

## **МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО**

УДК 784(477):787

**Світлана БІЛОУСОВА,**

доцент кафедри народних інструментів Національної музичної академії України  
ім. П. Чайковського (Україна, Київ) kolesnik.s.v@mail.ru

### **ФОЛЬКЛОРНА ЛІНІЯ У ТВОРАХ ДЛЯ ДОМРИ В. ІВКА, Є. МІЛКИ, О. НЕКРАСОВА**

У статті розглянуті домрові твори донецьких композиторів В. Івка, Є. Мілки, О. Некрасова, які умовно можна віднести до фольклорної лінії. Простежено два основні напрями в опрацьованні зазначеними композиторами фольклорного матеріалу: пряме цитування та опосередковане переломлення його характерних ознак. На основі аналізу та ретельного упорядкування домрових творів В. Івка, Є. Мілки, О. Некрасова виявляються стильові особливості, притаманні кожному з митців: симфонічний масштаб мислення і насиченість музики віртуозними елементами (В. Івко), використання найсучасніших форм висловлювання (Є. Мілка), майстерне перетворення народної стилістики в оригінальних темах (О. Некрасов). Наголошується на органічності фольклорного напрямку для домрової музики.

**Ключові слова:** домрова творчість, донецькі композитори, фольклорний напрям.

*Літ. б.*

**Svitlana BILOUSOVA,**

Associate Professor of Folk Instruments Department, Ukraine Petro Chaikovsky  
National Music Academy (Ukraine, Kyiv) kolesnik.s.v@mail.ru

### **FOLKLORE LINE IN V. IVKO, E. MILKA, O. NEKRASOV'S MUSIKAL COMPOSITIONS FOR THE DOMRA**

In this article Donetsk composers V.Ivko, E.Milka, O.Nekrasov's domra creative activity is examined in which Western European musical culture the beautiful specimen is skillfully used. An attempt to determine the folklore material processing trend is also realized here. Among them it is possible to consider as fundamental - both the direct quotation and mediated interpretation of its distinguishing capacity. It is realized an analysis and careful arrangement of the the famous composers domra musical compositions who rely on folklore sources. The main stylistical peculiarities inherent to masters are revealed here. For V.Ivko – symphony scale of music thinking and saturation by masterly elements, for E.Milka – the most modern expression forms and for O. Necrasov – a skillful corespondence to folk stylistic in the authentic subject matters. An accent is made on the folk direction for the domra music.

**Key words:** the domra creative work, Donetsk composers, folklore direction.

*Ref. 6.*

**Светлана БЕЛОУСОВА,**

доцент кафедри народних інструментів Національної музичної академії  
України ім. П. Чайковського (Україна, Київ) kolesnik.s.v@mail.ru

### **ФОЛЬКЛОРНАЯ ЛИНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЛЯ ДОМРЫ В. ИВКО, Е. МИЛКИ, А. НЕКРАСОВА**

В статье рассмотрены домровые произведения донецких композиторов В. Ивко, Е. Милки, А. Некрасова, которые условно можно отнести к фольклорной линии. Выделено два основных

направления в методах переработки указанными авторами фольклорного материала: прямое цитирование и опосредованное преломление его характерных признаков. На основе анализа и тщательной систематизации домровых произведений В. Ивко, Е. Милки, А. Некрасова выявляются основные стилевые особенности, присущие каждому из авторов: симфонический масштаб мышления и насыщенность музыки виртуозным началом (В. Ивко), авангардные формы высказывания (Е. Милка), мастерское соответствие народной стилистике в оригинальных темах (А. Некрасов). Указывается также на органичность фольклорного начала в музыке для домры.

**Ключевые слова:** домровое творчество, донецкие композиторы, фольклорное направление.

**Лит. б.**

**Постановка проблеми.** На різних еволюційних етапах становлення домрового репертуару, які виділяються дослідниками, досить часто матеріалом для створення музики ставали елементи народної музики. Зі зміною та ускладненням форм висловлювання, виходом композиторської техніки на нові щаблі розвитку, фольклор не втрачає своєї привабливості, актуальності, сучасності. Яскравим прикладом майстерного використання фольклорних джерел у творах для народних інструментів є музика відомих українських композиторів сьогодення – В. Зубицького, В. Рунчака та інших. Донецькі композитори – автори домрових творів, серед яких слід назвати В. Івка, С. Мілку, О. Некрасова, Є. Петриченка, також досить плідно залучають зразки народної культури до своєї музики. Одним з основних та визначальних напрямів у домровій творчості донецьких авторів є використання фольклору – як за допомогою прямого цитування, так і опосередкованого переломлення його характерних ознак.

**Аналіз досліджень.** Незважаючи на те, що у репертуарі домристів творам В. Івка, С. Мілки, О. Некрасова фольклорного напрямку належить вагоме місце, цей пласт творчості досі не став предметом широкого наукового дослідження. Твори В. Івка розглядаються у огляді домрового музичного надбання композитора в статті В. Варнавської і Т. Філатової «Геній української домри: портрет в ескізах» [1]. У статті А. Утіної «Жанрова панорама камерно-інструментальної музики донецьких композиторів» [6], де здійснюється спроба систематизувати доробок донецьких митців, згадуються твори для домри В. Івка, С. Мілки, О. Некрасова виключно у контексті жанрової належності. Тому завдання глибокого аналізу, ретельного упорядкування, виявлення стильових особливостей численних домрових творів донецьких композиторів, які спираються на фольклорні витoki, є досить актуальним і невідкладним.

Треба зазначити, що історія розвитку музичної культури Донбасу, і композиторської зокрема, має свої особливості. Ґрунтується вона на процесах взаємопроникнення та асиміляції різних культурно-історичних традицій. Отже, однозначно стверджувати про наявність фольклорних традицій, характерних саме для Донецького регіону, не уявляється можливим. На сьогоднішній день в колі музикознавців і фольклористів це досі спірне питання. У своїй статті «Сучасне життя фольклорних традицій в музичній культурі Донецького краю» О. Тюрикова вказує на таку неоднозначність: «...Визначена історико-етнічна ситуація фактично сприяла утворенню у фольклористичному середовищі думки про відсутність на Донеччині регіональної фольклорної стилістики (а, отже, і традиційного фольклору як такого) і відповідний розвиток музичних традицій міської (приміської) культури з переходом її у річище академічно-професійного мистецтва. Проте сучасні спостереження показують різноманітну картину музичного буття Донеччини, в якому знаходиться місце і для автентичного фольклору, і для сучасних форм музикування на фольклорній основі...» [5, 56]. Занепокоєння проблемами збереження фольклорних музичних традицій Донбасу виказує О. Некрасов: «Нині в

Донбасі практично є одне видання, яке систематично охоплює фольклор нашого донецького краю. Це праця О. Іонова «Песни и сказы Донбасса», яка давно вже стала бібліографічною рідкістю. Що ж до зібрання власне музичного матеріалу, що досить повно відбиває інтонаційний запас, принаймні хоч би Донецької області, то цю роботу ще тільки належить розгорнути» [4, 60].

**Метою** нашої статті виступає аналіз фольклорної лінії у творах для домри композиторів донецького регіону В. Івка, Є. Мілки, О. Некрасова.

**Виклад основного матеріалу.** Існування різних форм народної музики з особливостями, притаманними саме донецькому регіону, не часто знаходять відображення у музиці для домри донецьких авторів. Виключенням можуть бути деякі твори академічних жанрів В. Івка, де зустрічаються частівки («Репліки», «Поєма-концерт»). У більшості ж випадків використання фольклорного матеріалу у творах для домри донецьких композиторів ми маємо справу зі зразками фольклору, характерного для Західної України, які приваблюють майстрів своєю яскравістю і самобутністю.

Необхідно виділити два основні методи використання і опрацювання фольклорного матеріалу композиторами. Перший і такий, що найчастіше зустрічається, – пряме цитування теми пісні, танцю або коломийки. До таких можна віднести «Варіації на лемківську тему», «Щедрівку», «Пісню» для домри і фортепіано (камерного оркестру домр) і «Андантино» для двох домр соло В. Івка, «Чотири коломийки» для домри та гітари, «Коломийка» для домри і бандури, «Молодечі жарти» з «Української сюїти» для камерного оркестру домр Є. Мілки. Другий вид – створення композиторами оригінальних тем, що стилістично близькі до фольклору. Серед таких – «Гуцульське коло» для домри та фортепіано і триптих «Гуцульські гобелени» для оркестру домр О. Некрасова, Поєма-концерт, Репліки В. Івка, «Коло» для камерного оркестру домр Є. Петриченка. Причому і у першому, і другому випадках композитори застосовують як традиційні форми музичного висловлювання, так і авангардні засоби художнього вираження.

Олександр Некрасов відомий представник Донецької спілки композиторів. Навчання у Львівській консерваторії наклало відбиток на творчий портрет композитора. Збагачене культурними традиціями середовище, у якому виховувався музикант, сформувало неповторний стиль митця, витоками якого є народна західноукраїнська музика. Л. Кияновська пише: «...Його доробок привертає увагу як жанровим розмаїттям, так і цікавим переосмисленням фольклорних витоків, зокрема карпатських – далися взнаки роки навчання у Львові. Одна з провідних тенденцій його індивідуального стилю – тяжіння до “нової фольклорної хвилі”...» [3, 312].

Напрочуд майстерно створює свої теми відповідно народній стилістиці О. Некрасов. Прикладом цьому є надзвичайно популярна серед домристів п'єса «Гуцульське коло» (1969). «Інтенсивність мелодико-тематичних, тембрових і ритмо-інтонаційних пошуків у музиці українського композитора, як правило, ведеться на ґрунті старанного вивчення ним народних джерел. ...Звертають на себе увагу теми композитора. Вони не запозичені з фольклору, але близькі йому. О. Некрасов наскільки чутливий до ритміки та інтонацій фольклору, що його теми часто створюють ілюзію цитування народного інструментально-пісенного матеріалу...» [2, 98].

«Гуцульське коло» – твір, спочатку задуманий як оркестровий, був втілений у фортепіанному звучанні. У подальшому, вгледівши органічну здібність домри дуже вдало передавати національний колорит, О. Некрасов перероблює п'єсу для домри та фортепіано і не помиляється. Відтворена у іншому тембральному забарвленні, де партія фортепіано виконує функцію оркестру, вона набуває нових виразних рис.

Остинатність ритмічних і мелодичних побудов, в купі з відверто рондоподібним викладенням тем, дуже картинно малює коло танцюючих. Розгортаючись у межах простого мінорного ладу, п'єса набуває надзвичайної виразності за рахунок гри зі зміною метрів: композитор застосовує у головній темі розмір 7/8, а в останніх тактах епізодів, які чергуються з основною темою, розмір змінює на 4/4, ніби бажаючи додати стійкості. При цьому тема епізоду, яка викладена синкопами в купі з тривалою нотою в останньому такті на 4/4, наочно створюють відчуття руху по колу. Неординарні специфічні ефекти у вигляді стуків по деці, гострий ритмічний нерв, притаманний гуцульським інтонаційним зворотам, – все це робить твір надзвичайно привабливим для виконавців та здатним справити яскраве враження на слухача. Використання різноманітних фарб гуцульського колориту проходить своєрідною лінією повз усе творче надбання композитора. Так, у створеному для камерного оркестру «Лик домер» триптиху «Гуцульські гобелени», який складається з трьох частин – «Плотогони», «Наспів», «Коломийка», теж простежується зазначена вище тенденція.

Без сумніву, одним з композиторів, якому притаманне неординарне мислення і який вдало поєднав сучасні форми висловлювання з органікою фольклору, треба назвати Євгена Мілку. Володар неповторного, яскраво-індивідуального типу мовлення, фундаментом якого можна вважати сміливі рішення у галузі поєднання горизонтальної перспективи різних ладових звукорядів з доволі складними за функціональним визначенням акордами, композитор у своїй творчості приділяє велику увагу фольклорним витокам. Серед творів цього напрямку – п'єси для домри і гітари, домри і бандури, композиції для оркестру домристів, музика для бандури та капели бандуристів. Однак, «Чотири коломийки для домри та гітари» (1996) безперечно можна вважати одним з найцікавіших творів для домри у доробку композитора і показовим прикладом сучасного методу опрацювання фольклорного матеріалу. Яскравий тематизм, насиченість віртуозними елементами, складне гармонічне та ритмічне вирішення, що не позбавляє музику демократичності, незмінно викликають захоплення у слухачів.

Коломийка, як жанровий різновид, в українській інструментальній музиці формувалася у другій половині ХХ століття. Як стверджують деякі музикознавці, в порівнянні з хороводом і веснянкою, коломийка набула сталості в народному мистецтві і збереглася дотепер не в двох, а в трьох близьких, але різних формах – пісня, танок і інструментальний твір.

Внаслідок невеликої історії існування домри і досить обмеженого оригінального репертуару, процес формування багатьох жанрів домрової музики знаходиться на етапах активного розвитку. Однак, з впевненістю можна констатувати, що коломийка як жанр за художніми та виражальними показниками органічно вплітається у сонм оригінальних, «рідних» для природного звучання на домрі. Народні витоки інструменту, що не так давно приєднався до когорти академічних, надають звучанню коломийки на домрі особливого колориту.

У циклі «Чотири коломийки» Є. Мілки п'єси будуються за принципом чергування коломийки танцювального та пісенного характеру. Саме протиставлення характеру творів та змістовне навантаження стало визначним у встановленні послідовності коломийок. Хронологія написання кожної окремої коломийки, яку вказує автор у оригінальних рукописних примірниках, не співпадає з послідовністю їх у існуючому опублікованому варіанті, а отже, свідчить про те, що як цілісне драматургічне явище твір був оформлений пізніше. Так, першою (1 квітня 1996 року) була написана «Третя коломийка», другою – «Четверта» (16 липня 1996 року), наступною з'явилася «Друга коломийка»

Білоусова С. Фольклорна лінія у творах для домри В. Івка...

(18 липня 1996 року) і останньою – «Перша» (11 вересня 1996 року). Цікаво, що зміна попередньої послідовності, насамперед, руйнує логіку тонального плану циклу. Так, у хронологічній послідовності крайні частини написані в тональності ля мінор (умовно основній), дві середні в тональності доміанти, що додає завершеності та стійкості циклу. Автор переміщує частини циклу, керуючись логікою їх художньо-змістовного тяжіння, тим самим робить твір розімкненим.

Треба зауважити, що композитор ретельно фіксує в тексті принципи структурування звукового матеріалу. До речі, однією з важливих рис композиторського почерку Є. Мілки є максимальне забезпечення нотного тексту авторськими ремарками, які, зберігаючи певний простір для виконавської інтерпретації, дають можливість найточніше збагнути і відтворити задум митця.

Всі чотири коломийки запозичені Є. Мілкою зі збірки «Українські народні танці» з розділу «Побутові танці». Перша коломийка має концентричну форму: вступ, А, В, С, В<sub>1</sub>, А<sub>1</sub>, кода. Вступ і кода починаються з висхідної квартової інтонації призивного характеру. Разом з цим, використання високого регістру в партії домри на фоні акорду флажолетами у гітарі дещо нівелюють стверджувальний характер квартового заспіву, привносячи елемент рафінованості та феєричності до танцювального жанру.

Розділ А будується на темі коломийки енергійного танцювального характеру, яка, завдяки насиченню синкопами, передає характерні для танцю підскоки. Супровід поєднує функції басу, секундні інтонації якого імітують кроки, та акомпанементу, що створює атмосферу постійного руху. У другому восьмитакті тема набуває рухливості, а в партію гітари переміщуються синкоповані призивні наспіви. В заключних тактах розділу А партія домри і партія гітари ритмічно співпадають і змальовують типову для троїстих музик гру барабану. Розділ В уявляє собою певну зв'язку, яка будується на ритмічних повторах синкопованих структур і секундних інтонацій з партії гітари розділу А. Показним є підготовчий момент до розділу С. Автор застосовує у соліста піцкато на тлі шестизвучного акорду, спрямовуючи увагу на очікування майбутніх подій. Розділ С будується на темі, яка викладається у тональності паралельного мажору і вносить ефект новизни. Чисте звучання, за рахунок здвоєння квінти і пропуску терції першого акорду начального такту розділу, дуже швидко змінюється збільшеною квінтою, яка миттєво вносить пікантний дисонанс. Повтор теми в більш високій теситурі налаштовує на традиційне варіювання, але вторгнення теми в партії гітари тактом раніше (в слабкому часі), зрушує встановлену метричну стійкість, тим самим ламає задану інерцію. Наступний розділ В<sub>1</sub> є варіантом розділу В з більш розвинутим рухом. Розділ А<sub>1</sub> відзеркалює розділ А, але тема проходить у гітарі в мажорному ладі (тональність субдомінанти з низьким VI ступенем). Кода нагадує вступ: композитор зберігає інтонаційну канву вступної побудови, зміна ж ритмічного викладення супроводу заключного чотиритакту за рахунок зменшення тривалостей цілком логічно приводить до стійких завершальних акордів.

Коло образів другої частини твору занурює слухача у світ мрій, який своїм характером нагадує естетику музики епохи середньовіччя. Темп оригінальної теми доволі швидкий, але автор бачить твір у більш повільному русі. Тема коломийки (№ 40) не проста за ритмічним викладенням. Квінтальне угруповання з гострим пунктиром на першій долі створює певну вагу, яка долається наступним прискоренням руху за допомогою зменшення тривалостей на другій долі. Це прискорення у другій половині такту стає ще відвертішим у третьому і четвертому тактах. Така зміна ритмічної пульсації у купі з неодноразовими повторами інтонаційних комплексів нагадує гру на лірі. Автор

використовує цікавий прийом. У першому ж проведенні теми в партії домри композитор видозмінює мелодію, створюючи в ній кульмінаційну зону і подальшу тональну та ритмічну розрядку. Наступні ж два викладення теми в партії гітари автор надає незмінними, але вносить елемент новизни в партію домри за рахунок квінтального супроводу, який, незважаючи на свою остинатність, додає певне відчуття коливання. Останнє проведення теми автор застосовує на тлі тремоло домри, яке набуває особливого ефекту мерехтіння.

Одним з яскравих композиторських прийомів даного твору можна вважати цікаві рішення в площині метро-ритмічних поєднань. Складне ритмічне забарвлення теми на тлі чіткої метричної пульсації досить наочно імітує імпровізаційний тип викладення. Вказівка автора *poco rubato* цілком виправдана, адже композитор дуже точно відчуває алогічність тематичного матеріалу і старанно виписує всі відхилення за допомогою змін у ритмічних угрупованнях.

«Третя коломийка» – вірєць ролі темпу в якості засобу відтворення концепції твору. В оригіналі тема коломийки надається у дуже швидкому темпі, що однозначно вказує на її танцювальний характер. Є. Мілка надає чотиритактний вступ з нестійкими інтонаціями, що настроює на ліричний, пісенний лад. У формі твору ясно простежуються три розділи. У першому (А), чотири рази проводиться основна тема. Середній розділ (В) додає збудження, яке в партії гітари створюють низхідні, хроматичні інтонації, чисельні повтори яких привносять ефект жалоби. У репризі (А<sub>1</sub>) напруга зростає за рахунок ускладнення основної теми у домри та проведення гітарою теми, викладеної секстами. Треба зазначити, що дуже ретельну увагу автор приділяє тембральній різнобарвленості і використанню специфічних засобів виразності обох інструментів – пічікато, флажолетів, які додають твору ефірної легкості і прозорості.

«Четверта коломийка» складається з 5 розділів – А, В, С, В<sub>1</sub>, А<sub>1</sub>. Тема грайливого характеру (№ 19) будується автором на контрасті високої та низької терції. Своєрідною зв'язкою перед появою наступних тем виступає мажорний акорд призивного характеру. Середній розділ набуває рис розробки з елементами варіювання та яскравою, динамічною кульмінацією. За скороченою репризою з'являється заключний розділ, побудований на темах вступу. У заключній коломийці дуже цікавими видаються спроби автора порушити узгодженість квадратності структури за рахунок додавання непарних побудов і тактів з паузами, які відіграють роль своєрідних фермат, що компенсують часову стислість попередніх великих розділів і завдяки ефекту очікування та непередбачливості справляють на слухача приголомшливе враження.

Ім'я Валерія Івка – педагога, виконавця, композитора та диригента – стійко асоціюється з історією домри кінця ХХ – початку ХХІ століття. Маючи у своєму багатому доробку домрові твори різних жанрів і стилів, композитор не міг пройти повз красоту та чарівність народного мелосу: «...Музика В. Івка становить значну, вагому частину сучасного домрового репертуару. В пошуках власного голосу, індивідуальної лексики композитор з легкістю проникає ... до фольклорних пластів музичних діалектів ("Щедрівка", Поема-концерт, "Репліки", Варіації на лемківську народну тему)...» [1, 21].

Варіації на лемківську народну тему для домри і фортепіано (1968) та Щедрівка для домри і фортепіано (1986) В. Івка, незважаючи на майже двадцятирічний інтервал у створенні, мають деякі спільні риси. В обох п'єсах цитуються оригінальні теми українських народних пісень. У основі їх формотворення покладений варіаційний принцип. До речі, у процесі еволюції та становлення оригінального домрового репер-

Білоусова С. Фольклорна лінія у творах для домри В. Івка...

туару варіації як жанр посідають вагоме місце. Одними з перших творів для домри (як композиторів аматорів, так і професійних авторів) були варіації на різні народні теми. Популярність такого типу творів пояснюється можливістю демонструвати різнобічні можливості інструменту і доступність та легкість для сприйняття слухачем. У Варіаціях на лемківську народну тему для домри і фортепіано автор використовує українську народну пісню «Ой у мене черешеньки». У структурній тактовій організації твору непросте метричне співвідношення. Так, у даному творі такти підсумовуються не за бінарним принципом, а об'єднуються у тритакти. Підсилює ефект мовби зайвого третього такту зупинка у інтонаційному русі тритактової побудови за рахунок збільшення тривалості одного з елементів інтонаційного потоку, що дуже красномовно імітує один з інструментів троїстих музик. Зміни у кожній варіації відбуваються не за рахунок застосування різних видів фактури або ускладнення ладо-гармонічного устою, а поступовим, з кожною варіацією, пришвидшенням руху за допомогою використання менших тривалостей. Ясне окреслення вгадування теми у кожній варіації в різних голосах надає їй остинатного характеру, а прискорення швидкості – яскравого віртуозного відтінку. Особливим прийомом, що наочно підкреслює український колорит, можна вважати каденцію у вільній імпровізаційній манері, яка імітує гру на трембіті.

У «Щедрівці» в якості одного з потужних засобів художньої виразності автор також створює метричну нестійкість додаванням у дводольну пульсацію тридольного такту: «Композитор намагається вписати специфічний народний інструмент у сучасний музичний процес, не цураючись доволі незвичних та модерних ефектів виразності...» [3, 313].

У творі також використовуються традиційні для жанру варіацій типи викладення, що дають змогу максимально продемонструвати різні види техніки і можливості домри. Однією з особливостей викладення матеріалу є насиченість фактури партії фортепіано підголосковою поліфонією. З одного боку, це свідчить про ємність і багатство можливостей, закладених у народній темі, з іншого, характеризує автора як володаря мислення симфонічного масштабу. Підтвердженням цього стало темброве перевтілення «Щедрівки» для камерного оркестру домристів.

У 2002 році В. Івка створює своєрідну сюїту для камерного оркестру «Лик домер», яку називає «Чотири композиції на теми українських народних пісень». У їх основу покладені оригінальні теми народних пісень і танців. «Пісня» (1 частина), «Варіації на лемківську народну тему» (2 частина) і «Щедрівка» (4 частина) спочатку були написані для домри у супроводі фортепіано. Також до оркестрового циклу увійшло «Андантіно» (3 частина) – твір, що виник як друга частина Сонати для двох домр соло. У основі композиції «майстерно інкрустована тема-цитата з українського фольклорного мелосу, одна з найяскравіших і найпроникливіших» [1, 24].

Важливою характерною ознакою стильових та жанрових особливостей більшості творів В. Івка є надзвичайна віртуозність. Музика, написана на основі народних витоків, не є виключенням. Саме природна енергетика народної музики у поєднанні з потужним віртуозним потенціалом композитора створює особливий, індивідуальний колорит

**Висновки.** Фольклорний напрям є органічним для домрової музики, адже домра – інструмент що прагне посісти гідне місце серед інших академічних інструментів, разом з цим не втрачає характеристики «народний».

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Варна夫ська В. Геній української домри: портрет в ескізах / В. Варна夫ська, Т. Філатова // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра : зб. ст. / [упор.-ред. Т. Тукова]. – Київ–Донецьк, 2001. – С. 4–29.
2. Кіреєва Т. Українські фортепіанні сюїти Олександра Некрасова / Т. Кіреєва // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра : зб. ст. / [упор.-ред. Т. Тукова]. – Київ–Донецьк, 2001. – С. 96–102.
3. Кияновська Л. Сучасні композитори Донбасу / Л. Кияновська // Кияновська Л. Українська музична культура : навч. посібник. – Львів : Триада плюс, 2009. – С. 311–314.
4. Некрасов О. Як зберегти музичний фольклор / О. Некрасов // Некрасов О. Музична критика: статті та матеріали. – Донецьк : Юго-Восток, 2009. – С. 59–62.
5. Тюрикова О. Сучасне життя фольклорних традицій в музичній культурі Донецького краю (культурологічний огляд) / О. Тюрикова // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра : зб. ст. / [упор.-ред. Т. Тукова]. – Київ–Донецьк, 2001. – С. 54–64.
6. Утіна А. Жанрова панорама камерно-інструментальної музики донецьких композиторів / А. Утіна // Київське музикознавство : зб. ст. – К. : НМАУ ім. П. Чайковського, 2013. – Вип. 47. – С. 151–161.

## REFERENCES

1. Varnavs'ka V. Genij ukrains'koї domri: portret v eskizah / V. Varnavs'ka, T. Filatova // Muzichne mistectvo Donbasu: vchora, s'ogodni, zavtra : zb. st. / [upor.-red. T. Tukova]. – Kiiv–Donec'k, 2001. – S. 4–29.
2. Kireeva T. Ukrain'ski fortepianni sjuiti Oleksandra Nekrasova / T. Kireeva // Muzichne mistectvo Donbasu: vchora, s'ogodni, zavtra : zb. st. / [upor.-red. T. Tukova]. – Kiiv–Donec'k, 2001. – S. 96–102.
3. Kijanovs'ka L. Suchasni kompozitori Donbasu / L. Kijanovs'ka // Kijanovs'ka L. Ukrain'ska muzichna kul'tura : navch. posibnik. – L'viv : Triada pljus, 2009. – S. 311–314.
4. Nekrasov O. Jak zберегти muzichnij fol'klor / O. Nekrasov // Nekrasov O. Muzichna kritika: statti ta materialii. – Donec'k : Jugo-Vostok, 2009. – S. 59–62.
5. Tjurikova O. Suchasne zhittja fol'klornih tradicij v muzichnij kul'turi Donec'kogo kraju (kul'turologichnij ogljad) / O. Tjurikova // Muzichne mistectvo Donbasu: vchora, s'ogodni, zavtra : zb. st. / [upor.-red. T. Tukova]. – Kiiv–Donec'k, 2001. – S. 54–64.
6. Utina A. Zhanrova panorama kamerno-instrumental'noї muziki donec'kih kompozitoriv / A. Utina // Kiiv's'ke muzikoznavstvo : zb. st. – K. : NMAU im. P. Chajkovskogo, 2013. – Vip. 47. – S. 151–161.

*Статтю подано до редакції 20.09.2015 р.*