ю. Хальворсена / Johan Halvorsen)

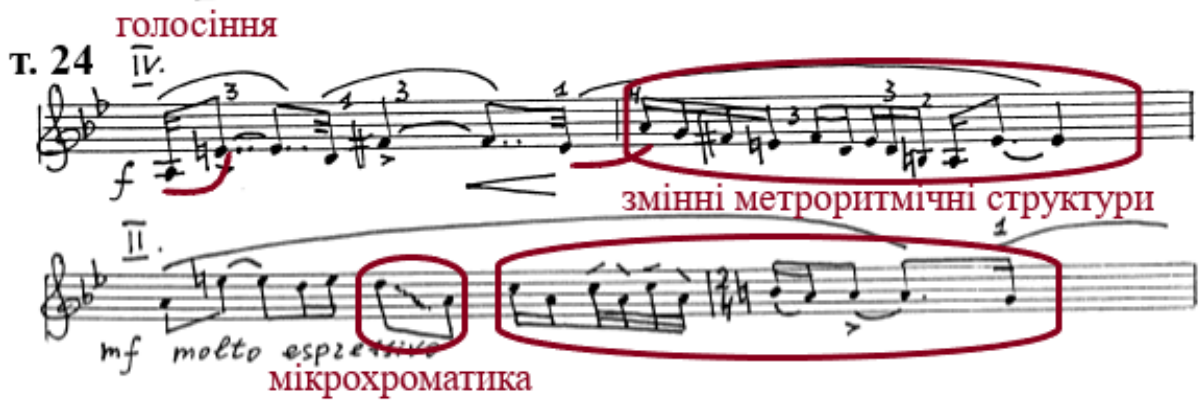


І. Козлов. Концертштюк



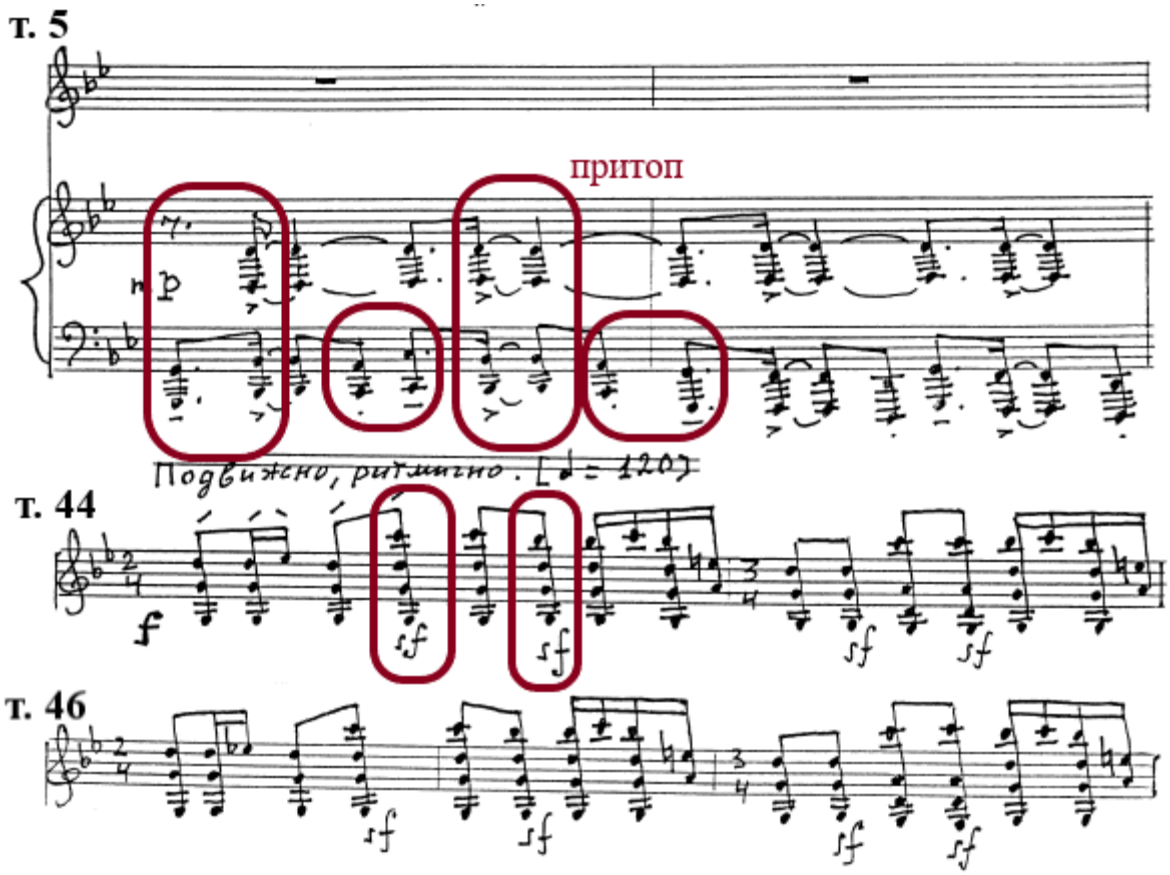
Приклад № 17. Б. Міхєєв. Концерт сюїта для домри та фортепіано

І частина «Плач з притопом» (наслідування плачу)



Приклад № 18. Б. Міхєєв. Концерт сюїта для домри та фортепіано.

І частина «Плач з притопом» (наслідування притопу)



ДОДАТОК Г. Списки творів (по жанрах), діаграми, переліки методичних праць та шкіл гри

Перелік № 1. Концерти для домри українських композиторів

1) Задерацький В. П. Концерт-Рапсодія для домри та фортепіано (1947)
2) Алєксєєв Б. Концерт для домри та фортепіано (1951)
3) Клебанов Д. Концерт для домри з симфонічним оркестром / фортепіано (1951)
4) Домінчен К. Концерт для домри з оркестром народних інструментів / фортепіано(1955)
5) Хуторянський І. Концерт для домри з оркестром народних інструментів / фортепіано(1957)
6) Ковач І. Концертино для домри та фортепіано (1960)
7) Ботвінов І. Концерт для домри з фортепіано (початок 1960-х років)
8) Подгорний В. Концерт для домри з оркестром народних інструментів / фортепіано (1967)
9) Балема М. Концерт для домри та фортепіано «Юнацький» (на тему української народної пісні «На вулиці скрипка грає») (1969)
10) Івко В. Концертино для домри та фортепіано (1970)
11) Стецюн М. Концертино для домри та баяна (1972)
12) Подгорний В. Концертино для домри з оркестром народних інструментів / фортепіано (1974)
13) Івко В. Поема-концерт для домри з оркестром народних інструментів / фортепіано (1980)
14) Іванов В. Концертино для домри з симфонічним оркестром / фортепіано (1981)
15) Івко В. Концерт-токата для домри з оркестром народних інструментів / фортепіано (1983)
16) Мясков К. Концерт для домри з симфонічним оркестром / фортепіано (1987)

17) Мясков К. Концерт для домри з оркестром / фортепіано (1990-ті роки)

18) Міхєєв Б. Концерт-сюїта для домри з оркестром народних інструментів / фортепіано (1987)

19) Міхєєв Б. Концерт № 1 *d-moll* для домри з оркестром народних інструментів / фортепіано (1992)

20) Міхєєв Б. Концерт-билина для домри з оркестром народних інструментів / фортепіано (1993)

21) Грицаєнко С. Концерт для домри та фортепіано *a-moll* (1993)

22) Гайденко А. Концертино *Quasi buffo* для домри та фортепіано (1998)

23) Івко В. Концерт № 3 для домри з оркестром народних інструментів / фортепіано (2005)

24) Нижник А. Концерт Вірую! «*Credo*» для домри та фортепіано (2005)

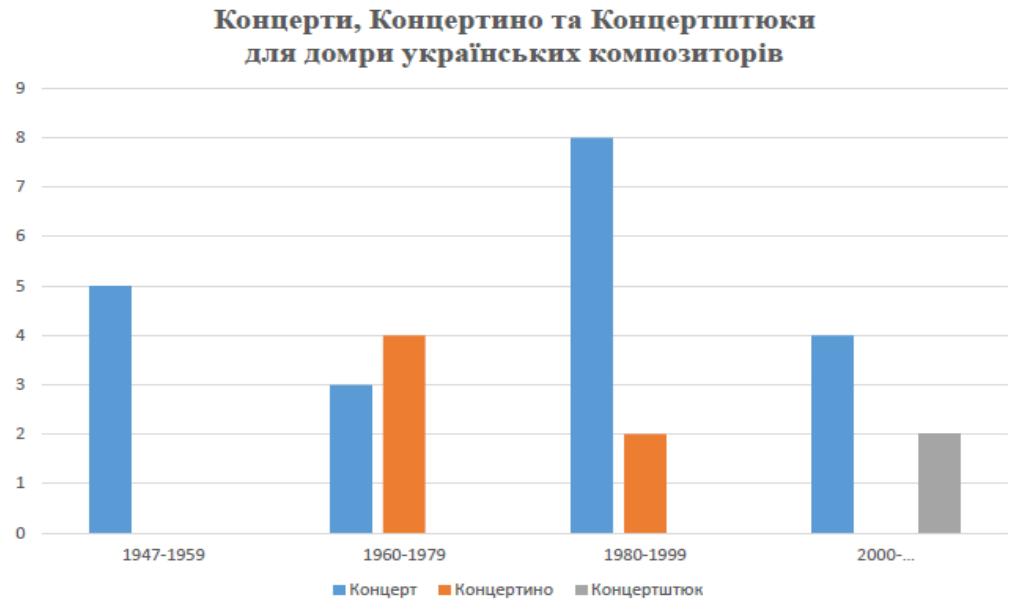
25) Грицаєнко С. Концерт для домри та фортепіано *d-moll* (2006)

26) Грицаєнко С. Концерт для домри та фортепіано у стилі етно *g-moll* (2008)

27) Костін О. Концертштюк для домри та фортепіано (2009)

28) Козлов І. Концертштюк для домри з оркестром народних інструментів / фортепіано (2019)

Діаграма № 1. Концерти для домри українських композиторів

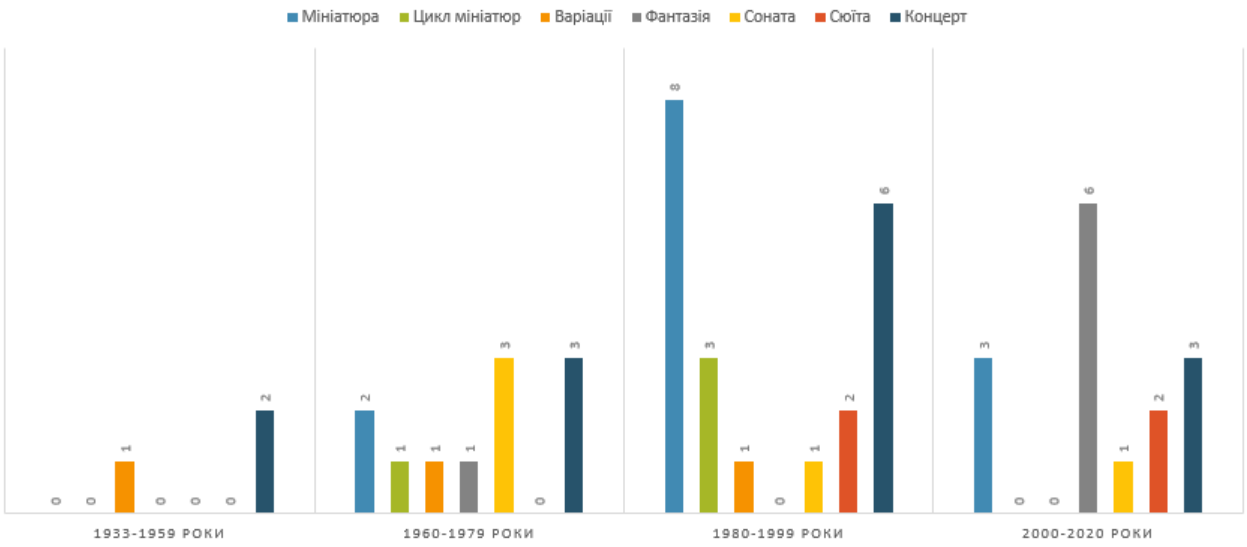


Перелік № 2. Жанрові пріоритети домрової творчості українських композиторів

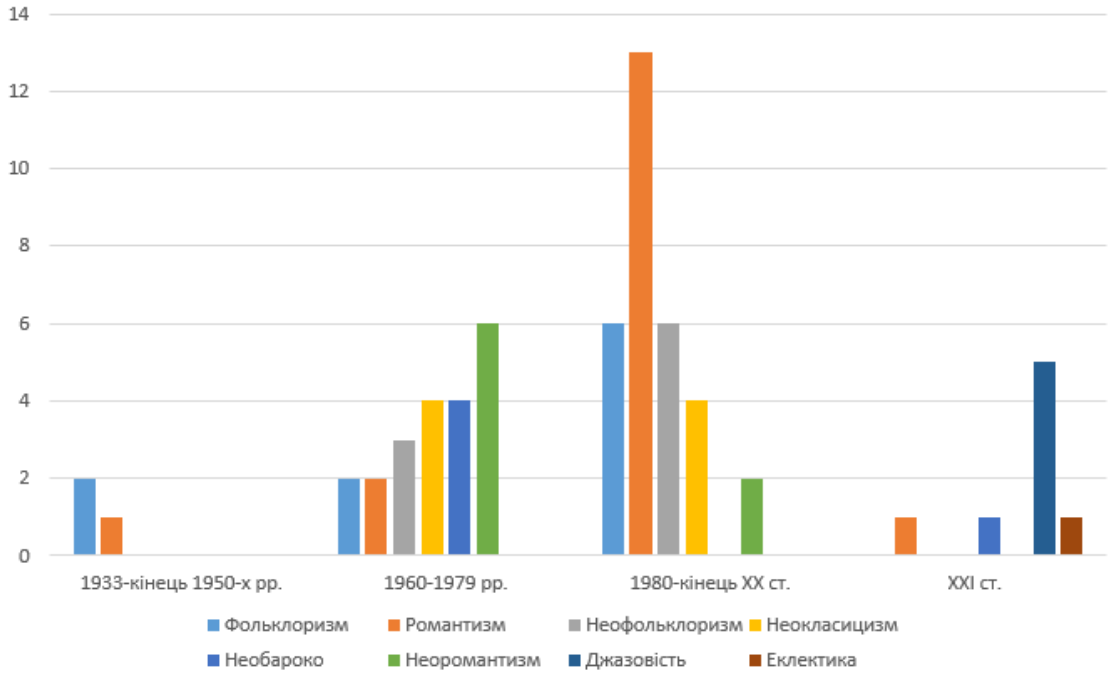
- мініатюри – «Гуцульське коло» (1969) О. Некрасова, «Пантоміма» (1975) В. Власова, «Зозуля» (1998) та «В лісі на світанку» (2012) Л. Матвійчук; «Коло» (1980) В. Івка–Б. Міхєєва, «Каприс» (1983) В. Іванова, «Передзвони» (1984) О. Олійника, «Жартівливе підношення у формі вальсу» (1990) Б. Міхєєва, «Мерехтливий звук» О. Олійника (1996), «Ескіз» (1997) О. Олійника, «Капричіо» (1998) А. Нижника, «Слобожанські мозаїки» (2005) О. Гнатовської, «Гуцульські мозаїки» (2006) В. Рунчака;
- цикли, альбоми та зошити мініатюр – «Репліки» (1969) В. Івка, «Сім характерних п'єс» (1978) Б.Міхєєва, «Ліричний альбом» (1980–1982) Б. Міхєєва, «Чотири коломийки» (1996) Є. Мілки;
- варіації – «Чи вийду я на річеньку» (1933) Г. Михайличенка, «Женчичок-бренчичок» (друга половина XX ст.) М. Т. Лисенка, «Ой, за гаєм, гаєм» (1990) Л. Матвійчук;
- фантазії для домри – В. Соломін (початок XXI ст.) – «*Libertango*» та «*Vayamos al Diablo*» на теми А. П'яцоли, Фантазія на тему І. Альбеніса; Фантазія на тему української народної пісні «Горіла сосна, палала» (2020) С. Грицаєнко;
- сонати – Соната (1964) В. Польового, Соната (1967–1968) В. Івка, Сонатина (1968) В. Івка, Соната (1994) В. Івка, Соната (2008) Є. Мілки;
- сюїти – Концерт-сюїта (1987) Б. Міхєєва, «У наслідуванні іспанському» (1987) А. Білошицького, «Дитяча сюїта» (1995) Б. Міхєєва, «Казкові історії» (2020) та «Стежками українських народних пісень» (2020) С. Грицаєнко;
- концерти для домри – Концерт-рапсодія В. П. Задерацького (1947), Концерт Д. Клебанова (1951), Концертино І. Ковача (1960), Концерт (1967) В. Подгорного, Концертино (1974) В. Подгорного, Концертино В. Іванова (1981), Концерт-токата В. Івка (1983), Концерт № 1 Б. Міхєєва

(1992), Концерт-билина (1993) Б. Міхєєва, Концертино «*Quasi buffo*» А. Гайденка (1998); Концерт «“Віpую!” *Credo*» А. Нижника (2005), Концертштюк О. Костіна (2009), Концертштюк І. Козлова (2019).

Діаграма № 2. Жанрові пріоритети домрової творчості українських композиторів



Діаграма № 3. Стильові домінанти домрової творчості українських композиторів



Перелік № 3. Методики, посібники, методичні рекомендації та школи гри на чотириструнній домрі

№	Прізвище автора	Назва посібника	Рік видання
1	Комаренко В. А.	«Методика навчання гри на чотириструнній домрі» [89]	1961
2	Міхеліс В. І., Калінін О. Є.	«Начальна школа гри на чотириструнній домрі» [161]	1963
3	Лисенко М. Т.	«Школа гри на чотириструнній домрі» [123]	1967
4	Міхєєв Б. О.	«Методична розробка з питань звуковидобування на домрі» [163]	1971
5	Гризодуб В. О., Міхеліс В. І.	«Школа гри на чотириструнній домрі» [36]	1978
6	Лисенко М. Т., Міхєєв Б. О.	«Школа гри на чотириструнній домрі» [139]	1989
7	Орлова Д. П.	«Деякі питання теорії і практики домрового виконавства» [181]	1989
8	Лисенко М. Т.	«Методика навчання гри на домрі» [138]	1990
9	Орлова Д. П.	«Психофізіологічні закономірності формування ігрових навиків домриста» [182]	1998
10	Матвійчук Л. Д.	«Методичні основи формування виконавської майстерності домриста» [149]	2000
11	Матвійчук Л. Д.	«Шлях до майстерності кобзиста» [153]	2005
12	Костенко Н. Я.	«О виконанні мелізмів на домрі» [101]	2007
13	Міхєєв Б. О.	«Система гам та арпеджіо для чотириструнної домри (кобзи)» [164]	2016
14	Міхєєв Б. О.	«Деякі особливості виконання скрипкових творів на чотириструнній домрі» [162]	2018
15	Міхєєв Б. О.	«Флажолети: різновиди, способи виконання, нотація» [1654]	2023

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Сліпченко К. Д. Сонорні можливості домри в п'єсах О. Олійника. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; упоряд. Я. О. Сердюк; ред. Я. О. Сердюк, П. А. Кордовська, Л. В. Русакова, С. Г. Анфілова. Харків, 2020. Вип. 56. С. 57–73. doi: https://doi.org/10.34064/khnum1-5604

2. Сліпченко К. Д. Нові виміри звукообразу домри в українській музиці останньої чверті XX – першої чверті XXI століття. *Музичне мистецтво і культура*. 2020. Вип. 31. Кн. 2. С. 284–297. doi: https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-23

3. Сліпченко К. Жанр домрового концерту у доробку українських композиторів. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / ред.-упор. М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич, 2021. Вип. 44. Том 3. С. 44–51. doi: https://doi.org/10.24919/2308-4863/44-3-7

Праці у наукових зарубіжних виданнях:

4. Слипченко К. «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. doi: https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-155-160

Основні положення дослідження у формі усної доповіді було представлено на наступних конференціях:

1. Міжнародна науково-практична конференція «Сучасні парадигми музики, театру та мистецької освіти» 21–22 лютого 2020 року (Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського).
2. Міжнародна науково-практична конференція «Бетховен та XXI сторіччя: європейський простір мистецької освіти» 22–23 жовтня 2020 року (Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського).
3. XXII Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» 3–5 грудня 2020 року (Одеська національна музичної академії імені А. В. Нежданової).
4. XXI Міжнародна науково-творча конференція «Молоді музикознавці» у рамках III Міжнародного науково-творчого проєкту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до репрезентації» 8–10 січня 2021 року (Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра).
5. XX Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво і шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» 01–03 квітня 2021 року (Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського).
6. Міжнародна науково-практична конференція «Народно-інструментальне виконавство: сучасність та перспективи» 27–29 листопада 2021 року (Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського).
7. Міжнародна науково-практична конференція «ХНУМ імені І. П. Котляревського 105 років: звершення та випробування» 11–12 жовтня 2022 року (Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського).