

УДК 78.036:780.614.11:78.091(477)(045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/87-2-27>

Аліна ПРОКОПЕНКО,
orcid.org/0009-0001-0053-1667
аспірантка кафедри історії та теорії музичного виконавства
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна) prokopenkoalina3007@gmail.com

СТАНОВЛЕННЯ ДОМРОВОГО КОНЦЕРТУ В УКРАЇНІ: ПЕРЕДУМОВИ, ТЕНДЕНЦІЇ, ПЕРСПЕКТИВИ

У статті наголошено, що становлення жанру концерту для домри в Україні відбувалося у тісному зв'язку з процесом інтеграції інструмента в академічну музичну традицію. Запропоновано та обґрунтовано часові межі першого етапу розвитку концерту для домри в Україні – від Концерту-рапсодії В. Задерацького (1947) до «Юнацького» Концерту М. Балеми (1969). На основі вивчення одинадцяти творів, написаних впродовж цих двох десятиліть, виявлено тенденції, характерні для етапу становлення українського домрового концерту. Встановлено, що практично усі автори перших концертів є композиторами з професійною освітою, адже прагнення підняти домру до рангу академічного інструмента вимагало творів «серйозних» жанрів, а відповідно, й залучення професіоналів, які володіли необхідною технікою. Простежено залежність між інтенсивністю звернень до концертного жанру та ступенем розвитку виконавської регіональної школи, зокрема наголошено на тогочасному лідерстві харків'ян серед авторів домрових концертів. Серед інших тенденцій зазначено: орієнтацію композиторів на класико-романтичні традиції; прагнення «чистоти» жанру; переважання фольклорного тематизму і, як наслідок, варіювання як методу розвитку і формотворчого принципу. Проаналізовано способи виявлення виразових можливостей домри, передусім віртуозних, як у межах усього твору, так і особливо в сольній каденції. Вказано виконавські прийоми, спрямовані на подолання характерного для домри одноголосного викладу. Завдяки ретельному вивченню технічної сторони партії соліста визначено потенціал ранніх домрових концертів у контексті сучасної виконавської практики. Підкреслено, що окремі твори, які раніше умовно призначалися для студентів вищих навчальних закладів професійного спрямування, сьогодні можуть бути успішно адаптовані до репертуару юних виконавців.

Ключові слова: українська домрова музика, жанр концерту, виконавські домрові школи, віртуозні можливості домри.

Alina PROKOPENKO,
orcid.org/0009-0001-0053-1667
PhD Student at the Theory and History of Music Performance Department
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) prokopenkoalina3007@gmail.com

THE FORMATION OF THE DOMRA CONCERTO IN UKRAINE: PRECONDITIONS, TRENDS, PERSPECTIVES

The article emphasizes that the formation of the genre of the domra concerto in Ukraine was carried out in close connection with the process of the instrument's integration into the academic musical tradition. The chronological boundaries of the first stage in the development of the genre of the domra concerto in Ukraine are proposed and substantiated – from Concerto-Rhapsody by V. Zaderatsky (1947) to the Youth Concerto by M. Balema (1969). Based on the analysis of eleven works composed over these two decades, the study identifies trends characteristic of the formative period of the Ukrainian domra concerto. It is established that nearly all composers of the early concertos had formal education in music composition, since the aspiration to elevate the domra to the status of an academic instrument required compositions in «serious» genres and, accordingly, the involvement of qualified professionals with appropriate compositional technique. The study traces a correlation between the intensity of composers' engagement with the concerto genre and the degree of development of regional performance schools, in particular the leadership of Kharkiv musicians among the authors of domra concertos at that time. Among other tendencies, the following are noted: composers' orientation toward Classical-Romantic traditions; the pursuit of genre purity; the predominance of folk-based thematic material, which consequently determines variation as both a method of development and a form-building principle. The article analyzes ways of revealing the expressive potential of the domra, particularly its virtuosic capabilities, both throughout the entire work and, especially, within solo cadenzas. It identifies performing techniques aimed at overcoming the instrument's inherently monophonic texture. Through a detailed examination of the solo part's technical aspects, the performance potential of early domra concertos is assessed in the context of contemporary performing practice. It is emphasized that certain works, previously regarded as conditionally intended for students of professional higher education institutions, can today be successfully adapted to the repertoire of young performers.

Key words: Ukrainian domra music, concerto genre, domra performance schools, virtuosic potential of the domra.

Постановка проблеми. Сьогодні домра представлена на українській концертній естраді на рівні з академічними інструментами, які мають давню та славетну історію. Вправні домристи демонструють виразові можливості інструмента й захоплюють майстерною грою різні типи аудиторії. Однак ще 70 років тому ситуація була абсолютно інакшою: свій шлях від побутового музикування до філармонічної сцени домра пройшла надзвичайно швидко, чому сприяло свідоме прагнення її шанувальників до академізації інструмента. Важливим чинником цього процесу стало опанування «класичних» жанрів, серед яких передусім слід назвати інструментальний концерт. Власне, поява перших концертів для домри з оркестром (або з фортепіано, яке виконувало функцію оркестру) засвідчила невідворотний рух домрового мистецтва до академічних вершин. Саме тому вивчення початкового етапу розвитку українського домрового концерту є актуальним завданням вітчизняного музикознавства.

Аналіз досліджень. Чимало українських науковців займаються висвітленням тих чи інших аспектів домрового мистецтва – його історії, специфіки та функціонування. Л. Горіна, наприклад, підходить до проблеми максимально широко, послідовно розглядаючи етапи побутування домри – від перших згадок в архівних джерелах до сьогодення, від музикування у складі оркестру народних інструментів до сольного виконавства, від освітніх процесів до композиторської творчості (Горіна, 2009). Дослідниці С. Білоусова (Білоусова, 2021) та Н. Костенко (Костенко, 2023) детально характеризують регіональні школи домрового виконавства – донецьку та харківську відповідно.

Інші музикознавці зосереджуються на жанрі концерту, простежуючи специфіку його трактування в народно-інструментальній сфері. Так, історію українського концерту для баяна вивчає у своїй дисертації А. Нижник (Нижник, 2013), стаття І. Максименко присвячена розвитку домрового концерту (Максименко, 2008), так само як і магістерське дослідження А. Башмакової (Башмакова, 2020). У дисертації К. Сліпченко домрові концерти аналізуються поряд з іншими жанровими напрямками творчості українських композиторів (Сліпченко, 2023). В окремих роботах об'єктом дослідження постають ранні зразки українських концертів для домри – Д. Клебанова (Данилюк, 2021), М. Балеми (Прокопенко, 2023), В. Подгорного (Калабська, 2017), І. Ковача (Костенко, 2023).

Мета статті – виявити тенденції, характерні для етапу становлення жанру домрового концерту в Україні.

Виклад основного матеріалу. Період становлення українського домрового концерту, що утворює перший етап його історії, охоплює 1940–1960-ті роки й включає одинадцять зразків жанру: Концерт-рапсодія В. Задерацького (1947), Концерти для домри з оркестром Д. Клебанова (1951¹), Б. Алексєєва (1951), Л. Шишеніна (1952)², К. Домінчена (1955), І. Хуторянського (1957), І. Ботвінова (початок 1960-х років), О. Семенова (1960), В. Подгорного (1967), «Юнацький» Концерт «На вулиці скрипка грає» М. Балеми (1969), а також Концертино І. Ковача (1960).

Запропоноване датування першого етапу не є загальноприйнятим у вітчизняному музикознавстві. Зокрема, Ірина Максименко розширює межі початкового періоду історії домрового концерту, включаючи до нього 1970-ті роки. Авторка зазначає як показові риси ранніх концертів³ опору на фольклорний матеріал та «наслідування класичних і романтичних традицій у формі та драматургії (переважно контрастній)» (Максименко, 2008: 130), а початок нового етапу розвитку жанру, який, за її періодизацією, включає 1980–1990-ті роки, обґрунтовує появою зразків, що належать перу композиторів-домристів – Валерія Івка та Бориса Міхєєва. Інший критерій застосовує у своїй дисертації Ксенія Сліпченко, яка, навпаки, звужує хронологічні рамки першого періоду, обмежуючи їх кінцем 1950-х років, в той час як 1960-ті – кінець 1970-х років зараховує до другого періоду. Дослідниця зосереджує увагу на структурних аспектах творів і вказує на помітне урізноманітнення форм: «Другий період виступає певним етапом начала трансформацій форми та тонального мислення, що продовжиться у наступній фазі розвитку домрового концерту» (Сліпченко, 2023: 158).

Варто зауважити, що в обох запропонованих варіантах систематизації не розглядається Кон-

¹ Дата написання Концерту для домри не збігається у друкованих джерелах, де вказано 1953 рік, та у партитурі першого перекладення, датованій 1951 роком (Стрілець, 2022: 52).

² В особистій справі Л. Шишеніна, яка зберігається в архіві Спілки композиторів України, зазначено, що датою написання Концерту є саме 1952 рік, але клавір Концерту видано 1959 року в Києві (ЦДАМЛМ України: Ф. 661. Оп. 2. Спр. 74. Арк. 17.).

³ І. Максименко у своїй статті «Основні тенденції розвитку українського домрового концерту» (Максименко, 2008: 130) здійснює огляд десяти концертів, серед них п'ять належать до етапу становлення (Д. Клебанова, К. Домінчена, І. Хуторянського, В. Подгорного, І. Ботвінова).

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

Інтерес до жанру концерту в домровій музиці активізувався на межі 1940–1950-х років, що зумовлено низкою факторів. Перший фактор – стрімкий розвиток «молодого» інструмента, який, за короткий (у порівнянні з іншими «класичними» інструментами) термін перейшовши від статусу «народного» до академічного, потребував відповідного репертуару – не тільки обробок, перекладень і невеличких п'єс, а й масштабних творів на кшталт сюїт, сонат, концертів. Другий фактор – формування професійного сольного виконавства, адже у попередні роки домрове мистецтво було пов'язане переважно із самодіяльним колективним музикуванням. Водночас слід підкреслити, що складність репертуару серед аматорських колективів могла бути доволі високою, про що свідчать їхні концертні програми (Білоусова, 2021: 6). Саме з цих колективів вийшло чимало майбутніх фахівців, таких як М. Білоконєв, Є. Бортник, М. Васильєв, Б. Міхєєв, В. Івко, які продовжили навчання у спеціалізованих навчальних закладах. Зростанню виконавського рівня домристів сприяло і відкриття кафедр народних інструментів в училищах та консерваторіях, і проведення фестивалів та конкурсів спеціально для «народників», які допомагали розкриттю талановитих музикантів. Нарешті, значну роль у стрімкому розвитку концертного жанру відіграла радянська культурна політика, яка підтримувала популяризацію так званих народних інструментів і заохочувала широкий загальний виконавства на них, зокрема й на домрі. Це спонукало композиторів, що писали для домри, навіть при зверненні до великих форм, використовувати «зрозумілий» музичний матеріал.

Урахування всіх перелічених факторів обумовило вибір саме жанру концерту як пріоритетного. На цьому наголошує, зокрема, І. Максименко: «академічна галузь домрового репертуару почала формуватися з жанру сольного концерту» (Максименко, 2008: 130). Справді, концертний жанр успішно поєднав у собі академічне походження, демократичність музичної мови, акцент на віртуоз-

ному началі, що давало виконавцю змогу яскраво проявити особисті музичні здібності. Слушно додати до цього висновку міркування А. Нижника про специфіку концертного жанру, яка «полягає у вираженні артистичного “Я”, в апелюванні до чуттєво-емоційного сприйняття, в акцентуванні виразових можливостей інструмента і здібностей виконавця» (Нижник, 2013: 5).

Спираючись на віднайдену інформацію про авторів перших українських домрових концертів та аналітичне дослідження самих творів, спробуємо виявити тенденції, характерні для початкового етапу історії цього жанру в Україні.

Перше, що слід зазначити – це наявність вищої композиторської освіти у більшості авторів домрових концертів першого періоду. Прагнення підняти домру до рангу академічного інструмента, а отже, і необхідність створення «серйозного» репертуару, вимагали залучення професіоналів, які володіли композиторською технікою, а часто ще й мали досвід роботи над концертними творами для скрипки. Троє з одинадцяти авторів ранніх домрових концертів були випускниками Харківського музично-драматичного інституту/консерваторії: Дмитро Клебанов (клас композиції С. Богатирьова, 1926), Володимир Подгорний (клас композиції В. Борисова, 1956), Ігор Ковач (клас композиції В. Барабашова, 1959). Ще троє закінчили Київський музично-драматичний інститут імені М. В. Лисенка та Київську консерваторію: Климентій Домінчен (клас композиції В. Золотарьова, 1931), Ігор Хуторянський (клас композиції Л. Ревуцького, 1955), Олексій Семенов (клас композиції К. Данькевича та Б. Лятошинського, 1964⁴).

Всеволод Задерацький вчився в Московській консерваторії по класу композиції у С. Василенка та М. Іполитова-Іванова, пізніше двічі сидів у концертах, а у 1949 році повернувся в Україну і до кінця життя викладав у Львівській консерваторії. Микола Балема, уродженець Хмельниччини, 1972 року закінчив Уральську консерваторію по класу композиції у Б. Гібаліна і того ж року, повернувшись на батьківщину, назавжди пов'язав своє життя з Хмельницькою обласною філармонією. Борис Алексєєв вступив до Харківської консерваторії у 1939 році, але через війну не зміг її закінчити. Тим не менш, активна практична діяльність як композитора та аранжувальника дала підстави включити його до спілки композиторів при Воронежській консерваторії, де він працював на той час. Неповну вищу освіту має й Леонід Шишенін: два роки він навчався

⁴ На момент написання Концерту О. Семенов ще навчався в Київській консерваторії (1957–1964).

у Московській консерваторії по класу композиції у М. С. Жилиєва, але за власним бажанням залишив навчальний заклад. Водночас композитор не припиняв творчу діяльність, викладав теоретичні дисципліни в музичному училищі та в музичній школі, працював концертмейстером. Концерт для домри, написаний після переїзду до Ялти, увійшов до переліку творів, які розглядалися при вступі Л. Шишеніна до Спілки композиторів України⁵.

Серед авторів концертів для домри першого періоду є також одесит Іван Ботвінов – музикознавець за освітою. Попри відсутність формальної композиторської освіти, за майже 30 років роботи на кафедрі теорії музики та композиції він викладав, поряд з гармонією, сольфеджіо, інструментовкою та читанням симфонічних партитур, також спеціальність у музикознавців та композиторів⁶. До того ж у його творчому доробку, окрім домрового концерту, є ще декілька творів інших жанрів: увертюра, симфонічна поема, симфонієта, фантазія, концерти для інших інструментів. Така інтенсивність композиторської діяльності у поєднанні з опануванням у процесі роботи зі студентами теоретичних основ композиції підтверджує думку про професіоналізм перших авторів українських концертів для домри.

Друга тенденція, що є очевидною вже на етапі становлення українського домрового концерту – це співпраця композиторів із виконавцями відповідної спеціалізації. Зокрема, перший виконавець концерту Дмитра Клебанова домрист Микола Тимофійович Лисенко⁷ був редактором сольної партії

у зазначеному творі. Концерт для домри Володимира Подгорного, перша версія якого була призначена для скрипки (1958), загравав новими фарбами завдяки видатному харківському домристу, учню М. Т. Лисенка, Борису Міхєєву. Молодий виконавець майстерно переробив партію соліста, яскраво розкривши можливості домри, зокрема в каденції, а також редагував голоси супроводу. Завдяки його зусиллям у 1967 році була представлена нова версія концерту – для домри та симфонічного оркестру, яка закріпилася у музичній літературі та набула широкої популярності.

В рамках початкового періоду спостерігаємо й інакшу форму взаємодії між виконавцем та композитором. Віртуози-домристи, які потребували збагачення різножанрового репертуару для свого інструмента, заохочували композиторів до створення концертів, які вони могли б виконати. Так, у Житомирі в результаті творчого тандему композитора Всеволода Задерацького та виконавця-мультиінструменталіста Миколи Квальярді⁸ у 1947 році з'явився, як вже тепер прийнято вважати, перший концерт для чотириструнної домри⁹. Ігор Ковач почав писати музику для домри через наполягання М. Т. Лисенка – тогочасного завідувача кафедри народних інструментів у Харківській державній консерваторії, де якраз розпочав працювати композитор (Костенко, 2023: 41). Як зазначає Н. Костенко, «знаменним є той факт, що “Концертино” (соліст – Борис Міхєєв) і обробки для квартету були з успіхом представлені комісії при вступі молодого автора до Спілки композиторів України» (Костенко, 2023: 41).

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

⁸ Микола Квальярді – киянин італійського походження, виконавець на скрипці, мандоліні та домрі. З 1924 року працював у музичному інституті ім. М. В. Лисенка (після реорганізації у 1934 році Київській консерваторії), де викладав мандоліну (Сліпченко, 2023: 149).

⁹ Певний час Концерт-рапсодія В. Задерацького був невідомий широкому загалу, тому першим українським концертом для чотириструнної домри вважався концерт Д. Клебанова.

⁵ На засіданні камерно-симфонічної комісії Спілки композиторів України 1964 року А. Зноско-Боровський відзначив саме Концерт для домри з оркестром Л. Шишеніна як найкращий з творів, представлених на огляді.

⁶ Наведена інформація міститься у буклеті, виданому до 110-річчя заснування Одеської консерваторії та розміщеному на сайті навчального закладу. Факт викладання спеціальності у композиторів змусив автора статті шукати відповідь на питання, за якою ж спеціальністю закінчив Іван Дмитрович Ботвінов консерваторію у 1949 році. Прояснити ситуацію допомогло звернення до його сина – відомого українського піаніста Олексія Івановича Ботвінова, який підтвердив, що його батько закінчив консерваторію за спеціалізацією «музикознавець».

⁷ Микола Тимофійович Лисенко – домрист, диригент, професор. З 1955 до 1963 року – викладач, керівник оркестру народних інструментів та завідувач кафедри Харківської консерваторії. Упродовж 1970–1975 років – завідувач кафедри народних інструментів у Київській консерваторії.

Загалом простежується певна відповідність між кількістю домрових концертів, створених композиторами різних міст України в 1950–1960-ті роки, та інтенсивністю розвитку регіональних виконавських шкіл гри на цьому інструменті. Насамперед слід виокремити Слобожанщину, де фактично розпочалося становлення української чотириструнної домри як академічного інструмента. Саме в Харкові вперше в Україні був відкритий клас домри. Це сталося у 1921 році, коли до музичної профшколи № 2 було зараховано 16 учнів-домристів (Горіна, 2009: 16), а згодом, у 1924 році, клас домри з'явився у Харківському музично-драматичному інституті, першим викладачем якого став Володимир Комаренко. Відтоді домрове виконавство на Слобожанщині стало стрімко поширюватися та розвиватися у професійному напрямі. Як наслідок, чотири з одинадцяти домрових концертів написані «вихідцями» з Харкова.

Безпосередній вплив виконавської школи гри на народних інструментах відчутний і в середовищі київських композиторів. Так, появі домрового концерту Ігоря Хуторянського передували його твори для оркестру народних інструментів – «Уральська сюїта» (1956) та «Пісня і скерцо» (1957). Климентій Домінчен також спочатку написав «Фантазію на українські народні теми» (1946) та «Російсько-українську сюїту» (1954) для оркестру народних інструментів, а вже потім – Концерт для домри та оркестру народних інструментів. Щодо Олексія Семенова, то він працював над своїм Концертом для домри, ще навчаючись у Київській консерваторії. І, попри відсутність достовірної інформації, можна припустити, що вибір домри як сольного інструмента був не випадковим і що молодий композитор розраховував на конкретного виконавця – студента або викладача. Таке припущення цілком імовірне, якщо пам'ятати про високий професійний рівень домрового мистецтва у Києві, де кафедру народних інструментів, першу в Україні, у той час очолював видатний педагог-методист Марк Геліс¹⁰.

Отже, можна спостерігати не тільки плідну співпрацю композиторів та виконавців, а й вплив цілих регіональних виконавських шкіл – харківської та київської – на розвиток домрового концерту в Україні. Забігаючи наперед, зазначимо, що ця тенденція збережеться і на наступних етапах розвитку концертного жанру, зокрема, формування донецької школи домрового виконавства у

1980-ті роки сприятиме появі низки концертів місцевих авторів для цього інструмента.

Розглянемо тепер більш докладно самі концерти. Найперше привертає увагу тяжіння до фольклорного матеріалу. Показово, що ця тенденція спостерігається у ранніх концертах не лише для домри, а й для інших народних інструментів. Підтвердження вказаної думки знаходимо в дисертації Артема Нижника, який, досліджуючи шляхи розвитку українського баянного концерту, стверджує, що саме сприйняття інструмента як народного зумовило «широке включення в ранній баянний концерт інтонацій народних і масових пісень і, навпаки, уникання “тонкощів” сучасної академічної музики», а також «відповідний відбір інтонаційного матеріалу, прийоми його розвитку і форми солонування» (Нижник, 2013: 12).

Як саме представлений фольклорний матеріал у ранніх домрових концертах? У ряді випадків композитори звертаються до прийому цитування або до гранично наближеного «переказу» народної теми. Дослідники називають конкретні теми, використані в концертах В. Задерацького¹¹, В. Подгорного¹², М. Балеми. Але нерідко, вводячи фольклорні мелодії у свої твори, композитори в процесі розвитку (або вже в момент експонування) переосмислюють їхній характер. Так, у Концерті-рапсодії В. Задерацького маршова пісня «Засвіт встали козаченьки» перетворюється на ліричну, що підкреслюється авторською вказівкою виконувати наспівно (*cantabile*). У М. Балеми народна пісня «На вулиці скрипка грає», назва якої винесена у підзаголовок «Юнацького» Концерту, стає об'єктом образних модифікацій: первісно жартівлива, вона в процесі розгортання змінює свій настрій та характер зі жвавого танцювального на журливий, а потім знову на життєствердний (Прокопенко, 2023: 65).

У концертах Д. Клебанова¹³ та К. Домінчен¹⁴ цитати поєднуються із власними темами, стилі-

¹¹ В. Задерацький використовує мелодії наступних пісень: «І шумить, і гуде» (тема головної партії), «Засвіт встали козаченьки» (тема побічної партії), «Ой, лопнув обруч біля діжечки» (тема епізоду) (Сліпченко, 2023: 96).

¹² Головна тема Концерту В. Подгорного заснована на жартівливій народній пісні «Удовицю я любив», а побічна – на ліричній «Ой, не світи, місяченьку».

¹³ Д. Клебанов використовує цитату пісні «Вийшли в поле косарі» у третій частині концерту, а в інших частинах стилізує тематизм під український фольклор.

¹⁴ Тема головної партії Концерту К. Домінчен є цитатою української народної пісні «Ой ходила дівчина бережком», а тема побічної партії – стилізацією в дусі епічно-імпровізаційного наспіву (Башмакова, 2020: 29).

¹⁰ Марк Мусійович Геліс викладав домру, балалайку, гітару та баян. Він увійшов в історію як видатний педагог, розробник власної методики та вихователь цілої плеяди видатних музикантів, серед яких М. Давидов, В. Гуцал, В. Воеводін, В. Івко та інші.

зованими під український фольклор. Водночас дехто з композиторів уникає цитування, створюючи оригінальний тематизм, хоча й у фольклорному дусі. Зокрема, в концертах І. Хуторянського та І. Ботвінова оригінальні теми містять народнописанні інтонації: теми головних партій в їхніх концертах – енергійні, танцювального характеру, а теми побічних – в дусі лірично-епічної пісні.

Зауважимо, що саме фольклорний тематизм зумовлює акцент на варіюванні, що розуміється і як спосіб розвитку музичного матеріалу, і як принцип композиційної організації. В останньому випадку варіаційні розділи частіше вбудовуються всередину іншої форми. Зокрема, в концертах В. Подгорного та К. Домінчена у формі варіацій викладаються головні партії сонатної форми¹⁵, а у Концерті М. Балеми послідовне варіювання основної теми вибудовується у складну тричастинну форму з образно контрастною серединою та доповненням у вигляді традиційної для концертного жанру сольної каденції (Прокопенко, 2023).

На тлі концертів фольклорного спрямування, що однозначно домінують у першому періоді, виділяється Концертино І. Ковача – єдиний зразок оригінального тематизму, не пов'язаного з фольклором. Н. Костенко вказує, що Б. Міхєєв, перший виконавець цього твору, характеризував його стилістику як «нежорсткий модерн»: в умовах «тогочасного панування ідеологічно заангажованих творів у дусі “народності та партійності” звучання домри, образний стрій та музична мова твору були незвично сучасними, але спиралися на тональне мислення (тому й «нежорсткий модерн»)» (Костенко, 2023: 44).

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

Загалом, трактування жанру в розглянутих концертах демонструє опору на традиції кла-

сико-романтичної музики, зокрема на типові для неї композиційні моделі. У чотирьох концертах – Д. Клебанова, Б. Алексєєва, Л. Шишеніна, О. Семенова – відтворено класичну тричастинну модель, в інших – романтичну одночастинну. Остання найбільш переконливо відображена в концерті В. Задерацького, в якому друга складова жанрової назви передбачає певну свободу викладення та вихід за звичні рамки усталеного жанру.

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

У всіх ранніх домрових концертах партія соліста достатньо віртуозна, хоча, безумовно, ступінь технічної складності є різним: від простішої в концертах К. Домінчена та І. Хуторянського до складнішої в концертах В. Подгорного та Л. Шишеніна. Зазвичай застосовується дрібна техніка, хоча нерідко фактура ускладнюється двоголосним викладом, використанням три- і чотирьохзвучних акордів. Звернемо окрему увагу на виконання інтервальних співзвуч на тремоло, що може становити певну складність для домриста, а також на декілька поодиноких, але вельми показових технічних прийомів, що трапляються у розглянутих концертах, як-от: використання штучних флажолетів для викладення мелодичної лінії у другій частині Концерту Д. Клебанова, проведення контрапункту до оркестрового звучання побічної теми прийомом гри *pizzicato* в першій частині того ж концерту, висхідне глісандо подвійними нотами з дев'ятої позиції до першої, як у Концерті М. Балеми, та октавне низхідне глісандо в Концерті В. Подгорного. Посилюють ефект віртуозності застосування трелей та дубль-штриха, що можна побачити в концертах Д. Клебанова, І. Ботвінова, В. Подгорного, М. Балеми, використання поліфонічних прийомів викладення, що спостерігаються в концертах В. Задерацького, Л. Шишеніна, В. Подгорного, М. Балеми. Водночас, прагнучи підкреслити віртуозні потенції домри, композитори пам'ятають про необхідність залучення до виконання своїх творів якомога ширшого кола домристів, тож намагаються пом'якшити вимоги до соліста шляхом «підлаштування» тих чи інших прийомів під відносно скромний технічний апарат. Так, у Концерті К. Домінчена обрана природна для домри тональність Ля мажор, переважає викладення музичного матеріалу в межах першої

¹⁵ А. Башмакова, аналізуючи концерт К. Домінчена, визначає форму сонатної експозиції як тему і чотири варіації та вказує, що їм дзеркально відповідають чотири варіації в репризі. Водночас у першому розділі розробки має місце більш складний за співвідношенням блок з трьох варіацій (Башмакова, 2020: 30).

та другої октави, при грі подвійними нотами використовуються відкриті струни¹⁶.

Безсумнівно, найбільш віртуозною частиною інструментальних концертів є каденція соліста. У ранніх зразках українських концертів для домри такі каденції мають доволі традиційне розташування: перед репризою або перед кодою в одночастинних концертах, а в тричастинних циклах – в аналогічних місцях, однак лише в перших частинах. Деякі концерти містять також додаткові каденційні зони. Наприклад, Концерт-рапсодія В. Задерацького відкривається вступною каденцією соліста, в Концерті Д. Клебанова сольне висловлювання домри кантиленного характеру розміщене на початку другої частини тричастинного циклу, а в одночастинному Концерті М. Балеми домрове соло передує розділу *Lento*. Сольні епізоди каденційного типу трапляються також всередині концертів Д. Клебанова, В. Задерацького, В. Подгорного, Л. Шишеніна. Однак більшість каденцій соліста у розглянутих концертах невеликі за масштабами, інколи – зовсім лаконічні, як у концертах І. Хуторянського чи Л. Шишеніна. Таку лаконічність можна пояснити відсутністю у композиторів того часу досвіду створення композицій для домри соло. Фактично єдиним винятком є каденція в Концерті В. Подгорного, яка не тільки перевищує каденції в інших концертах за обсягом, але й значно випереджає їх за технічною складністю.

Говорячи про прийоми віртуозності в каденціях, вкажемо насамперед на ті, що спрямовані на подолання характерного для домри одноголосного викладу. Це введення акордів, виконання яких може ускладнюватися, наприклад, шляхом різностороннього ковзання по трьох чи чотирьох струнах, як у В. Подгорного. У каденції Концерту

К. Домінчена використаний прийом гри перемінними ударами по всіх струнах подвійними нотами, які разом складають чотиризвучний акорд. Насиченості фактури сприяє гра подвійними нотами, яка може застосовуватися як в умовах гомофонно-гармонічного складу (В. Задерацький, Д. Клебанов, К. Домінчен, Л. Шишенін, І. Ботвінов, М. Балема), так і поліфонічного (В. Задерацький, Л. Шишенін, В. Подгорний, М. Балема). Іноді трапляються випадки прихованого двоголосся (В. Задерацький, Д. Клебанов, Л. Шишенін, В. Подгорний). І звісно, майже для всіх каденцій характерні блискучі віртуозні пасажі – гамоподібні (діатонічні, хроматичні) та арпеджіоподібні. Тенденція до розкриття сонорно-фактурних можливостей домри простежується в Концертино І. Ковача. Н. Костенко підкреслює, що саме цей твір «вперше в домровому репертуарі презентує домру в сольо-віртуозній якості: піднесено-яскраве звучання віртуозних пасажів, сигнальні інтонації подвійними нотами, оркестрова акордова фактура на арпеджіато тощо» (Костенко, 2023: 47). На думку дослідниці, саме каденційні розділи ранніх концертів стають поштовхом до появи в українській домровій музиці сольної мініатюри як самостійного жанру.

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

¹⁶ Зауважимо, що нерідко композитори, які писали свої концерти з уявленням про можливості домри на основі скрипкових принципів, використовували технічні прийоми, які становлять труднощі для домриста. Зокрема, через проблеми, пов'язані з різною мензурою інструментів, як-от суттєва різниця у позиції між першим та четвертим пальцями на скрипці й на домрі, яка ускладнює виконання моторних епізодів. Серйозну складність у виконанні на домрі становлять прийоми репетицій на різних струнах. Подекуди композитори не враховують той факт, що перехід зі струни на струну, який на домрі виконується правою рукою за допомогою медіатора, супроводжується надзвичайно активними й швидкими рухами. Такий прийом вимагає високої вправності та координації. Втім, досконало зіграні епізоди із зазначеними прийомами звучать ефектно й віртуозно.

випадках віртуозність оформлення сольної партії дозволяє їй залишатися на «авансцені».

Висновки. Отже, розгляд одинадцяти концертів, написаних українськими композиторами з кінця 1940-х до кінця 1960-х років, продемонстрував певні тенденції, характерні для етапу становлення домрового концерту. Насамперед зазначимо той факт, що практично усі автори перших концертів – це композитори із вищою професійною освітою, які володіли відповідною технікою та розумінням специфіки академічних жанрів. Показовою тенденцією є також залежність між інтенсивністю звернень до концертного жанру і ступенем розвитку виконавської регіональної школи, що простежується, зокрема, у тогочасному лідерстві харків'ян серед авторів домрових концертів. Серед інших тенденцій зазначимо: орієнтацію композиторів при написанні концертів для домри на класико-романтичні традиції; прагнення «чистоти» жанру; переважання фольклорного тематизму і, як наслідок, варіювання як метод розвитку і формотворчого принципу; прагнення до виявлення віртуозних можливостей сольного інструмента.

Варто додати, що ранні українські концерти для домри сьогодні не є надто затребуваними. Проте свого часу більшість можна було почути у виконанні тих чи інших домристів. Про це свідчить їхнє усталене місце у програмах конкурсів для виконавців на народних інструментах, зокрема Концерту

В. Подгорного та Концертино І. Ковача. Цікаво, що саме концерти харківських композиторів популярні й досі: у 2021 році в Харкові відбулася презентація нової партитури Концертино І. Ковача, яка була частиною творчого мистецького проєкту дослідника А. Стрільця, тоді ж були виконані друга та третя частини Концерту Д. Клебанова (Стрілець, 2022: 132–133). Концерти І. Хуторянського, К. Домінчена, І. Ботвінова, які свого часу більш-менш регулярно виконувалися під час навчального процесу в консерваторії чи в училищі, тепер зрідка можна почути у виконанні юних домристів¹⁷. Щодо Концерту-рапсодії В. Задерацького, то цей твір тривалий час взагалі був забутий. Увагу до Концерту привернула викладачка Львівської музичної академії домристка Любов Боднар, яка у 2003 році здійснила редакцію сольної партії та створила партитуру для оркестру народних інструментів¹⁸. Відтоді Концерт В. Задерацького став частиною репертуарних програм домристів, зокрема студентів класу професора Національної музичної академії України Л. Матвійчук.

У підсумку слід наголосити, що ранні концерти для домри з оркестром (фортепіано) заслуговують на увагу не лише як історичні зразки становлення жанру, але і як самодостатні твори, чия художня виразність є підставою для включення їх до навчального репертуару домристів різного освітнього рівня, а також до концертних програм виконавців-солістів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Башмакова А. Жанр концерту для домри з оркестром у творчості українських композиторів другої половини ХХ ст. : маг. роб. / Харківська державна академія культури. Харків, 2020. 61 с.
2. Білоусова С. В. Донецька школа домрового виконавства: етапи розвитку, методологічні засади, регіональна складова репертуару : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. 19 с.
3. Данилюк Я. Концерт для домри з симфонічним оркестром Д. Клебанова в контексті розвитку жанру. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2021. Вип. 25. С. 152–170.
4. Горіна Л. Історія виконавства на домрі: Методичні рекомендації для студентів спеціальності 6.020205 Музичне мистецтво спеціалізації «Народні інструменти». Рівне: РДГУ, 2009. 43 с.
5. Калабська В. Концерт для домри з оркестром В. Подгорного: виконавський аспект. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2017. №15. С. 370–378.
6. Костенко Н. Концертні твори Ігоря Ковача для чотириструнної домри в сучасній виконавській практиці. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2023. Вип. 32. С. 39–55.
7. Максименко І. Основні тенденції розвитку українського домрового концерту. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. Київ: Музична Україна, 2008. Вип. 1. С. 129–134.
8. Нижник А. Український баянний концерт: тенденції розвитку жанру: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013. 19 с.
9. Особова справа членів Спілки композиторів України. Шишенін Леонід Данилович. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літ. і мист. України). Ф. 661. Оп. 2. Спр. 74. Арк. 17.

¹⁷ Рекомендована література для учнів старших класів музичної або мистецької шкіл містить, наприклад, Концерти для домри з оркестром Д. Клебанова (1951), І. Хуторянського (1957).

¹⁸ Тоді ж і відбулося публічне представлення на сцені Львівської музичної академії.

10. Прокопенко А. «Юнацькі» концерти в українській домровій музиці: типологічні риси та індивідуальні особливості. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне : Рівненський державний гуманітарний університет, 2023. Вип. 46. С. 63–71.
11. Сліпченко К. Д. Жанрово-стильові напрями домрової творчості українських композиторів : дис. ... доктора філософії : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2023. 279 с.
12. Стрілець А. Діяльність оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського в історичному хронотопі : наук. обгр. тв. мист. проєкту / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. 60. 148 с.

REFERENCES

1. Bashmakova A. (2020) Zhanr kontsertu dlia domry z orkestrom u tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv druhoi polovyny XX st. [The genre of the concerto for domra with orchestra in the works of Ukrainian composers of the second half of the 20th century] Kharkivska derzhavna akademiia kultury. Mahisterska robota. – Kharkiv State Academy of Culture. Master's thesis, Kharkiv. 61 p. [in Ukrainian].
2. Bilousova S. (2021) Donetska shkola domrovoho vykonavstva: etapy rozvytku, metodolohichni zasady, rehionalna skladova repertuaru [The Donetsk school of domra's performance: stages of development, methodological principles, regional component of repertoire] The dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. 283 p. [in Ukrainian].
3. Danyliuk Ya. (2021) Kontsert dlia domry z symfonicnym orkestrom D. Klebanova v konteksti rozvytku zhanru. [D. Klebanov's concerto for domra and symphonic orchestra in the context of genre development] *Aspekty istorichnoho muzykoznavstva. – Aspects of historical musicology*. Kharkiv, 25. 152–170. [in Ukrainian].
4. Horina L. (2009) Istoriia vykonavstva na domri. [The history of domra performance] Metodichni rekomendatsii dlia studentiv spetsialnosti 6.020205 muzyczne mystetstvo spetsializatsii «Narodni instrumenty». – Methodical recommendations for students of specialty 6.020205 musical art, specialization "folk instruments". Rivne: RDHU. 43 p. [in Ukrainian].
5. Kalabska V. (2017) Kontsert dlia domry z orkestrom V. Podhornoho: vykonavskyi aspekt. [Concerto for domra with orchestra by V. Podhornyi: performance aspect] *Problemy pidhotovky suchasnoho vchytelia. – Problems of modern teacher training*, 15. 370–378. [in Ukrainian].
6. Kostenko N. (2023) Kontsertni tvory Ihoria Kovacha dlia chotyrystrunnoi domry v suchasni vykonavskii praktysi. [Ihor Kovach's concert works for the four-string domra in the modern performance practice] *Aspekty istorichnoho muzykoznavstva. – Aspects of historical musicology*. Kharkiv, 32. 39–55. [in Ukrainian].
7. Maksymenko I. (2008) Osnovni tendentsii rozvytku ukrainskoho domrovoho kontsertu [The main trends in the development of the Ukrainian domra concerto]. Aktualni problemy mystetskoi praktyky i mystetstvoznavchoi nauky – Current Issues in Artistic Practice and Art Studies. Kyiv: Muzychna ukraina. 1. 129–134 [in Ukrainian].
8. Nizhnyk A. (2.13) Ukrainskyi baiannyi kontsert: tendentsii rozvytku zhanru. [The Ukrainian bayan concerto: tendencies in the development of the genre] : The dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 – Musical Art / Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko. Lviv. 19 p. [in Ukrainian].
9. Osobova sprava chleniv Spilky kompozytoriv Ukrainy. Shyshenin Leonid Danylovych. [Personal file of the members of the Union of Composers of Ukraine. Leonid Danylovych Shyshenin]. CSAMLA of Ukraine (Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine). F. 661, In. 2, F. 74, F. 17.
10. Prokopenko A. (2023) «Yunatski» kontserty v ukrainskii domrovii muzytsi: typolohichni ryysy ta indyvidualni osoblyvosti. [Youth concertos in Ukrainian domra music: typological features and individual characteristics]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. – Ukrainian culture: past, present, paths of development*. Rivne: RDHU, 46. 63–71. [in Ukrainian].
11. Slipchenko K. (2023) Zhanrovo-stylovi napriamy domrovoi tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv [Genre and stylistic directions of domra music by Ukrainian composers]. The dissertation abstract for gaining the degree of the Doctor of Philosophy by specialty 17.00.03 Music Art. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv. 279 p. [in Ukrainian].
12. Strylets A. (2022) Diialnist orkestru narodnykh instrumentiv KhNUM imeni I.P. Kotliarevskoho v istorichnomu khronotopi. [The creative activity of the KhNUM named after I.P. Kotlyarevsky folk instruments orchestra in the historical chronotope] : The scientific substantiation of the creative art project for obtaining the Doctor of Arts degree / Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi, Kharkiv. 148 p. [in Ukrainian].