**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ**

**Кафедра теорії та історії музики**

**МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА**

**у галузі знань 02 – культура і мистецтво**

**зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво**

**на тему:**

**ЖАНР КОНЦЕРТУ ДЛЯ ДОМРИ З ОРКЕСТРОМ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.**

Виконала: студентка магістратури

денної форми навчання

спеціальності 025 – Музичне мистецтво

Башмакова Альона Василівна

Науковий керівник: Коновалова І.Ю., доктор мистецтвознавства, доцент

Рецензент: Польська І. І.,

доктор мистецтвознавства, професор

Національна шкала \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Кількість балів: \_\_\_\_\_\_Оцінка: ECTS\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Голова комісії \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_Снєдков І. І.

 (підпис) (прізвище та ініціали)

Члени комісії  \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_Большакова Т. В.

 (підпис) (прізвище та ініціали)

  \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_Рощенко О. Г.

 (підпис) (прізвище та ініціали)

Харків – 2020

**ЗМІСТ**

**ВСТУП**..........................................................................................................................3

**РОЗДІЛ І. ЖАНР КОНЦЕРТУ ДЛЯ ДОМРИ З ОРКЕСТРОМ ЯК ОБ’ЄКТ МУЗИКОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ**

1.1. Жанрова модель концерту для домри з оркестром в українському музичному мистецтві: теоретичні аспекти.....................................................................................9

* 1. Напрями дослідження українського домрового концерту в сучасній науковій думці...................................................................................................12

**РОЗДІЛ ІІ. ЕТАПИ ІСТОРИЧНОГО ФОРМУВАННЯ ТА ХУДОЖНЬОЇ ЕВОЛЮЦІЇ ЖАНРУ ДОМРОВОГО КОНЦЕРТУ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ**

2.1. Передумови формування та кристалізації жанрової моделі концерту для домри з оркестром в українській музиці другої половини ХХ ст. в дискурсі композиторської інтерпретації фольклорного мелосу............................................16

2.2. Семантичний розвиток домрового концерту фольклорного напряму в композиторській практиці 80-90-х рр. .....................................................................35

2.3. Тенденції жанрової модернізації концерту для домри з оркестром на оригінальному тематичному матеріалі: композиторські та виконавські аспекти.........................................................................................................................40

**ВИСНОВКИ**…………………………………………………………………….......47

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**………………………………..............63

**Вступ**

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** В контексті розвитку сьогоденної художньої практики, явищ українського музичного мистецтва і принципово важливим для вітчизняної науки про музику є осмислення творчих надбань в народно-інструментальній жанровій сфері, зокрема домровій царині ХХ ст. котра відзначається рисами зв’язку з досвідом європейського професіоналізму та яскраво визначеним національним началом.

У різноманітній палітрі оригінального домрового репертуару ХХ ст. важливе місце посідає жанр сольного концерту, який надає можливості репрезентувати широкий спектр художньо-виражальної та віртуозно-технічної досконалості інструмента та сприяє розвитку домрового виконавського професіоналізму.

**Актуальність вибору обрання теми** дослідження визначається необхідністю ґрунтовного осягнення специфіки жанрового розвитку домрового концерту в українській музиці ХХ ст. та недостатністю вивчення зазначеної проблематики в сучасній музикології.

**Зв’язок роботи з науковими та учбовими програмами, планами, темами.** Магістерська робота виконана згідно з планом науково-дослідницьких робіт Харківської Державної Академії Культури і узгоджена з комплексною темою кафедри теорії та історії музики ХДАК «Музика і музикознавство в контексті світового культурного часопростору».

**Мета та завдання дослідження.** Мета праці полягає **у** розкритті жанрової еволюції сольного концерту для домри з оркестром в українській музиці другої половини ХХ ст.

Відповідно до обраної мети у дослідженні поставлені наступні завдання:

* визначити передумови історичної кристалізації жанру домрового концерту в українській музиці ХХ ст.;
* виявити шляхи художньої еволюції домрового концерту в українській музиці та розкрити специфіку її основних етапів (40-50-ті, 60–70-ті та 80-90-ті рр.);
* розглянути жанрові особливості концерту для домри з оркестром;
* визначити образно-тематичні та стильові особливості провідних творів українських композиторів в жанрі домрового концерту у другу половину ХХ ст;
* виявити напрями дослідження українського домрового концерту в сучасній науковій думці;
* визначити специфіку композиторської інтерпретації фольклорної моделі жанру концерту для домри з оркестром в українській музиці другої половини ХХ ст.;
* розкрити композиторські та виконавські аспекти трактування моделі концертного жанру для домри з оркестром з оригінальним тематизмом;
* окреслити специфіку виконавської інтерпретації творів в жанрі домрового концерту;
* висвітлити характер втілення основних принципів використання фольклорних витоків у жанрі концерту для домри з оркестром;
* виявити особливості трактування інструменту в концертних творах з оригінальним тематизмом.

**Об’єктом дослідження є** українське домрове мистецтво ХХ ст. **Предметом –** специфіка жанрової репрезентації концерту для домри з оркестром у творчості українських композиторів другої половини ХХ ст.

**Матеріал дослідження** склали концертні твори для домри з оркестром українських, у тому числі харківських композиторів другої половини ХХ ст.: І. Ботвінова, Н. Будашкіна, К. Домінчена, В. Івко («Поема-концерт», «Концерт-токата»), Д. Клебанова, Б. Міхеєва (Концерт №1, «Концерт-сюїта», «Концерт-билина»), В. Підгорного, І. Хуторянского.

**Методи дослідження.** Теоретичні положення магістерської праці базуються на інтеграції різних загальнонаукових методів дослідження та логічних підходів. Провідними підходами в роботі є історичний (історико-культурний) та системно-діяльнісний (структурно-функціональний). Серед найважливіших загальнонаукових методів, використаних в роботі – методи діалектики, наукової індукції та дедукції, компаративний, інтерпретаційний, а також спеціальні мистецтвознавчі методи дослідження, притаманні історичному, теоретичному та виконавському музикознавству, зокрема:

- інтонаційно-стильового аналізу, який дозволив визначити мовностильову специфіку концертних творів для домри з оркестром;

- жанрового аналізу, що сприяв виявленню видової специфіки концерту для домри з оркестром;

- структурно-композиційного і фактурного аналізу, які сприяли осягненню певних зразків концертного жанру для домри з оркестром;

- індивідуально-стильового аналізу, що уможливив виявити розмаїття авторських репрезентацій концерту для домри з оркестром в українській музиці ХХ ст.;

- інтерпретаційний, який надав можливості розкриття діапазону композиторського трактування жанрово-стильової моделі домрового концерту;

- виконавсько-інтерпретаційного аналізу, котрий зумовив виявлення особливостей прочитання домрових творів у концертно-виконавській практиці.

Теоретичною основою магістерського дослідження є труди в сфері філософії культури і мистецтва, загальної та музичної естетики, культурології, мистецтвознавства та музикології – історії та теорії музики, музичної семантики, музичного жанру та музичного стилю, історії і теорії вокальної творчості та виконавства, зокрема в сфері популярно-естрадної, джазової і рок музики.

**Теоретичну базу** склали фундаментальні праці з проблем:

- історії української музичної культури та мистецтва (М. Гордійчук, Л. Кияновська, І. Юдкін);

- музичного стилю (Н. Горюхіна, І. Коханик, О. Кужелева, М. Михайлов, Є. Назайкінський В. Сиров, С. Скребков, Є. Руч’євська, Є. Шевляков);

- музичного жанру (Є. Назайкінський, О. Соколов, А. Сохор, Є. Назайкінський, І. Тукова);

- музичної естетики та музичної психології, зокрема психології музичного виконавства (Г. Ципін, Є. Назайкінський, В. Петрушин та ін.);

- історії і теорії домрової творчості та виконавства (А. Фамінцин [46], К. Вертков [10], М. Імханицький [21], Е. Бортнік [2, 4], А. Пересада [40]);

- історії та теорії жанру концерту і його специфіки в інструментальній сфері (К. Біла, Л. Раабен [34], Н. Зейфас [18], Б. Мочурада [36], І. Полійчук, М. Тараканов, І. Ямпольський [52, 53],

- жанрової специфіки домрового концерту (Є. Скрябіна [45], І. Максименко [31], Н. Костенко [24, 25], В.Варнавський і Т. Філатова [8, 9];

- культурного діалогу «композитор – фольклор» (Г. Головінський [11], І. Земцовський [19], Л. Хрістіансен [47],

- організації художньої цілісності в музиці (Б. Сюта);

- музичної інтерпретації (В. Москаленко, Н. Корихалова, І. Полусмяк);

**-** музичної форми і музичної семантики, а також комунікативної специфіки в народно-інструментальній музиці (Б. Асаф’єв, В. Бобровський, М. Лобанова, В. Медушевський, Є. Назайкінський та ін).

Значну роль у формуванні концепції роботи посіли публікації в періодичних виданнях, присвячені творчій діяльності українських композиторів, орієнтованих на створення домрового концертного репертуару.

**Новизна дослідження полягає у тому, що вперше:**

* розглянуто напрями наукового осмислення жанру концерту для домри з оркестром в українському музикознавстві;
* визначено еволюційні тенденції в царині жанру для домри з оркестром та осмислено його видову специфіку;
* долучено до наукового обігу музикології низку авторських творів українських композиторів в жанрі концерту для домри з оркестром та здійснено їх комплексний музикознавчий аналіз;
* розкрито специфіку віддзеркалення діалогеми «композитор – фольклор» в жанрі українського домрового концерту;
* виявлено художньо-стильові та мовні особливості творів українських митців для домри в концертному жанрі;
* розглянуто різні стильові моделі (фольклорну й авторську) концертного жанру для домри з оркестром у творчості українських митців др. половини ХХ ст.;
* розкрито роль українських композиторів у створенні концертного домрового репертуару;
* здійснено компаративний аналіз концертних творів українських композиторів для домри з оркестром;
* окреслені еволюційні тенденції в жанровій сфері концерту для домри з оркестром;
* висвітленно концерти для домри з оркестром Н. Будашкина (2, 3 частина), К. Домінчена, І. Ботвінова, І. Хуторянського, В. Івко (Поема-концерт) в аспекті композиторської та виконавської інтерпретації.

**Набуло подальшого розвитку:**

● вивчення авторської музики для домри на матеріалі творчості українських композиторів.

● осягнення концертного жанру в народно-інструментальній сфері.

**Практичне значення одержаних результатів** праці полягає у можливості використання її матеріалів та висновків у подальшому дослідженні народно-інструментального мистецтва й домрової творчості.Теоретичні положення магістерської праці можуть бути використані в науково-педагогічній, творчо-виконавській та лекторській діяльності, зокрема в курсах «Історія і теорія народно-інструментального виконавства», «Історія української музики», «Музична інтерпретація», «Аналіз музичних творів» тощо.

Практичне значення роботи визначається також можливістю використання її матеріалів у виконавській практиці студентів-домристів, оскільки розкриває певні характеристики інструменту в ракурсі виконавства.

Результати дослідження можуть бути використаними в процесі підготовки до виконання аналізованих творів.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення магістерської роботи обговорювалися на засіданнях кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури та були оприлюднені (Харків, 2019).

За темою магістерської праці були опубліковані тези доповіді в матеріалах вищезазначеної науково-практичної конференції «Традиційна культура в умовах глобалізації: сучасний дискурс щодо збереження та популяризації нематеріальної культурної спадщини» (Харків, 2019) [43].

**Структура роботи.** Магістерська робота складається зі вступу, 2-х розділів, висновків і списку використаних джерел – з 53 позицій (на сторінках). Загальний обсяг магістерської роботи складає  67 сторінки, з яких основний текст –  60 сторінки.

**РОЗДІЛ І**

**ЖАНР УКРАЇНСЬКОГО ДОМРОВОГО КОНЦЕРТУ ЯК ОБ’ЄКТ МУЗИКОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ**

**1.1. Жанрова модель концерту для домри з оркестром в українському музичному мистецтві: теоретичні аспекти**

Жанр інструментального концерту (від лат «concerto – змагаюсь», та у буквальному значенні з італ. та нім. «узгодження») посідає одне з провідних місць у професійній композиторській творчості та виконавстві вже декілька століть, починиючи з ХVІ ст. В історію розвитку цього найзначнішого й концептуального різновиду музичної творчості, що побудований на драматургії контрастів, внесли суттєвий внесок видатні митці світової музичної культури: І. Бах, Ф. Ліст, М. Равель, Б. Барток, І. Стравінський, Н. Паганіні, Ф. Шопен, П. Чайковський, С. Рахманінов, С. Прокоф’єв, Д. Шостакович, А. Шнітке, М. Скорик та багато інших.

В основі усталеної жанрової моделі інструментального концерту як типу мистецького змагання – наявність діалогізму, принципу контрасту звучання tutti (повного виконавського складу) та окремих груп, або соло. Концерт як самостійне художнє явище й жанровий феномен музичного мистецтва, а також похідний від нього принцип «концертування» й провідні різновиди (кончерто гроссо, симфонія кончертанте, сольний концерт концертштюк, концертино, концерт для оркестру) спирається на відчуття темброво-фонічного офарбованості, фактурної щільності й співвідношення специфіки окремих інструментів й голосів.

Процес історичної кристалізації й еволюційного розвитку домри як сольного академічного інструменту – довготривалий і складний. Специфічне відбиття цього шляху віддзеркалене в українській музиці. Незважаючи на те, що домра існує кілька століть, повноправним учасником оркестру або інструментального ансамблю вона стала тільки в наприкінці XIX ст. Художньо-виконавські можливості домри як концертно-сольного інструменту по-справжньому відкрилися лише в другій половині XX ст., коли почався формуватися сольний концертний репертуар. Таким чином, часові параметри академічного домрового виконавства охоплюють сімдесят років, однак рівень, якого досягли домристи, дозволяє говорити про домру як про повноправного учасника концертної естради.

Становлення трьох та чотирьохструнної домри завершилося після відродження інструменту. Надалі майстрами і виконавцями велися спроби розширення діапазону, а також поліпшення акустичних якостей обох видів інструментів.

Трактування домри як сольного інструмента відбувається на початку ХХ ст. та пов’язане першим професійним домристом П. Каркіним (Каркіяйнен). Цього музиканта, який першим виступав з окремими сольними номерами у супроводі оркестру, вважають фундатором виконавської школи гри на домрі. З творчістю П. Каркіна пов’язують розробку «всіх основних прийомів домрового звуковидобування...» [40, с.25] та започаткування видань творів для домри. презентованими перекладаннями для цього інструменту класичних творів зарубіжних авторів, зокрема: Б. Годара («Колискова»), Д. Грациолі («Болеро»), А. Сімонетті («Романс») тощо. Факт першого сольного виступу домриста з виконанням власної «Фантазії для домри» згадується у журналі «Музика і спів» за 1909 [40, c.25-26].

Активізація домрового виконавства розпочинається на межі 20-х – 30-х рр. ХХ ст. у зв’язку з відкриттям класів домри в консерваторіях Україні. Проте, професійний склад солістів-домристів був само численним. Наприкінці 30-х р. 4-х струнна домра виходить на концертну естраду в якості сольного інструменту. З іменами музикантів-домристів (С.Якушина, Г.Казакова, Н.Марецького, А. Троїцького, Н. Лисенко), котрі брали участь у перших конкурсах народно-інструментального виконавства, презентувавши низку прийомів віртуозної техніки (швидкі пасажі, флажолети, складні ритмічні фігури, гра подвійними і потрійними нотами) пов’язують перші значні досягнення в сольному домровому виконавстві [40, c.27-28].

Серед найзначніших виконавців ХХ ст. на чотирьох струнній домрі стали Ан. Александров, М. Васильєв, Т. Вольська, В. Івко, Ф. Коровай, В. Нікулін, Б. Міхєєв, А. Симоненков, В. Яковлєв й ін. Ф. Коровай першим з домристів отримав Золоту медаль і звання Лауреата Міжнародного фестивалю молоді і студентів (Москва, 1957) та став серед домристів володарем Почесного звання «Заслужений діяч мистецтв України» (1981) [28, c. 3].

Наприкінці 40-х рр. ХХ ст. статус сольного інструменту поступово отримує й триструнна домра, функціонуюча до цього часу насамперед в ансамблево-оркестровій сфері. Слід зазначити, що розвиток народно-інструментального оркестрового та ансамблевого виконавства загалом грунтувався на практиці у художньо-самодіяльній та аматорській царинах. Саме тому загальною тенденцією стало формування з середини 40-х рр. та на межі 40-50-х рр. ХХ ст. професійного домрового виконавства у самодіяльній ансамблево-оркестровій царині. З появою оригінальних творів для домри відбувся стрімкий розвиток сольного домрового виконавства.

Першим твором, з якого починається репрезентація нового періоду в історії домрового виконавства, є Концерт для триструнної домри з оркестром Н. Будашкина, створення і прем’єра виконання котрого відбулися у 1945 р.

Музика для народних інструментів, у тому числі домровий репертуар, виникла на основі усної фольклорної практики, яка з’явилася вихідною базою для професійного народного інструменталізму, академічної традиції загалом. Історична взаємодія усної і письмової традицій є змістовною ознакою репрезентації народно-інструментальної царини.

У процесі цитування і перетворення фольклорного мелосу, інтонаційно-ритмічної формули «в тематичний елемент композиторського тексту» [18], в силу відмінностей професійної музики і фольклору за призначенням, змістом і засобам вираження відбувається музичне переосмислення вихідних прототипів, що приводить до розкриття нових образно-семантичних сфер.

Провідним жанром, стимулюючим бурхливий розвиток домрового інструменталізму загалом й домрового виконавства зокрема, є концерт з оркестром, перші зразки якого тісно пов’язані з опорою на запозичений фольклорний тематизм. За визначенням І. Максименко, «шлях розвитку домрового концерту віддзеркалює зростання професійної виконавської майстерності домристів, засвідчує величезний потенціал художніх, колористичних, фактурних можливостей інструмента та перспективи його концертно-виконавського розвитку» [31].

**1.2 Напрями дослідження українського домрового концерту в сучасній науковій думці**

Жанрова царина інструментального концерту та пов’язана з нею загальна проблематика стилю, жанру, композиції, драматургії тощо, набула активного розвитку в музикології.

Наукове вивчення концертного жанру здійснено у працях М. Друскіна («Фортепіанні концерти Бетховена»), Г. Орлова («Радянський фортепіанний концерт»), JI. Раабена («Скрипкові концерти бароко і класицизму», «Радянський інструментальний концерт»), А. Соловцова («Концерт»), Ю. Хохлова («Радянський скрипковий концерт»).

В український музиколог сучасної доби феномен концерту досліджує М. Баганч.

Низка наукових розвідок присвячених домровому концерту. Так Є. Волчков у дисертаційному досліджені «Концерт для трехструнной домры в творчестве отечественных композиторов» [3] розвиток цього жанру розмежовує на два основних періоди: 1945–1970-ті роки (стадія фольклоризму) та 1980–2000-ні (стадія стильового плюралізму). У роботі також простежено специфіку комунікативного процесу: домра та оркестр, автор і виконавець, каденції, аспекти віртуозності та ін.

Осмисленню процесу становлення жанру українського домрового концерту, виявленню основних стилістичних тенденції, виразних і віртуозних можливостей домри., присвячене дослідження І. Максименко. Як відмічає авторка статті, «академічна галузь домрового репертуару почала формуватися з жанру сольного концерту з метою отримання можливості демонструвати технічну досконалість й художній «універсалізм». Академічний і в той же час демократичний жанр концерту щонайкраще відповідав цим вимогам» [31].

За визначенням І. Максименко, однією із характерних ознак концертів написаних для домри в кінці ХХ ст. є змішення ознак концерту з іншими жанрами. Наприклад, Поема-концерт, Концерт-токата В. Івка; Концерт-сюїта Б. Міхєєва та інші [31].

Серед тенденцій розвитку домрового концерту авторка виокремлює: «...розвиток усередині жанру фольклорної, епічної і психологічної ліній, розмаїтість типів концертів з фольклорною основою (жанрово-побутовий, ліричний); використання фольклорного тематизму... і створення індивідуально-авторського, що базується на національному мелосі; розширення образності, опанування інтонаційних і процесуальних параметрів як основи симфонічного розвитку; відображення в сольних партіях домри швидкого піднесення загального рівня виконавської майстерності; підвищення інтересу до полі жанровості (концерт-билина, поема-концерт) [31].

Слід підкреслити, що в науковій літературі зазнали висвітлення деякі художні аспекти домрових концертів.

Твір Н. Будашкіна привернув увагу А. Заїченко [17] і Е. Логанюк [29], в роботах котрих розкриваються особливості першої частини концерту і містяться методичні вказівки до її виконання.

Питанню взаємодії фольклорних та академічних принципів в концертній царині присвячена стаття Е.Скрябіної [45].

Теоретичні праці Н. Бондар [1] і Т. Мусаєва [37] спрямовані на висвітлення специфіки концерту для домри з оркестром Д. Клебанова. В них містяться характеристики основних тем твору, тонального плану, методів розвитку тематичного матеріалу. Основна частина роботи Т. Мусаєва висвітлює методичні вказівки до виконання третьої частини концерту.

Твори Б. Міхеєва, а саме Концерт №1 і концертний твір з подвійним жанровим кодом – «Концерт-сюїта» – знайшов відображення в науково-теоретичній літературі.

Узагальнена характеристика «Концерту-токати» В. Івка запропонована у статті дослідника І. Скоріка, присвяченій розгляду жанрової специфіки українського домрового концерту. Даний концерт представлений в контексті аналізу двох українських виконавських домрових шкіл України – донецької та харківської на основі компаративного аналізу Концерту №1 Б. Міхеєва та «Концерту-токати». Автор, виявляючи спільні і відмінні риси концертів, характеризує методи роботи В. Івко з тематичним матеріалом і аналізує структурно-композиційну специфіку [44, c.3-4].

На думку науковця, вихованці донецької домрової школи більшу увагу приділяють диханню, на якому будується фраза. Їм властива зовнішня розкутість, гра без призвуків. Представники харківської школи приділяють увагу звуковеденню, пошукам різноманітних колористичних барв, глибини відтворення звуку, нових виражальних можливостей тремоло [44, c.4].

У статті Н.Костенко характеризується образний зміст, прийоми розвитку тематичного матеріалу «Концерту-сюїти» Б.Міхеєва, розкривається ладо тональна сфера, а також структурно-композиційний план твору в цілому й окремих його частин. особливостях музичного процесу,

 «Концерт-билина» отримав у теоретичному аспекті лише узагальнену характеристику, запропоновану в статті І.Максименко [31].

Отже, в існуючій малочисленній літературі, присвяченій розкриттю жанрового буття концерту для домри з оркестром в українському мистецтві, розкриваються суттєво важливі аспекти й пошуки теоретичного узагальнення мистецької практики.

Натомість, незважаючи на спроби осягнення питань жанрової специфіки та форм репрезентації концерту для домри з оркестром в українській музичній науці, й дотепер низка значущих аспектів заявленої проблематики й досі не визначена та потребує окремого й всебічного висвітлення.

**РОЗДІЛ ІІ**

**ЕТАПИ ІСТОРИЧНОГО ФОРМУВАННЯ ТА ХУДОЖНЬОЇ ЕВОЛЮЦІЇ ЖАНРУ ДОМРОВОГО КОНЦЕРТУ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ**

2**.1. Передумови формування та кристалізації жанрової моделі концерту для домри з оркестром в українській музиці другої половини ХХ ст. в дискурсі композиторської інтерпретації фольклорного мелосу**

Завдання даного розділу – показати адаптацію фольклорної традиції в жанрі концерту для домри з оркестром, оскільки перші зразки були тісно пов’язані з народнопісенним матеріалом.

В історії мистецтва і культури інтерес композиторів до фольклору не згасав, внаслідок чого робота з народним мелосом набувала різних форм: активізувалася збиральницька діяльність, професійні музиканти інтенсивно обробляли і використовували в своїй творчості народні пісні, мотиви. Проблема композитор і фольклор настільки багатогранна, що залишається актуальною і нині. До неї зверталося багато наукових діячів, серед них, такі як Г. Головінський [11], І. Земцовський [19], І. Мацієвський [33], Л. Хрістіансен [47] та ін.

Фольклор і композиторська творчість - дві самостійні й постійно еволюціонуючі системи. При відомій незалежності, означені системи, будучи двома гілками одного національно-культурного процесу, різноманітно взаємодіють, причому як свідомо, так і стихійно, органічно, несвідомо [19, c.16]. Як зауважив І. Земцовський, «взаємини композитора з фольклором – це завжди діалог: індивідуальності та народності...» [19, c.16].

Розглянемо позиції сучасних музикознавців щодо визначення специфіки професійної музичної творчості і фольклору та розуміння відмінностей між цими царинами.

Під професійною музикою розуміється все різноманіття авторської творчості. Для визначення фольклору наведемо висловлювання авторитетних вчених-фольклористів. Так, наприклад, І. Мацієвський під ним розуміє «... колективну народну творчість, що виражає світогляд і свідомість... мас і що виявляється в усній (точніше – неписьменної) формі створення і передачі художньої інформації...» [33, с.77]. Колективна творчість, за І. Мацієвським, є те, де «...створення художніх творів відбувається при постійній, багаторазовій (багаторічній і навіть багатовіковій) участі в ній різних народних творців...» [33, с.77]. Вчений виділяє дві важливі ознаки фольклору - це колективність і неписьменність (усність).

І. Земцовський вважає, що фольклор - це «...традиційне поетичне, музичне і танцювальне мистецтво трудящих мас...» [19, с.42]. «Фольклор - пише дослідник, - багатовікова, мілліоноустна лабораторія, кузня художнього втілення народного характеру, народних ідеалів, національного мистецтва. Фольклор - велике мистецтво, і тому велика, вічно жива школа...» [с.1З-14].

Г. Головінський, розглядаючи аспекти взаємодії в системі «композитор – фольклор», під фольклором розуміє «...особливу форму духовно-матеріальної культури народу...» [11, с.9]. Музикознавець констатує, що «... відмітні ознаки фольклору визначаються комплексом властивостей, органічно взаємозалежних і взаємообумовлених. До їх числа відносять усність, імпровізаційність, особливу роль традицій, варіантність як основну форму побутування окремого творіння, колективність...» [11, с.9].

Важливим видається й питання про співвідношення таких понять, як фолькльоризм і фольклорний тематизм. Під останнім розуміють фольклорний матеріал, опрацьований композитором в контексті індивідуального стилю. У наукових дослідженнях вищеназваних авторів виділяються кілька принципів використання фольклору:

• цитування народних мелодій;

 • використання окремих ладових і ритмічних оборотів, поспівок тощо;

 • створення творів в «дусі» й за мотивами національної творчості.

Жанр концерту для домри поступово освоював фольклорний матеріал шляхом: 1) цитування автентичних наспівів з використанням варіантно-варіаційних принципів їх перетворення; 2) адаптацію й стилізацію народнопісенних зразків з вкрапленнями окремих ладів, поспівкових структур; 3) створення твору з оригінальним тематизмом при збереженні національного колориту.

Першим твором на фольклорному цитатному тематизмі є Концерт для 3-х струнної домри з оркестром Н. Будашкіна, написаний і вперше виконаний у 1945 р. З цього твору, що хронологічно (за загальним визначенням) співпадає в аспекті мистецько-культурного розвитку з періодом другої половини ХХ ст., починається новий період в історії домрового виконавства.

Концерт Н. Будашкина в сучасній виконавській практиці представлений як одночастинний твір, хоча композитор в 1953 р. перетворив його у трьох частинний. Модифікація у цикл здійснилися на основі створення композитором другої частини під назвою «Думка», в основу якої покладено його власний однойменний оркестровий твір, а також фіналу, утвореного через переробку музики другого концерту для домри, датованого 1947 р.

В першій частині концерту (*Allegro, g-moll*) автор зіставляє дві теми - жартівливу пісню «Тиждня» і міський романс «Виходжу один я на дорогу». Прийом зіставлення танцювального і ліричного наспівів в українській музиці Н. Будашкін не є випадковим та характеризує кращі зразки національної симфонічної музики, тобто сприймається як віддзеркалення усталеної традиції в поводженні з фольклорним матеріалом.

Як відомо, основу жанру концерту складає змагання між солістом і оркестром. На відміну від трактування домри В. Андрєєвим як оркестрового інструменту, Н. Будашкин представив її у підкреслено сольному вираженні, знайшовши нові прийоми викладу. Про це свідчить: а) акордово-гармонійна фактура; б) експресивно-виразна мелодія; в) віртуозна дрібна техніка.

Перша частина являє собою концертну п’єсу, що ускладнює чітке визначення її форми. Наприклад, М. Імханіцькій вважає, що композиція має трьох частинну будову [21, c. 247]. Проте Е. Скрябіна, виходячи з традиції використання в перших частинах концертів сонатної форми, вказує на наявність тут головної та побічної партій [45, с.144-145]. Разом з тим, реальний музичний процес в першій частині концерту Будашкіна свідчить про наявність в ньому складної трьох частинної форми у поєднанні з варіаційними методами роботи з тематичним матеріалом.

В основу першої теми – мелос жартівливої пісні «Тиждень». Починається тема з затакту по звуках тонічного тризвуку (соль, ре, сі). Її гумористичний характер виражений засобами уривчастого *staccato* в подвійних нотах. Тема представлена у формі періоду з повторною структурою (8 + 8 тт). Моторика оркестрового акомпанементу, та тривале обігравання тоніко-домінантових функцій сприяє стрункості й визначеності даної музики.

Для розвитку теми «Тиждня» автор використовує не тільки варіантно-варіаційний метод, але і мислить її в цілому у вигляді циклу з трьох варіацій. У першій варіації матеріал теми піддається фігураційному варіюванню. Друга варіація - це програш оркестру в тональності *Es-dur* (так зване «інотональное» варіювання, за В. Цуккерманом [48, c.146]. Тема викладена у вигляді паралельних секст акордів. Третя варіація повертає нас в сферу тональності *g-moll*. Композитор використовує в даній варіації орнаментальний фігураційних рух в партії соліста і проведення основної теми в оркестрі. Третя варіація є кульмінацією першого розділу, після якої композитор повертається до теми вступу. Завдяки цьому вирішується одна з складних завдань збереження фольклорного тематизму в умовах концертного жанру, пов’язаного з демонстрацією всіх можливостей інструментального соло.

Контрастом виступає тема середнього розділу (*e-moll*), в основу якої лягла російська народна пісня «Виходжу один я на дорогу» (на вірші С. Єсеніна). Контраст між темами крайніх розділів і ліричним *Andante* заснований на зміні характеру. Тема середнього розділу починається з співучої мелодії у соліста, з використанням широкого *tremolo,* теплого, ніжного середнього тембру. Супровід нагадує чіткий гітарний акомпанемент в дусі російського романсу ХIХ ст. Незважаючи на очевидний контраст двох тем очевидний, виявляється інтонаційно-ритмічний зв'язок, так як обидві теми мають за тактову будову, відрізняються двох дольністю, починаються зі звуків тонічного тризвуку.

Для розвитку другої теми композитор також використовує варіантно-варіаційні методи, що характерно для російських народних пісень з куплетної формою. Друга тема - це цикл з трьох варіацій, де перша - це програш оркестру з варіантно-варіаційними змінами мелодійного голосу, що звучить від *pp* до *f*, дуже експресивно, проникливо і виразно.

У другій варіації партія соліста звучить більш мелодійно насичено, тим самим, виділяючись на тлі другого проведення теми в партії оркестру, де композитор використовує прийом під голосочної поліфонії. У третій варіації автор в партію соліста вводить виразний контрапункт на *pizzicato*, що імітує гру на балалайці, в той час як в партії оркестру останній раз проводяться інтонації ліричної теми. Після середнього розділу композитор вводить розгорнуту каденцію, де яскраво представляє технічні можливості солюючої домри на тому етапі освоєння інструменту. В якості тематичного матеріалу автор використовує початкові інтонації основних тем. Каденція побудована на контрастах: зіставлення окремих тематичних оборотів, використання різноманітних технічних прийомів - насичена акордова техніка, витончені флажолети, дубль-штрих, гра подвійними нотами; іншими словами, домра розкривається як мелодійний, віртуозний інструмент, якому підвладне і поліфонічна тканина.

Віртуозна каденція солюючої домри переходить в репризний розділ, побудований на темах вступу і «Тижня». Реприза першої частини концерту продовжує цілеспрямований життєрадісний настрій. Перша тема в репризі структурно відповідає експозиції, але діапазон партії домри розширюється і звучить на октаву вище. Композитор полегшує оркестровий супровід, замість чвертей вводить восьмі, що надає темі іскристу легкість. Завершується перша частина концерту блискучим пасажем у соліста, який досягає d4, і енергійними, помітними акордами.

Друга частина концерту, як уже зазначалося, є оркестрове перекладення «Думки», створеної автором у 1946 р. Друга частина (*e-moll,* складна трьох частина форма) є сферою ліричного настрою. Тут композитор також використовує російський народнопісенний матеріал «За рікою, рікою», яка лежить в основі середнього розділу. Крайні розділи автор стилізує в дусі билинних розспівів епічного характеру.

Починається друга частина з проведення в оркестровій партії арпеджованого акорду, що наслідує грі на гуслях й сприяє уведенню в сферу епічного настрою. Тема соліста, котра вступає у другому такті, побудована на трьох тактовому мотиві речитативного характеру, вона повторюється кілька разів з використанням імпровізаційних елементів. У темі переважають мало об’ємні ладові (насамперед секундові і терцеві) інтонації, властиві билинному жанру. Автор для передачі задумливого, рефлексивного настрою використовує середній діапазон, глибоке, трепетне *tremolo.* У репризі тема структурно збережена, але автор подвоює її в сексту і піднімає другу фразу вище за діапазоном в партії соліста. Для супроводу теми в крайніх розділах складної трьох частинної форми композитор використовує прозору фактуру, акорди в арпеджованому викладі і несподівані хроматичні ходи. Все це підсилює сферу билинно-епічного настрою.

Середній розділ другої частини складається з двох тем, де перша тема підтримує настрій билини, але звучить більш проникливо за рахунок темпу *Piú mosso*, розширеного діапазону від *e1* до *cis3* і супроводу, побудованого на арпеджованих акордах, в силу чого сприймається кульмінацією билинної розповіді. Друга тема (*D-dur*), навпаки, має пісенно-ліричний характер. Композитор використовує ніжне, співуче тремоло і динаміку *pp* в першій фразі, а в другій ущільнює тему двохголосій з використанням під голосочної поліфонії і динаміки *f,* за рахунок чого вона звучить більш насичено і яскраво. Синкопований ритм в басовому голосі оркестрового супроводу, який в кінці фрази утворює органний пункт на домінанті, масштабне розширення надають кульмінації другої теми напружене-схвильоване звучання. Після кульмінації тема проводиться в оркестрі як спогад з динамікою *p*, в низькому регістрі з використанням остинатного, синкопованого акомпанементу. У партії соліста звучать секундові спадні інтонації, побудовані за принципом секвенцій. Завершується середній розділ поступовим згасанням. Оркестровий супровід стає більш прозорим, а партія домри викладається повітряними, ніжними флажолетами. Все це повертає сферу оповідного образу в репризі.

Фінал концерту – це картина радісного і світлого свята. Написаний він в сонатній формі, де композитор зіставляє різні образні сфери. Тема головної партії вносить атмосферу радості і свята; в її основі лежить весільно-обручальна пісня «Пивна ягода по цукру пливла». Тема побічної партії вносить контраст своїм лірико-проникливим настроєм. Слід підкреслити, що автор тут уникає цитування та створює оригінальний тематизм. Навпаки тема епізоду, який композитор вводить замість розробки, побудована на матеріалі билини «Про Добриню», що збагачує концерт епіки-ліричним образним ладом. Вибудовування основних партій у вигляді циклу варіацій дозволяє говорити про поєднання в формі третьої частини принципів сонатності і варіаційності.

Тема головної партії (*G-dur*, період 4 + 4 + 4 тт.) проводиться в партії оркестру з динамікою *mf* весело і святково. Партія соліста підтримує цей настрій висхідними і спадними арпеджіо тонічної функції. В експозиції головної партії представлена у вигляді теми і двох варіацій. Так, перша варіація побудована на обіграванні теми шістнадцятими з використанням витончених форшлагів, тоді як у другій - проводиться виразний контрапункт в партії домри з застосуванням елементів під голосної поліфонії і широкого, розспівного *tremolo*. Друга варіація розширена (24 тактів), має наскрізний розвиток і виконує функцію переходу від теми головної партії до теми побічної партії.

Виразна співуча кантилена в оркестрі, що репрезентує тему побічна партія (*D-dur*, період 6 + 6 тактів), перемикає в область ліричних настроїв. У партії соліста викладається виразний мелодійний контрапункт з широким диханням. Побічна партія представлена у вигляді теми і трьох варіацій, де композитор розкриває співучу, виразну кантиленість домри і різноманіття тембрових фарб народного оркестру. Перша варіація збагачує тематичний матеріал хроматичними «ковзаннями» в басу, широкими ходами в партії соліста, з скерцозними елементами (за рахунок введення пауз у супровід).

В другій варіації тема передається солістові і звучить у світлих тонах, високій теситурі другої октави на тлі мелодійного підголоску в оркестрі.

Третя варіація являє собою типовий діалогічний тип викладу між солістом і оркестром.

Панування у творі цитованого фольклорного матеріалу зумовлює уникнення композитором власне сонатних методів розвитку, які передбачають прийоми «розпилення» вихідного тематизму, його образну трансформацію і придбання нової смислової якості. Сформована логіка сонатних закономірностей дисонує стабільності емоційного плану, властивої народнопісенної матеріалу. Тому Будашкин відмовляється від розробки і вводить епізод (*C-dur*), побудований на новій темі, в основі якої лежить наспів російської билини «Про Добриню». Для передачі сюжету і характеру епічної оповіді композитор масштабно розгортає розповідь, підкреслює його характер ремаркою *maestoso*, використовує розріджену фактуру і широке розташування акордів.

Другий куплет билини звучить насичено, велично і потужно за рахунок *tutti* оркестру, динаміки *ff* і октавного викладу теми. Яскравим контрастом виступає третє проведення теми в партії соліста на *p* у високому регістрі, з використанням густого, ніжного тремоло на тлі аскетичного акордового супроводу, викладеного великими тривалостями в теситурі скрипкового ключа. Останнє проведення теми викладається в партії оркестру на *pp* - трепетно-заворожуюче, поступово розчиняючись і готуючи репризний розділ.

Репризі передує невеликий з в’язучий перехід розробкового типу, побудований на висхідних, секвентно-модуляційних зворотах, за принципом поступового крещендування від *pp до f*. Даний розділ немов вривається в тему головної партії, відновлюючи в правах тональність першої частини концерту - *g-moll*. Такого роду зміна тональної «декорації» сприяє процесу динамізації і відтіняє наступний *G-dur* побічної партії. Тема головної партії представлена у вигляді розгорнутого періоду з наскрізним розвитком; вона проводиться в оркестрі на тлі ажурних дзвінких фігурацій в партії соліста на *f*. Н. Будашкин використовує по-театральному яскравий прийом, що дозволяє максимально виділити із загального народнопісенного матеріалу ліричну тему побічної партії. З цією метою композитор поступово гальмує виклад головної партії, вона немов би зависає в високому регістрі в умовах загасання динаміки і уповільнення темпу (*ritenuto*).

Побічна партія масштабніша, вона, як і в експозиції представлена у вигляді циклу варіацій, які стрімко за принципом крещендірованія призводять до розгорнутої коди. Кода побудована на модифікації теми билини з епізоду; вона дана в дводольному метрі, в рухомому темпі *Piú mosso*, проводиться на початку в партії оркестрі, а потім у вигляді діалогу між солістом і оркестром. Завершується концерт висхідним хроматичним пасажем у соліста на *diminuendo і ppp,* створюючи ефект розчинення попереднього яскравого музичного матеріалу.

Заявлені в початковому розділі першої частини принципи отримують свій розвиток у всьому концерті, зокрема при зверненні до народнопісенним джерел. Так, варіантно-варіаційним перетворенням піддається мелодія міського романсу «Виходжу один я на дорогу» (середній розділ першої частини), лірична пісня «За рікою, рікою» (II частина), весільно-обручальна «Пивна ягода по цукру пливла» (головної партії фіналу) і тема билини «Про Добриню» (тема епізоду в фіналі); вкажемо, що останні дві теми також вирішені у вигляді варіацій. Не оминає своєю увагою Будашкин і метод стилізації, збагачуючи музичну тканину твору билинним наспівом епічного характеру (II частина, крайні розділи складної трьох частинної форми), що відтіняє ліричну образність народної пісні. Нарешті, для посилення контрасту в фіналі, автор створює оригінальний тематизм для побічної партії, що відрізняється проникаючим-ліричним настроєм. Як видно, композитор залучає весь типовий жанровий спектр фольклорної творчості: епічний, ліричний, пісенно-танцювальний.

Виконавська доля концерту Н. Будашкіна неоднозначна. Незважаючи на органічність його трьох частинній композиції, домристи не прагнуть до його поданням на концертній естраді у вигляді великомасштабного циклу. Як зазначалося вище, концерт для домри з оркестром Будашкин досі відомий як одночастинний. Його друга частина – «Думка», також фігурує в якості самостійної ліричної п’єси. Найменшу увагу виконавці приділяють Фіналу. Це обумовлено насамперед провідною роллю в ньому оркестровій партії.

Незважаючи на вищезазначене, концерт Н. Будашкіна є і нині одним з найпопулярніших творів в репертуарі виконавців як на 3-х, так і на 4-х струнній домрі, Його історичне значення полягає в тому, що він:

1. заклав основи жанру домрового концерту в українському мистецтві ХХ ст.;
2. став першим взірцем поєднання академічного і фольклорного начал в музиці, спеціально призначеної для народних інструментів;
3. є художнім еталоном в домровому концертному жанрі на фольклорній тематичній основі у вироблені прийомів роботи з народнопісенним матеріалом;
4. розкриває технічні і виражальні можливості даного інструменту.

Досвід створення концерту Н. Будашкіна та його роль у виконавській практиці стимулювали інтерес до жанру домрового концерту інших композиторів. Цей факт засвідчує поява концертів, створених Д. Клебановим (1951), К. Домінченим (1955), І. Ботвіновим (1964), В. Підгорним (1967), І. Хуторянською (1967), Б. Міхеєвим (1963, 1987, 1992), В. Івко (1980, 1983) і ін. авторами. Зазначені твори написані для чотирьох струнної, так званої «любимівської» домри. Цей тип домри отримав поширення на Україні насамперед як популярний інструмент у сфері самодіяльного й аматорського музикування й засвідчує прагнення виконавців до оволодіння скарбами класичної музики. Натомість, «любимівська» домра також активно інтегрувалася й у систему музичної освіти.

Звертає на себе увагу факт втілення в концертних опусах своєрідної й оригінальної композиторської інтерпретації циклу без відмови від народнопісенного матеріалу в якості джерела тематизму і притаманних йому варіантно-варіаційних методів розвитку.

Так, наприклад, в концерті відомого українського композитора Дмитра Клебанова (1907-1987) – яскравого представника Харківської композиторської школи, також присутня лінія фольклорного тематизму.

На момент створення концерту для домри з симфонічним оркестром (1951), Д. Клебанов був вже широко відомим автором низки яскравих творів. Серед них: балети «Аїстенок» (1937) і «Світлана» (1939), два концерти для скрипки з оркестром (1940; 1951), Перша симфонія (1945) та ін.

У концерті для домри з оркестром композитор прагне досягти балансу між учасниками концертного діалогу, майстерно демонструє виразні і технічні можливості соло інструменту.

Вперше концерт був виконаний в Києві у 1951 р відомим домристом М. Лисенко. Яскравість і велика майстерність втілення східнослов’янського народно-пісенного та народно-танцювального матеріалу зближує концерти Д. Клебанова і Н. Будашкина. Твір останнього за характером тематизму орієнтований на російський фольклор, проте концерт Д. Клебанова за образним змістом можна назвати українським.

Даний твір відрізняє типова для класичних циклів структура: сонатне *Allegro* з енергійною головною (*G-dur*) і пісенно-ліричною побічною (*d-moll*) партіями в першій частині, ліричне *Andante cantabile* (*Es-dur*) у другій і народно-жанровий фінал (*C-dur*).

Д. Клебанов використовує в художньому тексті твору різножанровий фольклорний тематизм, а саме цитує три українські народні пісні:

1) хороводну «Коло млина кремініна» (тема побічної партії в першій частині);

2) протяжну «Ой у лісі» (тема крайніх розділів другої частини);

3) танкову «Вийшли в поле Косарі» (тема головної партії в фіналі) [1, 37].

Здійснемо компаративний аналіз та відзначимо деякі особливості композиторської інтерпретації мелосу, особливостей трактування інструменту і способи варіювання тематичного матеріалу у зразках жанру концерту для домри з оркестром Н.Будашкіна і Д. Клебанова.

В концерті Н.Будашкіна домра розкривається як сольний інструмент за допомогою основних виконавських прийомів, серед яких, зокрема: уривчасте плекаторне *staccato*, розспівне *tremolo*, виразне *pizzicato* (великим пальцем правої руки), дубль-штрих і флажолети.

На відміну розглунутої концертно-музичної системи прийомів, запропонованих Н.Будашкіним, Д. Клебанов значно розширює палітру виразних засобів. У творі розкриті нові можливості солюючої домри – застосовується коротке і густе *tremolo* як в одноголоссі, так і у двоголоссі, а також в октавному викладі, впроваджується змінна гра медіатором, поєднання tremolo і pizzicato (середнім пальцем правої руки), різноманітні флажолети і чіткий дубль-штрих. Крім того, автор використовує октавне ритмічне ковзання і ковзання по трьом струнах, в якому одна із суміжних пар струн як би приймається за одну струну і ін.

Завдяки цій палітрі в концерті український майстра арсенал виразних засобів збагачується новими віртуозними елементами. В аспекті прийомів тематичного розвитку композитор застосовує не тільки варіатно-варіаційної (головної партії в третій частині), але і розробкові методи (дроблення, мотивне вичленіння, секвенцювання).

Значно розширюється і сфера гармонічних засобів: від простоти гармонічної мови (T-S-D-T), властивої концерту Будашкина до насиченого постійною зміною тональних засад (*G-dur, d-moll, D-dur, Fis-dur,, c-moll, cis-moll, E-dur, g-moll* - I частина, *Es-dur, C-dur, dis-moll, A-dur, dis-moll, Es-dur* - II частина і т. п.) і новими гармонічними можливостями (зменшений і малий септакорд, види септакордів) твору Д. Клебанова.

Жанровий зміст і барвиста образність, властиві концерту Д. Клебанова, сприяли розповсюдженню і ствердженню даного твору у концертно-виконавському репертуарі.

Концерт для домри з оркестром К. Домінчена (1955) сполучує одночастинну композицію та елементи «згорнутої» циклічності з ознаками сонатної форми (завдяки ліричному епізоду в розробці). Тематизм твору побудований на народнопісенному матеріалі. Наприклад, в темі головної партії композитор цитує українську народну пісню «Ой ходила дівчина бережком» [41, c. 309], тоді як тему побічної партії автор стилізує в дусі епічно-імпровізаційного наспіву. К. Домінчен зберігає важливе якість концертної експозиції, пов’язаної з показом не тільки провідних образно-тематичних сфер, але й учасників концертного діалогу.

Переосмислюючи класичну традицію, композитор демонструє основний мотив головної партії в яскравому звучанні оркестрового *tutti* (не випадково в перекладенні оркестрової партії для фортепіано використана акордова щільна фактура з динамікою *forte*), встановлюючи завзятий ігровий настрій. Подібного роду *entrée* змушує згадати традицію балетного дивертисменту, де поява соліста на сцені підготовляли оркестровим вступом.

Тема головної партії (*A-dur*) вносить в концерт веселий, скерцозний характер, який композитор передає за допомогою *staccato*, короткого *tremolo* зі зняттям на шістнадцяту в пунктирному ритмі. В обраній цитаті української пісні композитор зберігає метро ритмічну структуру і ладо тональне співвідношення двох пропозицій, однак змінює висотну позицію (в оригіналі: *F-dur - d-moll*, в темі головної партії - *A-dur - fis-moll*); зміни зачіпають і теситурне співвідношення пропозицій: якщо в першоджерелі мінорний «приспів» звучав на малу терцію вниз, то в концерті К. Домінчена він злітає на малу сексту, забезпечуючи мелодію дзвінким світлим забарвленням. Виникаючі зміни вихідної теми в ще більшому ступені заявляють про себе у фактурно-ритмічному варіюванні другого речення, де вона розцвічується фігураціями шістнадцятих.

Виявленню характеру народнопісенного матеріалу сприяє оркестрова партія, зведена до традиційної «формульності» за типом «бас-акорд» і виконристанням найпростіших тоніко-домінантових функцій. Несподіваним сприймається хроматичний рух баса у другому реченні теми, що свідчить про проникнення варіаційності в момент експонування теми, що зумовлює подальші методи її розвитку.

Тема головної партії в концерті представлена у вигляді розосереджених варіацій. Так, в експозиції головної партії складається з теми та чотирьох варіацій, яким зеркально відповідають чотири варіації в репризі. На цьому тлі більш складним за формою подається блок з трьох варіацій у першому розділі розробки. В цілому головна партія в контексті одночастинної композиції концерту охоплює тему і одинадцять варіацій. Залежно від розділу сонатної форми кожен з під циклів має свої специфічні особливості, зумовлені дією сонатних закономірностей.

Експозиційний цикл варіацій можна розділити на дві сфери - мажорну і мінорну, кожна з яких розкриває контрастні, але внутрішньо взаємопов’язані образи. Так сфера мажору представлена першими двома варіантами, які побудовані за принципом поступового крещендірованія, що має на увазі не стільки зміна динамічного профілю, скільки залучення нових ритмічних, гармонійних, фактурних прийомів. Якщо в першій варіації оркестрова партія зберігає тип фактурного малюнка, доповнюючи виразним мелодійним підголоском, то в другій варіації вона значно змінюється: по-перше, більш вагомою стає басова лінія, яку відтіняють ігрові форшлаги в акордах верхніх голосів, по-друге, ускладнюється гармонійний мову за рахунок спадного хроматичного ходу. У ще більшою мірою процес динамізації відчувається в партії соліста, оскільки він зберігає провідну роль у викладі теми. Перша варіація звучить в квінтовому подвоєнні, в більш високому регістрі, дзвінко і насичено завдяки використанню змінного штриха і відкритих струн. У другому реченні першої варіації композитор продовжує лінію розвитку тематичного матеріалу, закладену в експонуванні теми головної партії; воно побудовано на обіграванні теми шістнадцятими з використанням секундових і терцевих інтонацій. У другій варіації К. Домінчен зберігає лише контури теми, які розчиняються в ажурних, інтервально акордових арпеджіо. Композитор не змінює реєстрового положення тематичного матеріалу, але досягає значного тембрового різноманітності, оскільки різного роду фігурації надають звучанню іскристий, дзвінкий характер, що особливо відчутно при зіставленні з остинатной повторністю першого речення в попередньої варіації.

Наступна пара варіацій (третя і четверта) має дещо інший характер. Право соло автор передає оркестру. Не випадково виникає контраст, який підтримується різкою зміною динаміки (*subito piano*), тональності (*d-moll*), ладової забарвленням (мінор замість мажору). Внесений контраст виступає одночасно і двигуном драматургічного розвитку: це стиснення масштабів в третій варіації і зрушення в нову тональність у четвертій. Третя варіація, представлена у вигляді періоду (6 тактів), відрізняється ладотональном мерехтінням *D-dur* і *h-moll*. Мінорне забарвлення в партії соліста в третій варіації вносить відтінок смутку. У четвертій варіації композитор продовжує розвиток сфери мінорній образності, зберігаючи діалог між солістом і оркестром. Дана сфера стає більш відчутною через тональної стійкості *d-moll*. Автор представляє характер теми головної партії в даних варіаціях з іншого боку. Динамічний потік радості попередніх варіацій трансформується в сферу легкої, світлого смутку. Мелодійний, виразний контрапункт соліста з використанням разспівного тремоло підсилює даний образ. Вінчається четверта варіація яскравою, насиченою кульмінацією.

Даному експозиційному циклу варіацій відповідає цикл, що складається з чотирьох варіації в репризі (відповідно, 8 –11 варіації в контексті цілого). Репризний цикл побудований за принципом контрастного зіставлення. Так, восьма варіація це витончене, граціозне звучання теми головної теми в партії оркестру з динамікою *piano* в основній тональності, яка трансформується в вихор складних, технічних фігурацій у соліста, що звучать дзвінко, яскраво і блискуче на *forte* в дев'ятій варіації. Десята варіація - це різка зміна характеру і настрою, за рахунок динамічного (*pp*) і тонального (*e-moll)* плану, що додає варіації сумний відтінок. Настрій десятої варіації змінюється картиною веселощів, пустощів і свята в одинадцятій, де автор повертає сферу *A-dur* і викладає основний мотив головної партії в басовому голосі на тлі блискучих фігурацій у соліста. Це настрій і характер остаточно затверджується в розгорнутій коді концерту, яка побудована на мотивах теми головної партії. Кода має наскрізний розвиток і стрімке нагнітання темпу від *Allegretto* до *Presto*. Яскраві пасажі, фігурації у соліста, які прагнуть до вершин домрового діапазону, завершують коду активними, чіткими і повнозвучний акордами, стверджуючи урочистий, радісний характер.

Набагато складніше в плані розвитку тематичного матеріалу представлена тема головної партії в першому розділі розробки, де композитор вибудовує нову серію варіацій, що дозволяє говорити про принцип розосереджених варіацій в масштабах всього концерту. Умови розробки значно змінюють вигляд варіацій в даному розділі форми; істотним представляється відсутність другого речення теми в п'ятій варіації при збереженні її масштабів (12 тактів) за рахунок діалогу між солістом і оркестром, ускладнюється і її ладо тональний профіль: перше речення створює гру *B-dur - Es-dur*, друге речення - *es-moll - As-dur*.

Виникла в результаті інерція варіаційних змін особливо позначається на подальшій шостій варіації (*C-dur*); вона розростається (17 тактів), дві пропозиції контрастно зіставляються не тільки тонально (*C-dur - g-moll*), але і динамічно (*f - p),* вноситься новий гуцульський колорит ходами на збільшену секунду і мало терцевими по слідуваннями, в цілому втрачається безпосередній зв'язок з пісенним оригіналом. В силу цього закономірним є трактування подальшої сьомої варіації у вигляді розгорнутої кульмінації: виклад теми в партії соліста презентований тріольним висхідним пасажем, грою подвійними нотами, що підкреслюється ритмо інтонаційним остинато в оркестрі, тремоло, проголошенням ключового пісенного матеріалу у збільшенні з динамікою на *ff*.

У своєму концерті К. Домінчен жартівливій, пустотливій темі головної партії протиставляє лірико-епічну тему побічної партії - *Moderato con moto, f-moll,* яка написана в дусі билинних, думних імпровізаційних награвань. Речитативно-декламаційні мотиви теми, середній регістр, широке дихання кантилени, ритмічна імпровізаційність (восьмі, тріолі, синкопи), поступове наростання експресії, прагнення до верхнього діапазону у соліста і акорди в партії оркестру у арпеджованому викладі, що імітують гру гуслей, сприяє уявленню билинної розповіді (від спокійного оповідання до схвильованого висловлювання). Ладове забарвлення теми постійно змінюється несподіваною альтерацією, використанням ознак дорійських і фрігійських ладів, що підкреслює імпровізаційність теми і билинно-епічний характер.

Кульмінація першого проведення теми досягається яскравим, схвильовано-експресивним чотиритактовим програшем оркестру. Друге проведення теми побічної партії в експозиції побудовано за принципом розгорнутої кульмінації, але зі структурним збереженням, проте октавним підвищенням, завдяки чому тема «пробивається» через насичений оркестровий супровід з тріольним ритмом, вносячи в музику експресивно-підняті інтонації. У репризі тема побічної партії представлена у вигляді двох контрастних проведень, які відрізняються не тільки тонально (*a-moll* - *c-moll)*, динамікою (*mf - f*), темпом (*Andante - Con moto*), але і способом викладу (перше проведення теми в партії соліста, друге - в партії оркестру).

У першому проведенні в тональності *a-moll* композитор структурно зберігає тему, додаючи тріольний ритм в оркестровий супровід, що надає темі велику виразність. Це підкреслюється в другому викладі теми зміною тональної сфери (*c-moll),* появою висхідних, гамо подібних пасажів у соліста. Сама ж тема проводиться в партії оркестру в акордовій фактурі на фоні тремолюючого з форшлагами акомпанементі. Тема побічної партії в репризі готується невеликим оркестровим програшем, який допомагає встановити настрій лірико-епічного плану, чому сприяють остинатно витриманий бас, *diminuendo і rallentando*, поступовий перехід з мажорної сфери в мінорну.

По-іншому презентована тема побічної партії у другому розділі розробки, побудована (на відміну від першого) за всіма законами сонатної логіки. Так, матеріал головної партії піддається мотивному вичленуванню, секвенцюванню, а побічна партія, навпаки, укрупнена, дана в ритмічному збільшенні, набуває розгорнуте, урочисте звучання. Цей розділ вичленований із загального контексту розробки, про що свідчать зміни темпу (*Piú mosso*) й динаміки (*pp*), і введення теми побічної партії. Даний розділ зберігає переважання сольного начала, оркестрова партія замикає другий фазис розробки, представляючи собою своєрідний *post skriptum*.

Особливе місце в концерті займає ліричний епізод *Andante* в розробці, який є третім її розділом. Зазначений епізод, оснований на виразній ліричній темі оригінального змісту, можна розглядати як повільну частину циклічної композиції, що відрізняється темпово, тонально (*g-moll*), фактурно, тематично.

Тема ліричного епізоду пісенно-ліричного характеру звучить з надзвичайною щирістю, світло, прозоро, як одкровення. Партія оркестру побудована на імітації гітарного акомпанементу в стилі російського романсу. Тема епізоду драматично-схвильована і являє собою картину спогадів людини. Так, перше речення ніжного співучого характеру оповідає про приємні спогади, тоді як друге наповнене більшою схвильованістю, виразністю, звучить з надривом за рахунок динамічного плану (*forte*) і високого регістру в партії соліста (третя, четверта октави). Душевне хвилювання сконцентрувалося і в партії оркестру, яка наповнена тріольним ритмом, виразним мелодійним голосом і несподіваними альтераціями. Кульмінація теми *аndante* звучить потужно і напружено, відображаючи сплеск емоцій в душі ліричного героя; не випадково композитор активну роль в цьому процесі доручає солістові, даючи тему в октавному викладі. Поступово все хвилювання заспокоюється в невеликому оркестровому програші, який виконує функцію і післямови, і оркестрової зв'язки, що готують розгорнуту каденцію соліста. Тематичним матеріалом сольного висловлювання служать елементи головної партії і побічної. Композитор виграшно виявляє технічні можливості солюючої домри, використовуючи різні прийоми гри і штрихи: акордову техніку, іскрометні, висхідні пасажі, елементи під голосочної поліфонії, акордового ковзання, ажурні фігурації тридцять другими, гру подвійними нотами, *staccato, tremolo* тощо.

Концерт К. Домінчена показує солюючу домру в різних ракурсах, не тільки в якості віртуозного інструмента в складних розгорнутих варіаційних розділах і каденції, але і як співучого, виразного в пластичній, лірико-експресивній кантилені. У такому трактуванні домри виявляються підвладні різнопланові образні сфери: це і жартівливо-веселий настрій, і билинно-епічний оповідь, і гуцульський танцювальний мотив, і інтимне лірико-романсове висловлювання. Все це підтверджує високий рівень професійних, виконавських і виразних можливостей домри як сольного інструмента.

**2. Семантичний розвиток домрового концерту фольклорного напряму в композиторській практиці 60-70-х рр. ХХ ст.**

Значною віхою в жанровій царині домрового концерту фольклорному напрямку став одночастинний концерт В. Підгорного, написаний у 1967 р. у співдружності з домристом Б.А.Міхеєвим. Тематизм концерту побудований на зіставленні різножанрових зразків українського фольклору: жартівливого і ліричного. Так, в темі головної партії (*Allegro, A-dur*) композитор цитує жартівливу пісню «удовиці я любив», а тема побічна (*Andante, b-moll*) представлена ліричною піснею «Ой, не світи, місяченьку». Концерт В. Підгорного привертав увагу молодих музикантів і знайшов відображення в літературі. Так, в роботах авторів Л.Корса [26] і А. Шеремет [50] дана характеристика основних тем, тонального плану, методів розвитку тематичного матеріалу. Робота Л.Корсар присвячена всьому домровому творчості В.Підгорного, тому концерт обмежений загальними відомостями про основні розділи сонатної, тому форми і провідних темах. А. Шеремет розглядає цей твір як певний етап у розвитку концертного жанру для домри. З огляду на своєрідність авторського письма композитора, його мислення драматургічним процесом, а не композиційними схемами, виникають певні розбіжності при визначенні форми. Так, М.Імханіцкій схиляється до складної трьох частинної форми [21, c. 309], А. Шеремет пише, що композитор мислить форму як вільно-варіаційну з рисами сонатності [50, c. 17].

Разом з тим активність перетворення тематичного матеріалу свідчить на користь сонатної форми в поєднанні з варіаційними методами розвитку. Обравши для головної партії і побічної в експозиції форму варіацій композитор продовжує традицію, закладену Н.Будашкіним, яка заявляє про себе не тільки у використанні народнопісенного матеріалу, але і в способах його викладу. Жартівлива, завзята тема головної партії розробляється в трьох віртуозних варіаціях; вони побудовані у вигляді діалогу між солістом і оркестром і вибудовуються за принципом крещендування. Так, в першій варіації (ц.1) з’являється виразний контрапункт в партії соліста, який поступово розчиняється в хвилеподібних пасажах. Друга варіація (ц.3) побудована на активному тонально-гармонійному русі, постійної модуляції і яскравою контрастною динаміці. Третя (ц.5) відрізняється своєю прозорістю, завдяки високому регістру в партії оркестру і ритмічному ковзанню по трьом струнах на *р* в партії соліста. Лірично наповнена тема побічної партії представлена у вигляді теми і трьох варіацій, які виділяються насиченими гармонійними співзвуччями, спрямованістю до виразної кульмінації і технічною складністю, пов’язаною зі специфікою кантиленного матеріалу (*legato* в подвійних нотах). Перша варіація збагачена барвистим підголоском, який викладено за допомогою ніжного виразного *tremolo* в партії соліста. У другому реченні збільшується спрямованість до кульмінації, за рахунок *crescendo* (*mf - ff*) і дроблення тривалостей (шістнадцяті, тріолі, тридцять другі). Завдяки цьому друга варіація стає кульмінацією , тема побічної партії набуває пристрасне, схвильовано-експресивне звучання, чому сприяє динаміка на *ff* в партії соліста на тремолюючому тлі в оркестрі. Підкреслимо, що в умовах акустичних можливостей інструменту, така гучна шкала являє собою значну складність для виконання. Наступна варіація - це розгорнутий програш оркестру, який готує масштабну розробку.

Розробка сприймається як продовження варіаційного розвитку, хоча в ній і присутні принципи сонатної логіки: вичленення основних мотивів, секвенцювання, зміна тонального плану, метроритму й розміру (*2/4, 3/4, 4/4, 5/8, 6/8, 4/8, 3/8* і т.д.), динамічні контрасти (*p, mp, sf, mf, f, sp, ff)* .Цей розділ форми передує зв'язка-перехід (7 тактів), яка побудована на принципі контрастного зіставлення тональних підвалин *Des-dur - ges-moll - fis-moll*. Її відмінними рисами є арпеджовані акорди, зміна розміру *(3/4, 4/4*). Розробка включає сім розділів і каденцію соліста. Кожен з них виділяється зміною тональної сфери, тематичного матеріалу і перемиканням з одного виду техніки на інший. Перші чотири розділи будуються на матеріалі теми головної партії, таким чином, композитор зберігає рівноправність жартівливій і ліричній сфері. Так, наприклад, перший розділ відрізняється тональною нестійкістю, побудованою на елементах теми головної партії, насичений яскравими гармонійними фарбами, різкою зміною штриха в партії соліста (трелі, октавне ковзання, *tremolo, spiсcato*, акордової *pizzicato* середнім пальцем). Другий розділ прозоріший за рахунок полегшеної фактури, динаміки (*р, рр, mp*). Наступний розділ має більш стрімкий характер розвитку, завдяки наростанню динамічного плану (від *mp* до *f*), ущільнення фактури, висхідним пасажів в партії соліста.

Четвертий розділ відрізняється зміною тональності (*H-dur*), насиченістю оркестрової тканини, в партії соліста з'являється скерцозність дубль-штрих в подвійних нотах, який підкреслює жартівливий характер теми головної партії; цей розділ найбільш масштабний, побудований за принципом наскрізного розвитку, де один тематичний елемент змінюється іншим. Про інтенсивність тематичного процесу свідчить почастішання метро ритмічного пульсу: *3/4, 4/4, 3/4, 5/8, 6/8, 3/4, 4/8, 3/8, 6/8* і т.д., чверті, тріолі, дуолі. П'ятий розділ оттеняется зміною тональності (*h-moll*). Ця частина розробки насичена різними прийомами гри (*staccato, pizzicato*, арпеджіо, ритмічне ковзання, *glissando*), зіставлення різних тривалостей (чверті, восьмі, тріолі, шістнадцяті, тридцять другі).

Тематичний матеріал наступного розділу розробки подібний другої варіації теми головної партії в експозиції: він побудований на постійній зміні тональної сфери і на зіставленні яскравою контрастною динаміки (*p, sf, mp*, *f*). Спрямованість музичного процесу в цьому розділі призводить до яскравих низхідними пасажами, які стрімко вриваються в останній розділ, заснований на тематизмі побічної партії. По суті - це програш оркестру, який вносить в музику особливе хвилювання, чому сприяє не тільки тематизм побічної партії, але й мінорний нахил, тріольний супровід шістнадцятими і тремолюючий фон.

Особливу увагу заслуговує каденція соліста, оскільки В. Підгорний прагне розкрити багатющі можливості домри. Каденція, як і концерт, побудована на зіставленні тем головної партії і побічної з урахуванням імпровізаційного характеру даного розділу форми. Починається вона з висхідних секст, виконуваних на крещендо, пристрасно і бравурно. Даний епізод змінюється блискучими, витонченими, стрімкими пасажами тридцять другими. Особливе місце в каденції займають розділи, побудовані на тематизмі побічної партії. Їх відрізняє розвинена двох голосна і трьох голосна поліфонічна тканина, паралельний інтервальний рух, яскраві гармонійні фарби (квінта, секста, зменшена септима, збільшена квінта, збільшена кварта і т.д.), широкі стрибки. Композитор у даних розділах каденції розкриває нові можливості домри - це звучання тремолюючого фону одночасно з викладом мелодії в верхньому регістрі. Важливе місце займають і складні технічні частини каденції, побудовані на тематизмі жартівливої пісні. Так, звертає на себе увагу рух квінтоль, секстоль, септолями як на *staccato*, так і у вигляді ритмічного ковзання. Різноманітність і динамізм в каденції досягається за рахунок швидкої зміни ключових оборотів основних тем, прийомів гри, ритмічного малюнка, динамічних відтінків. Наприклад, насичена двох голосна тканина контрастує з витонченими висхідними пасажами, фігуративний рух секстолей відтіняється ритмічним ковзанням по струнах у вигляді септоль, яке використовуються з *tremolo*, змінюваним *staccato і pizzicato*.

Бравурна каденція готує динамізовану репризу (*vivo*), де головна партія стиснута до періоду наскрізного розвитку. Безперервне *accelerando*, дінамізуя процес, стрімко вторгається в віртуозну коду (*presto*), яка ефектно на *ff* завершує концерт.

В цілому твір В.Я Підгорного - це яскравий зразок жанру віртуозного концерту на фольклорному матеріалі і до сьогоднішнього часу є самим репертуарним. На Третьому Міжнародному конкурсі імені Гната Хоткевича в 2004 році - цей твір було вибрано як обов'язкове в третьому турі. Завдяки співпраці з талановитим домристом Б.Міхеєвим в сольній партії природно і органічно поєднується різноманітна фактура, яка показана за допомогою широкого спектра прийомів гри і штрихів: акордовим ритмічним ковзанням по струнах, гра подвійними нотами, різноманітні пасажі, флажолети, розвинена акордова тканина, дубль штрих в подвійних нотах, *tremolo,* *staccato, pizzicato* і інші. Показово, що І.Максименко назвала цей твір «своєрідною вершиною фольклорного напрямку» [31, c. 195].

На підставі проведеного аналізу домрових концертів з фольклорно - тематичною основою можна констатувати певні характерні тенденції й дійти наступних узагальнень:

1. українські композитори залучають до моделі домрового концерту різноманітні жанрові джерела фольклорної творчості: епічний, ліричний, пісенно-танцювальний, жанрово-побутовий;

2. спостерігається цілеспрямоване збагачення в домровому концертному жанрі виконавського чинника, що прослідковується від застосування лише базових прийомів гри: *tremolo, staccato, pizzicato* і флажолети (концерт Н. Будашкіна) до використання більшої палітри ттехніко-виконавських можливостей домри: різноманітне *tremolo, pizzicato* і флажолети, октавне ритмічне ковзання, одноголосний дубль-штрих (твори Клебанова і Домінчена)

3. Твір В.Підгорного є найяскравішим презентантом жанрової моделі домрового концерту за концепційною спрямованістю, утіленням розмаїття ідейно-образного змісту, а також розширенням комплексу виконавсько-стилістичних прийомів гри (через зведення нових та ускладненим існуючих засобів).

4. Розвиток фольклорно-стильової моделі жанру концерту в домровій виконавській царині сприяв розкриттю багатства звукової та технічної палітри інструменту, його віртуозних можливостей, утвердження домри як сольного концертного інструменту в професійному музичному мистецтві.

**2.3. Тенденції жанрової модернізації концерту для домри з оркестром на оригінальному тематичному матеріалі: композиторські та виконавські аспекти**

На особливу увагу заслуговують концерти, побудовані на авторському тематизмі, більшість з яких презентують одночастинну композицію, в основі якої лежить сонатна форма (за винятком трьох частинного концерту № 1 і чотирьох частинного «Концерту-сюїти» Б.А.Міхеєва.

Одним з перших таких зразків є концертний твір одеського композитора І. Ботвінова,написаний на початку 60-х рр. ХХ ст. В основі даної композиції лежить сонатна форма, що дозволяє зберегти елементи циклічності завдяки епізоду в розробці. Провідний тематизм побудований на зіставленні енергійної моторики і пісенної лірики.

Відкривається концерт яскравим оркестровим вступом, котрий побудований на контрастному зіставленні динаміки (*ff - p - f*) і тональних засад (*H-dur - dis-moll*). Вступ відразу ж визначає напористий танцювальний характер музики, який проникає і в образну сферу теми головної партії.

Відмінною рисою експозиції стає виклад провідних тем у соліста, в той час, як оркестр приймає на себе функцію акомпанементу. Так, тема головної партії (*A-dur*) відрізняється широким діапазоном (від h малої до h3); різноманітністю метро ритмічних фігур (синкопи, тріолі, пунктирний ритм), гострими акцентами на слабкі частки, яскравими порівняннями динамічного плану (*f - p - mf - f - p -* f) і тональних сфер (*A-dur - b-moll*).

Жанрову природу тематичного матеріалу автор виявляє за допомогою гострого *staccato*, акцентованого *tremolo*, чіткого пунктирного ритму і висхідних наполегливих пасажів. Тема побічної партії(*cantabile, e-moll*) пісенно-ліричного характеру, вносить виразний контраст. Висока теситура, прозора фактура, великі тривалості, які заповнюються висхідними ритмізованими пасажами (тріолі, квінтолі, секстолі), надають темі, з одного боку, співучість і пластичність, з іншого - легкість. Дану образну сферу композитор втілює за допомогою витонченого широкого *tremolo* і *legato* в змінних ударах. У репризі тема головної партії (*A-dur*) зберігає начальний обраний характер, проте тема побічної теми (*a-moll*) набуває нове наповнення: за рахунок ущільнення фактури в оркестровій партії (восьмі, тріолі, *tremolo* в басовому голосі), динамічного зльоту (від *piano* до *forte*), октавного викладу в партії соліста тема побічної партії звучить як гімн - велично і патетично.

Теми головної і побічної партій в першому розділі розробки представлені цікаво в плані розвитку тематичного матеріалу: композитор використовує різноманітні види роботи з тематичним матеріалом: дроблення, вичленення, секвенцірованіе, посилене прийомом *subito* контрасту. Другий розділ розробки – масштабний програш оркестру, побудований на тематизмі побічної теми, що сприяє ствердженню ознак величавості, мощі і урочистості звучання. Цьому сприяє прийоми *tutti* оркестру, акордового ущільнення викладу (восьмі, тріолі), високий регістр, широка динамічна амплітуда (*p - f*), *tremolo* в басовому голосі, постійний модуляційний рух.

Особливе місце в розробці займає епізод *Andante*, який є третім її розділом. Даний епізод відділений не тільки темповим, але і тонально (*D-dur*), фактурно і тематично. Пісенна за складом тема *Andante* відзначена рисами імпровізаційного висловлювання, що особливо відчутно на тлі простого «шарманочного» супроводу оркестру: ритмічна остинатність (дві восьмі, чотири шістнадцяті), фактурно-гармонійного комплексу, простота метричної пульсації (2/4) з підкресленням в басу першої частки, темп, прозорість звучання.

Друге проведення теми відрізняється схвильованим характером за рахунок високого регістру, нових ритмічних фігур (тріолі, тридцять другі), витончених форшлагів, двох голосного викладу в партії домри. Поступово хвилювання заспокоюється і готує каденцію соліста. Тематичним матеріалом сольного висловлювання служать елементи теми головної партії. Композитор використовує в каденції, як і в концерті загалом, контрастне зіставлення динаміки (*f - pp - ff - p - f*), тональних засад, прийомів гри (*legato, staccato, tremolo*), методів викладу (акорди, висхідні пасажі, секстолі). Завершується концерт стрімкою кодою (*аnimato, рiu аnimato*) урочисто і яскраво.

На особливу увагу заслуговує тематизм концерту, в якому зберігається зв’язок з фольклорними жанровими прообразами (танцювальною піснею в головній партії, ліричної - в побічній партії) при свободі розвитку вихідної інтонаційної ідеї і структурного оформлення. Наприклад, початкові чотири такти теми головної партії, витримані в дусі народно-танцювального награвання, надалі піддається інтенсивному розгортанню (варіантна повторність мотивів, секвенцювання, тональна нестійкість), що вносить розробкові риси в експозиційний розділ форми, нівелює зв’язок з народнопісенним прообразом.

Аналогічні тенденції заявляють про себе і в сфері побічної партії, збагачені несподіваними гармонійними фарбами, хроматичною лінією басового голосу, ладотональним колоритом.

Таким чином, індивідуалізація тематизму, широке залучення симфонічних методів розвитку матеріалу (дроблення, вичленення, секвенцірованіе тощо), насичення партії соліста різноманітними технічними прийомами в умовах швидкого темпу, розширення палітри артикуляційних і динамічних засобів дозволяє говорити про те, що концерт І. Ботвінова відкриває новий етап у розвитку домри, як повноправного сольного академічного інструменту. Для виконання даного концерту соліст, за ствердженням І.Максименко, «...повинен мати симфонічний рівень мислення» [31, c.194].

У хронологічному аспекті, наступним в динаміці еволюційного розвитку жанру концерту для домри з використанням оригінального тематизму є одночастинний концерт І.Хуторянського, написаний наприкінці 70-х рр. ХХ ст.

Тема вступу (*Andante cantabile, a-moll*) викладена в двох голосному русі з використанням співучого, ніжного *tremolo* і вузького *staccato.* Композитор у вступі активно задіює не лише тональні ресурси (*a-moll, d-moll, g-moll, cis-moll, dis-moll, H-dur, C-dur, d-moll*), але і динамічні відтінки (*p, mf, p, mf, p, f*), а також різноманітний метр (*5/4, 3/4, 5/4, 3/4*) і різні ритмічні малюнки (шістнадцяті, восьмі, тріолі, синкопи).

Тему головної партії (*F-dur*) передує масштабний оркестровий програш. Сама тема головної партії має легкий, повітряний характер, завдяки прозорій оркестровій фактурі, ажурному руху шістнадцятими, витонченому *staccato* як в партії соліста, так і в оркестрі. На відміну від інших зразків, в тій чи іншій мірі зберігають зв'язок з фольклорним прообразом, вона несе на собі печатку характерних прикмет ранневенского тематизму. При цьому в її експонуванні через принцип секвенцювання окремих мотивів проникають елементи драматизму.

Побічна тема (*cis-moll*) концерту витримана в ліричному ключі відсилають до пісні без слів: тривале перебування тонічної сфери, простота гармонійного і фактурного викладу, підкреслених прийомом *tremolo*. Розробка твору не настільки масштабна. Побудований даний розділ на елементах провідного тематизму з використанням класичних принципів розвитку. Це і контрастне зіставлення тонального плану *(d-moll, E-dur, h-moll),* динамічної палітри (*f, p, pp, f*), методів викладу (акорди, витончені пасажі шістнадцятими, виразна кантилена, чіткі синкопи і т.д.) і прийомів гри (акуратне і повітряне *staccato*, співуче *tremolо*).

Каденція соліста складається з двох розділів, де перший розкриває ліричне забарвлення інструменту, а другий розділ підкреслює віртуозність домри. Характер першої частини каденції виявлено за допомогою елементів під голосочної поліфонії, широкого діапазону, високого регістру, частого, насиченого *tremolo* і виразної динаміки. У другому розділі тема викладена у вигляді хвилеподібних пасажів, які побудовані на зіставленні метра (*2/4, 3/4, 2/4*), ритму (шістнадцяті, восьма дві шістнадцяті, тріолі) і динаміки (*p* і *f*).

У репризі автор проводить всі теми і використовує принципи поліфонічного розвитку. Елементи побічної партії і теми вступу проходять одночасно в партіях соліста і оркестру. Важливу роль в репризі грає чіткий, пружний, синкопований ритм в оркестровому супроводі. Насичені акордові співзвуччя, висхідні пасажі, яскрава динаміка і стрімкий розвиток тематичного матеріалу готують заключний розділ. Коду (*Allegro*) концерту побудована за принципом діалогу між солістом і оркестром. Висхідні трелі образні пасажі в партії домри підстьобуються гострими, чіткими, короткими акордами на слабкі частки в партії оркестру. Завершується концерт яскраво і життєрадісно.

Концерт І. Хуторянського не зайняв достойного місця в концертному виконавстві домристів, а використовується в педагогічної практики музичних училищ.

Найбільш яскравий етап розвитку жанру концерту для домри з оркестром доводиться на 80-90-ті рр. ХХ ст., коли до композиторської діяльності, звернулися відомі талановиті домристи Валерій Микитович Івко і Борис Олександрович Міхеєв.

Творчість і діяльність В. Івка спрямована на зміну і подолання усталених стереотипів і уявлень про домру як про народний інструмент, який призначений тільки для виконання фольклорної музики [31, c. 196]. Саме завдяки його творам домра розкривається як повноцінний класичний інструмент, якому підвладні різні образи: від романтично-піднесених, експресивно-драматичних до трагедійно-психологічних. Так, наприклад, «Поема-концерт» (1980) В. Івко - це одночастинна композиція, в основі якої лежить сонатна форма. Даний твір відрізняється романтично-піднесеним настроєм, оскільки написано під враженням повісті О. Гріна «Та, що біжить по хвилях» [8, c. 242].

Починається концерт невеликим оркестровим вступом (*Adagio),* звуки якого виникають немов би з обертонового ряду, набуваючи нового ритмічного тлумачення. До цієї чарівної музики, посиленою тихою динамікою, через 9 тактів підключається соліст з інтонацією питання, завдяки чому подальша сонатна форма сприймається відгуком на виниклу колізію. Відзначимо, що характер тематизму, драматургічна роль вступу, його співвідношення з сонатним *Allegro* відсилають до досвіду симфонічної поеми Ф.Ліста, що підтверджується матеріалом головної партії , що виростала з інтонації питання.

Тема головної партії принадно-схвильована, не позбавлена драматичної напруженості, відрізняється рухомою моторикою, пунктирним ритмом, синкопами, широкими стрибками, стрімким завоюванням високого регістру, досягненням яскравого динамічного контрасту (*p - ff*), насиченості оркестрової тканини. Цій темі композитор протиставляє урочисто гімного звучання побічної партії. Передачі даного характеру сприяє тріольний затакт, виразне *tremolo* в партії соліста, широке дихання кантилени, Тріольний пунктирний супровід в партії оркестру.

Розробка концерту виділена не тільки зміною темпу (*Listesso tempo*) і метра (*6/4*), але і появою нового карнавального епізоду в середині даного розділу [8, c.242]. Розробка досить масштабна і складається з трьох розділів, де перший і третій побудовані за всіма законами сонатної логіки: вичленення, дроблення, поліфонічні прийоми, нові ритмічні формули. Так, перший розділ відрізняється стрімким рухом до верхнього діапазону, полі ритмічна різноманітністю (тріолі, дуолі, пунктирний ритм як у дуолях, так і в тріолей), синтезом ведучого тематизму. У той час, як середній розділ, побудований на «темі карнавалу», виділяється своєю яскравістю, театральністю, за рахунок контрастної динаміки (*ff- p -ff*), октавного викладу, гострої чіткої синкопи на слабку четверту частку. Третій розділ виконує своєрідну функцію репризи, так як повертається початковий темп (*Listesso tempo*) і спосіб викладу тематичного матеріалу (синтез провідного тематизму і «теми карнавалу»).

Тема головної партії в репризі концерту, також як і в експозиції, починається з невеликого оркестрового вступу (4 такти), але якщо на початку тема головної партії звучала на *p*, то в репризі - на *ff*, підкреслюючи драматизм романтичної теми. Тема побічної партії в репризі також набуває дещо інший образ. Вона трансформується в захопленим гімном любові, завдяки розкладеною фактурі в оркестровій партії і більш високого діапазону. Композитор не випадково має каденцію соліста в кінці репризи перед кодою, що ще більше сприяє передачі основного задуму, навіяного Грінівськими образами. Даний прийом дозволяє позначити каденцію як воєрідний монолог головного героя, знову переживає всі перепитії. Це обумовлює масштаб каденції, арсенал задіяних коштів. Так композитор використовує різні прийоми гри і штрихи, складний розгорнутий поліфонічний виклад мотивів, потужні акорди, стрімкі феєричні пасажі, рух подвійними нотами, широкі інтервальні скачки, виразне *tremolo*, високий діапазон.

Невеликий епілог замикає «історію» в коло: знімаючи драматизм попередніх подій (розділ на *pizzicato*), автор повертає елементи теми головної партії (*Tempo I, ff*), які сприймаються маною, примарою.

Хоча цей твір не відноситься до програмних, в ньому відчутні романтичні образи й ідеали, мрії, кохання, які властиві грінівській прозі.

Образна система концерту В.Івка відзначена в статті В.Варнавської і Т.Філатової: «...слухач буквально несе потік велетенської сили, то здіймаючи до вершин екстатичності ліричних почуттів, то кидаючи до без виходу та приреченості драми ...» [8, c. 242].

Другий концерт В.Івка побудований на синтезуванні ознак двох жанрів: концерту і токати. Внаслідок цього поєднання утворюється і полі жанрова назва твору – «Концерт-токата».

Починається концерт зі стрімкого оркестрового вступу, побудованого на обіграванні різновеликих в ритмічному відношенні (квінтолі, секстолі, тріолі) коротких етюді подібних мотивів. Ритмічний пульс вступу визначає характер всього твору, в яких можна побачити один із проявів синтезу двох жанрів, заявленого в назві. Він же впливає і на методи викладу провідного матеріалу. Тема головної партії витримана в дусі токати: стрімкий темп, рух тріолями, широкі інтервальні скачки, полі ритмічний виклад (в партії соліста - дуолі, в партії оркестру - тріолі), остинатність і т.д. Даною енергійної, рухомий темі автор протиставляє сферу пісенно-ліричної кантилени.

Тема побічної партії, з одного боку, вносить певний контраст: своєю пластичністю, співучістю, низхідній квінтою, яка пронизує всю тему, виразним і трепетним *tremolo*, а, з іншого боку, близька темі головної партії: тріольний оркестровий виклад, основний темп, широкі скачки, високий регістр. Ще одна характерна особливість двох тем - це складність їх тонального профілю; автор не виставляє ключові знаки, але часто змінює гармонію, широко оперує можливостями розширеної тональності.

Відмінною рисою розробки стає синтез і паралельний розвиток основних тем експозиції. Так, наприклад, на початку розділу одночасно отримує розвиток тема головної партії (в партії соліста) і тема побічної партії (оркестрова партія), в середині розробки тема вступу (оркестр) і тема головної партії (соліст).

У репризі тема вступу і тема головної партії проводиться без особливих змін. Особливе місце в репризі займає масштабна каденція соліста. Даному розділу характерний мотивний розвиток, складна акордова фактура, широкий діапазон, хвилеподібні пасажі, полі ритмічні фігури, ковзання подвійними нотами, стрімкий рух, контрастна динаміка. Кульмінація розділу доводиться на момент вступу оркестру, ускладнює музичний процес полі ритмічної контрапунктичним викладом тематизму (у соліста шістнадцяті, в оркестрі октавний рух тріолями). Після таких потужних баталій автор вводить сферу ліричної теми побічної партії (*Poco meno mosso*), яка приносить тимчасове заспокоєння. Однак завершується концерт невеликою стрімкою кодою, побудованою на темі вступу і ритмічно видозміненій темі головної партії.

 Як видно, даний твір вимагає від виконавця високого рівня технічної оснащеності, але подібна зверх віртуозність, як пише автор статті І. Максименко, ніколи не була для композитора «самоціллю, але завжди обумовлена внутрішнім струмом музики...» [31, c.197].

Характерні риси «Концерту-токати» визначають В. Варнавська і Т. Філатова: «Природа змагальності у виконавській майстерності темпової напруги виявляються в цьому жанровому схрещенні з подвійною енергією. Токкатність є відчутною маже всюди. Вона наділена потенціалом динамічного, ледь не магічного проростання, приголомшуючи стихійною зачарованою силою...» [8, c.242].

Таким чином, на основі здійсненого аналізу концертів В. Івка ми дійшли наступних узагальнень. Концертні твори композитора:

1) демонструють широту концертно-виконавські і художні можливості домри у втіленні всіх різноманітних образно-тематичних сфер;

2) відрізняються наскрізним розвитком тематичного матеріалу, віртуозністю, розмаїттям застосування виконавських засобів.

Вагоме значення в даних творах посідають розгорнуті каденції, де автор застосовує не тільки різноманітні прийоми гри, але і значно їх ускладнює, зберігаючи при цьому художню концепційність твору й цілеспрямованість всього драматургічного процесу. Дані властивості проаналізованих творів В. Івка дозволяють віднести їх до синтетичної жанрової сфери «концерту-симфонії», що є, на думку І.Максименко, – «новим і поки унікальним явищем в домрового академічному репертуарі [31, c.197].

Створений у 1980-і роки концерт К. Мяскова не набув популярності у виконавській практиці внаслідок одноплановості репрезентації виконавських можливостей домриста

Домрова концертно-виконавська специфіка набуває самобутні ознаки та зазнає специфічні особливості композиторської інтерпретації концертного жанру у творчості Б. Міхеєва. На відміну від трактування домрового концерту, запропонованого у творчості В. Івка, Б. Міхеєв зберігає акцент на народному колориті інструменту. Тому твори цього автора відрізняються яскравими національно-фольклорними барвами. Цей факт підкреслюється опорою Б. Міхеєва в своїх творах на жанри слов’янського походження: билину, протяжну пісню, голосіння, а також християнські церковні розспіви. При цьому, своєрідністю художнього вислову композитора авторські є опора переважно на власний авторський мелос, створений у фольклорному «дусі», за народними мотивами позацитування.

**Концертні Твори Б. Міхеєва.** Характеризуючи тематичний матеріал **«Концерту-сюїта»** – твору **з подвійним жанровим кодом**, а також методи його розвитку, тональний план, нагадаємо, що його відрізняє типова для класичних циклів структура: сонатне *Vivo* з енергійною головною (*d-moll*) і хоральна-ліричної побічної (*fis-moll*) партіями в першій частині, епічне, розповідний *Andante* (*h-moll*) у другій і енергійний віртуозний фінал (*d-moll*).

Б. Міхеєв значно розширює палітру виразних засобів. У творі розкриті нові можливості солюючої домри - активний дубль-штрих тридцять другими у двох голосному і акордовому викладі, широке і коротке, спокійне і рухливе *tremolo* як в одноголосний, двоголоссі, так і в октавних-акордовому викладі, змінна гра медіатором як на *staccato*, так і на *legato*, поєднання *tremolo* і *pizzicato* середнім і великим пальцем правої руки, різноманітні флажолети; крім того, автор використовує ритмічне ковзання в одноголосний, так і в акордовому русі і багато ін. Завдяки цій палітрі виразних засобів в Концерті № 1 Б. Міхеєва домра розкрилася не тільки як віртуозний, але і як яскравий звукозображальний інструмент, якому підвладне будь-який настрій і емоційний стан, будь то імпровізаційно-хоральна тема побічної партії з використанням ковзання на *legato* в першій частині, епічно-оповідна тема на виразне *pizzicato* (частина ІІ), або енергійна, стрімка тема головної партій і ніжно-ліричної побічної партії в фінальній частині

«Концерт-билина» Б. Міхеєва (1993) представляє собою одночастиннУ композицію з використанням сонатної форми. Синтез двох жанрів вплинув як на саму структуру твору (сонатна форма обрамлена вступом і епілогом), так і на методи розвитку тематичного матеріалу. Відкривається концерт вступом соліста (*Lento*), що нагадує народний заспів або зачин. Тема вступу викладено двох голосно з переважанням терцевих і секстових інтервалів. Для неї притаманні середній діапазон, широке дихання, повільний темп, пластичний рух інтервалів на *legato*, довгі фрази, широке розспівне *tremolo*. Все це надає темі спокійний епічний характер. Вторгнення рішучої акордової репліки на *ff* вносить певний контраст і є своєрідним експресивним проривом емоцій.

Тема головної партії (*Allegro, d-moll*) в першому проведенні проходить в оркестровій партії і відрізняється особливою яскравістю, блискучою віртуозністю і енергійним рухом. Тема головної партії побудована на відомих інтонаціях теми вступу та на яскравою динамічної (*від p до ff*) хвилі. Після стрімкого злету підключається і соліст, у якого тема побудована також за принципом крещендування і спрямованості до кульмінаційної вершини. Для розвитку головної партії автор використовує не тільки яскраву динамічну шкалу, але й контрастні зіставлення метричної організації (*2/4, 9/8, 6/8*), тональних засад (*d-moll – D-dur*), темпів (*Allegro, Allarganto molto*). Палітра штрихів і прийомів гри в темі головної партії не менш широка. Це і стрімкі висхідні пасажі, змінна гра медіатором на *staccato*, виразне рухливе *tremolo* в двоголоссі, несподівані хроматичні ходи, рух ламаними терціями, яскраві форшлаги.

Особливою ніжністю, розспівом відрізняється в концерті тема побічної партії (*Andante molto, fis-moll*). Характер цієї теми утворюють: широкий діапазон, пунктирний ритм, синкопи, оспівування тонів, зміна метру (*6/8, 9/8, 6/8*) і темпу (*Con anima*), поліфонічні підголоски, схвильоване *tremolo* й загальне наростання експресії.

Розробка (*Allegro*) концерту побудована на інтонаціях тем головної партії і вступу. Це яскравий віртуозний розділ, заснований на постійному переплетенні і відокремлення окремих мотивів, появі нових полі ритмічних комплексів (восьмі в партії соліста на тлі тріольного супроводу), стрімкому русі восьмими, як на ковзання, так і за допомогою змінного удару.

Органічною частиною загального драматургічного розвитку стає розгорнута каденція. Для неї характерно яскраве зіставлення темпів (*Lento - Con moto - Tranquillo - Sostenuto - Meno mosso - Allegro moderato - Andante*), динамічної шкали (*mf - p - f - piu f - mf - pp - mp - mf*...), тональних засад (*cis-moll - d-moll - g-moll...*), прийомів гри і палітри штрихів (виразне *tremolo*, акордової *pizzicato*, двох голосний виклад, *tremolo* в лівій руці, арпеджіато, стрімкий рух шістнадцятим, виразне ритмічне ковзання).

Реприза концерту динамізувати. Скорочені масштаби і теми головної партії і побічної , яка дана в укрупненому плані. Завершується концерт, як зазначалося вище, епілогом (*Lento*), який на відміну від вступу побудований на діалозі між солістом і оркестром.

Даний твір показує не тільки різні жанрові та інтонаційні образи російської музичної культури, а й розкриває нові акустичні, колористичні і технічні можливості інструменту. І. Максименко вважає, що Б. Міхеєв в даному творі здійснює «перенесення в площину домрового інструменталізму традицій і знахідок оперного творчості М. Мусоргського...» [31, c.196]. Адже автор використовує у творі гетерофонний тип викладу, неквадратні структури, широку виразну кантилену, яскраві звукозображальні прийоми.

**Особливе місце в концертному домрового репертуарі посідає програмний «Концерт-сюїта» для домри** **Б.Міхеєва.**

Цикл складається з чотирьох частин, де кожна частина має характерну назву. Так, перша частина - «Плач з притупуванням» (спокійно, ритмічно, *g-moll*), друга - «Інтермецо» (рухомо, ритмічно, *g-moll*), третя частина - «Монолог», а четверта - «Забавна» (швидко, весело, *G-dur).*

На думку Н. Костенко [24], цей твір Б. Міхеєва має ряд характерних особливостей. Так, в основі першої частини лежить архаїчна обрядовість народів російської півночі, внаслідок чого музична мова відзначена остинатністю (ритмічною, гармонічною), ладовою мобільністю. Основна тема (плач) в партії домри - це лірична пісня, яка лунає в сольному виконанні як символ свободи і чистоти внутрішнього світу людини. У той час, як тема притупування (партія домри соло) виділяється акордовим викладом і характерним ритмічним малюнком. Кульмінацією розвитку стає одночасне проведення двох тим, що підкреслює їх нерозділену єдність [24].

Друга частина сюїти – віртуозне *perpetuum mobile*. Основна тема відрізняється імпульсивністю та експресивної цілеспрямованістю. Середня частина представляє нову тему сумного характеру. Таким чином, хоральна тема середнього розділу обрамляється імпульсивної темою. Третя частина - «Монолог». Провідний тематизм цієї частини має пісенно-розповідний, філософський характер. Пісенно-лірична стихія в процесі драматургічного розвитку набуває психологічні риси і навіть певний трагізм. Це наближає музику Б. Міхеева, на думку Н.Костенко, до традиції корифеїв музики ХХ Д. Шостаковича, А. Штогаренка, Б. Лятошинського, а також уркаїнських митців-шістдесятників – Є. Станковича, В. Бібіка [24].

Заключна частина концерту, має програмну назву «Забавна», розкриває картину свята. Світлий і тріумфальний *G-dur* утворює тональну арку з першою частиною. Фінал завершує загальну драматургію циклу.

Звернемося до особливостей виконавської інтерпретації зазначеного твору та специфіки трактування автором інструментальної домрової специфіки.

Так, в темі плачу I частини автор використовує рухливе *tremolo*, чіткий пунктирний ритм, гострі синкопи, різноманітні ритмічні фігури, трелі. Навпаки тема притупування відрізняється чітким рухомим ритмічним малюнком, яскравим *sf* на слабких частках, акордовим викладом, різноманітної динамічної шкалою, контрастним зіставленням метра (*2/4, 3/4, 2/4* і т.д.) Друге проведення теми плачу збагачене виразними деталями за рахунок поліфонічного викладу, в даному фрагменті композитор задіє широке розспівне *tremolo*. А друге виклад теми притупування (рухомий, ритмічно) виділяється особливою складністю виконання, оскільки автор в цьому епізоді одночасно поєднує щипки на *pizzicato* середнім пальцем правої руки і витяганням звуку пальцями лівої руки, за допомогою ударів по струні.

 Друга частина виділена зміною темпу (*Vivo*), побудована на стрімкому русі остинато шістнадцятих в інтервальному викладі з яскравою динамічною палітрою (*fp, sf, mf, pp, p, mp, mf, f, pp, f, sf, sff*). Особливе місце займає розділ, написаний в стилі хоралу (спокійно, строго), пофарбований звучністю чіткого сухого *pizzicato*.

Третя частина – це сольний висловлювання соліста на тлі *tremolo* литавр. Тема «Монологу» пісенно-оповідного характеру з пластичними фразами широкого дихання, з елементами під голосної поліфонії, з характерною для російських протяжних пісень зміною метра (*7/4, 4/4, 6/4, 3/4, 5/4*), з використанням різноманітних видів *tremolo*.

Фінальна частина – це швидка, жанрова музика, яка малює картину веселого і світлого свята. Основна тема має танцювально-ігрову природу, тому від виконавця вимагається не тільки технічне володіння інструментом, але вміння миттєво переключаться з одного прийому гри в інший. У цій частині калейдоскоп тематичного матеріалу розцвічено різноманіттям технічних прийомів і артикуляційних засобів. Так, *pizzicato* середнім пальцем правої руки сусідить з ритмічним ковзанням, яке, в свою чергу, контрастує стрімкого інтервального руху. Різноманітні акордові *glissando* зіставляються з прозорим ковзанням і чітким акцентованим дубль-штрихом. Практично співіснують спокійне, розспівне *tremolo* і рішучий остинатний рух шістнадцятим, хвилеподібні ажурні пасажі стикаються з витонченим «ковзанням» по всіх струнах. Завершується концерт стрімким акордовим рухом на *ff.*

В цілому, в даному творі композитор розширив і ускладнив палітру домрових прийомів гри, штрихів, найбільш яскраво представив акустичні і колористичні ресурси інструменту. Композиторська творчість Б. Міхеєва сприяла розвитку домрового академічного мистецтва й збагатила його яскравими і самобутніми творами, зокрема в жанрі концерту й поповнила концертний репертуар домристів.

На підставі аналізу концертів для домри з оригінальним тематизмом можна визначити основні тенденції їх становлення і розвитку:

 • підвищений інтерес композиторів до жанру концерту;

 • створення оригінального авторського тематизму поряд з використанням звукозображальних елементів для відтворення національно-колористичних можливостей інструменту.

 • поступове впровадження в домрову сферу принципів симфонічного розвитку;

 • поява творів двоїстої жанрової (полі жанрової) природи з подвійною змістовною семантикою («Поема-концерт», «Концерт-токата», «Концерт-билина»» і «Концерт-сюїта»);

 • широкий спектр образних сфер і виражальних можливостей;

 • стрімке зростання виконавського рівня в домрових партіях.

Вищеназвані тенденції є найбільш яскравими в процесі розвитку домрового концерту з оригінальним тематизмом. Розвиток жанру концерту з індивідуально-авторським тематизмом в домровому репертуарі сприяло швидкому завоюванню концертної естради, розкриття багатства звукозображальної, колористичної і технічної палітри інструменту, його віртуозних можливостей та утвердження домри як повноправного академічного сольного інструменту.

**ВИСНОВКИ**

Розглянутий в магістерській роботі історичний процес виникнення і становлення домри як сольного академічного інструменту дозволяє говорити про те, що інструмент пройшов певний еволюційний шлях розвитку. Незважаючи на те, що домра існує кілька століть, повноправним учасником оркестру або інструментального ансамблю вона стала тільки в наприкінці XIX ст. Художньо-виконавські можливості домри як концертно-сольного інструменту по-справжньому відкрилися лише в другій половині XX ст., коли почався формуватися сольний концертний репертуар. Таким чином, часові параметри академічного домрового виконавства охоплюють сімдесят років, однак рівень, якого досягли домриста, дозволяє говорити про домру як про повноправного учасника концертної естради.

Провідним жанром, стимулюючим бурхливий розвиток інструменту, є концерт з оркестром, перші зразки, створені в жанрі концерту, тісно пов’язані з фольклорним матеріалом.

Змістовними чинниками становлення українського домрового концерту стали академізація домрового мистецтва, розвиток сольного концертного виконавства, зацікавленість професійних композиторів у створенні яскравих зразків концертного жанру для чотириструнної домри як невід’ємної складової вітчизняного народно-інструментального мистецтва, вплив традицій класичного інструменталізму, зокрема скрипкового, у формуванні базових основ нового жанру в домровому репертуарі. Інтерес композиторів до домрових концертів значною мірою був обумовлений появою на музичному небосхилі видатних виконавців-віртуозів (М. Лисенко, Б. Міхеєв та ін.), які творчо співпрацювали з авторами творів, надавали їм консультативну допомогу, були першими інтерпретаторами сольних партій у концертних прем’єрах.

Панорама концертів для домри, написаних українськими композиторами у 1950-60 рр., представляє загалом твори наближені до класичної організації (трьох частинний концерт Д. Клебанова, 1953) та оновлено традиційного композиційного рішення обраної жанрової моделі (одночастинні концерти К. Домінчена, 1955; І. Ботвінова, початок 1960-х рр.; В. Підгорного, 1967). В них знайшли яскраве втілення характерні риси класицистичних (демонстрація віртуозності соліста, принцип концертування, кристалізація циклічної форми, тематичні, агогічні, темпо-динамічні, фактурні (tutti-solo) контрасти, наявність віртуозної каденції – імпровізації соліста на теми концерту) та романтичних (структурна мобільність, віртуозно-імпровізаційне начало, безпосередньо пов’язане з розвитком виконавської техніки та репрезентацією особистості соліста, а також опора на національні інтонації,лірико-мелодичний характер висловлювань, монотематизм, лейтмотивний принцип наскрізного розвитку) моделей концертного жанру.

Пріоритетним напрямом розвитку жанру періоду 1950-х – вважається фольклорний. В якості основного тематичного матеріалу композитори використовували зразки слов’янського народного мелосу, зокрема українські та російські народні пісні (Д. Клебанов «Вийшли в поле косарі», В. Підгорний «Удовицю я любив», «Ой, не світи, місяченьку» та ін.), а також інтонаційно близькі до них авторські мелодії.

Провідними тенденціями у творчості українських композиторів на етапі становлення жанру домрового концерту виявились:

1. розширення виражальної й образно-змістовної системи в напрямі руху від світлої лірики до узагальнення життєрадісності та святкового піднесення;
2. поглиблене засвоєння принципів симфонічного розвитку й застосування їх в народно-інструментальній царині;
3. збагачення композиційно-драматургічних чинників жанрової домрового концерту;
4. відображення в сольних партіях домри динаміки зростання загального рівня виконавської майстерності в народно-інструментальній сфері.

Так, в Концерті Д. Клебанова знайшли органічне поєднання ясність і простота всіх засобів виразності з відносно нескладними технічними прийомами сольної домри (дубль-штрих, секвенційність моторики).

В Концерті К. Домінчена перед виконавцем постають значно складніші завдання стосовно виявлення експресії широкої по диханню кантилени та відтворення інтонаційно складної моторики розгорнутих варіаційних розділів.

Насиченість партії домри різноманітними видами тематичної розробки у симбіозі зі стрімким темпом в Концерті І. Ботвінова вимагають від соліста не тільки технічної віртуозності, артикуляційно-штрихової точності та динамічної гнучкості, а й симфонічного рівня мислення.

Нові колористичні якості та віртуозно-технічні можливості чотириструнної домри демонструє партія соліста в Концерті В. Підгорного з її емоційно насиченим мелодизмом і фактурною віртуозністю, широкою палітрою технічних прийомів (різноманітні пасажі, арпеджований рух по струнах, розвинена двоголосна тканина, складні акордові комплекси, флажолети, арпеджіато, ковзання медіатора по струнах тощо).

Перші концерти для домри українських композиторів заклали фундаментальні основи та визначили перспективи жанрово-стильової еволюції українського домрового концерту.

На основі аналізу концертів Н. Будашкіна (1945) і Д. Клебанова (1951), а також одночастинних творів К. Домінчена (1954) і В. Подгорного (1967). Їх відрізняє широке використання етнотрадиційних наспівів.

Так, у Н.Будашкіна жартівлива пісня «Тижня» і ліричний міський романс «Виходжу один я на дорогу» визначають мелос крайнього і середнього розділів складної трьох частинної будови першої частини; лірична пісня «За рікою, рікою» - серединного розділу другої частини; весільна вінчальна «Пивна ягода по цукру пливла» і билина «Про Добриню» - тем головної партії і епізоду сонатної форми фіналу.

Д.Клебанов обмежується одиничним цитуванням в кожній частині. Наприклад, для теми побічної партії сонатної форми першої частини композитор задіє хороводну пісню «Коло млина кремініна», для основної теми другої частини - протяжну «Ой у лісі», танкову «Вийшла в поле Косарі» для теми головної партії в фіналі.

У концерті К. Домінчена фігурує лише цитата жартівливої пісні «Ой ходила дівчина бережком» в темі головної партії одночастинної композиції з ознаками сонатної форми.

Домровий концерт В.Підгорного побудований на зіставленні різних пісенних жанрів українського фольклору в основних темах сонатної форми, а саме: жартівливій «Удовицю я любив» і ліричної «Ой, не світи місяченьку».

Розглянуті концерти «фольклорної» лінії при різноманітності жанрових витоків народної творчості (жартівливо-танцювальний, билинний, думний, песено-ліричний, весільно-вінчальний), структури і форми творів, прийомів гри і штрихів, об'єднуються використанням варіантно-варіаційних методів розвитку тематичного матеріалу, опорою на форму варіацій при структуруванні основних тем сонатної форми або розділів складної трьох приватної форми. У них спостерігається поступовий розвиток можливостей домрового виконавства. Так, провідний тематизм в концерті Н.Будашкіна розкритий за допомогою основних прийомів гри і штрихів: *tremolo, staccato*, *pizzicato* і флажолети. Навпаки, в творах Д. Клебанова і К. Домінчена цей спектр збагачений різноманітним трактуванням прийому *tremolo* (короткий, виникає з малої кількості ударів медіатором по струні; густе - з насиченою амплітудою коливань; широке, що досягається залученням більшої площі медіатора і широти амплітуди), *pizzicato* (стягуванням великим і середнім пальцем), октавним ритмічним ковзанням, одноголосним дубль-штрихом. У творі ж В. Підгорного з’являються не тільки нові прийоми гри (акордової ковзання, дубль-штрих в подвійних нотах, одночасне звучання тремолюючого фону і мелодійного голосу у верхньому регістрі), а й ускладнюються існуючі в контексті більш складного фактурно-тематичного малюнка музичної тканини.

Паралельно зі становленням «фольклорного» концерту виникає і формується концерт з оригінальним тематизмом. В роботі представлені одночастинні твори І. Ботвінова, І. Хуторянского, В.Івко і Б. Міхеева (Концерт-билина), його ж трьох приватний Концерт №1 і чотирьох частинний цикл Концерту-сюїти. У цих творах автори відмовляються від варіантно-варіаційних методів і ґрунтуються на розроблювальні прийомах розвитку тематичного матеріалу (вичленення, дроблення, секвенцювання). На тлі двох розглянутих різновидів концерту виділяється ще один варіант. Це ті твори, в яких автори використовують повністю оригінальний тематизм, але стилізують його дусі національного. Так, Б. Міхеєв в своїх творах спирається на яскраві колористичні фарби російських фольклорних жанрів (плач, билина, протяжні пісні, церковні наспіви, голосіння та ін.). Елементи стилізації спостерігаються і в творах Н. Будашкіна (тема крайніх розділів складної трьох приватної форми у другій частині і тема побічної партії в фіналі) і К. Домінчена (тема побічної партії сонатної форми).

 Найбільш широка палітра образних, виразних і технічних можливостей інструменту представлена у творах В. Івко і Б. Міхеева. Цих двох композиторів об'єднує величезна любов до домрового мистецтва, бажання затвердити домру на концертній естраді. Але кожен з композиторів мислить це по-різному. Якщо В.Івко трактує домру як інструмент, якому підвладні різні образні сфери: від романтично-піднесених до трагедійно-філософських, найскладніші методи викладу (стрімкий темп, високий регістр, постійна зміна гармонії, виклад тематизму дрібними тривалостями), то Б. Міхеєв прагнути зберегти колористичні фарби інструменту за допомогою метро ритмічних ресурсів російського фольклору і звукозображальних прийомів гри (церковний дзвін, гра біля підставки, різні *glissando*, демферне *pizzicato* і ін.); при цьому зберігається високий технічний рівень творів, що вимагає від виконавця справжньої віртуозності (акордової *pizzicato,* різноманітні ковзання, *tremolo* в лівій руці, дубль-штрих в подвійних нотах і ін.).

Таким чином, інтенсивна робота композиторів в жанрі домрового концерту сприяла не тільки твердженням інструменту на концертній естраді і в академічній практиці, а й зростання виконавської культури домристів, про що свідчить введення домри в реєстр народних інструментів, допущених до участі в Міжнародному конкурсі ім. Гната Хоткевича. Наступний крок у розвитку домрового виконавства бачиться як в розширенні концертного репертуару, так і в створенні фонду записів для повноцінного сприйняття існуючих зразків і знайомства з майстерністю відомих домристів. Дані твори міцно увійшли в концертний репертуар домристів.

Так, концерт Клебанова посідає місце в репертуарі Ф. Коровая; концерт В.Підгорного існує у виконавській версії Б.Міхеєва і Я. Данілюк (з оркестром народних інструментів Харківського державного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського), Н.Костенко має два записи компакт-дисків, куди увійшли Концерт-сюїта і Концерт-билина Б.Міхеєва.

**СПИСОК ВИКОРИсТанИх ДЖЕРЕЛ**

1. Бондарь Н. Концерт для домри с оркестром Д.Л. Клебанова: Дипломная работа / Науч. рук. О.В. Гусарова; ХИИ им. И.П. Котляревского, каф. теории музыки и композиции. Харьков, 1966. 41 с.
2. Бортник Є.О. Домра в самодіяльному мистецтві Радянської України. Харків : Харківський державний інститут культури, 1974. 57 с.
3. Бортник Є.О. Сторінки формування домрового виконавства в Україні // Музична і театральна освіта на Україні : історичний та методологічний аспекти : Матеріали наук.-метод. конф. професорсько-викладацького складу. 28-29 грудня 1998 р. Харків : ХДІМ ім. І.П. Котляревського, 1998. С. 56-57.
4. Бортник Е.А. Формирование и развитие домрового искусства на Украине в аспекте русско-украинских музыкальных связей : автореф. дис… канд. искусствоведения / Институт искусствоведения, фольклора, этнографии А.Н. УССР. К., 1982. 25 с.
5. Бортник Е.А., Савиных В.Ф. Кафедра народных инструментов Украины // Харьковский институт искусств им. И.П. Котляревского 1917-1992 / Ред. П.П. Калашник, Е.А.Бортник и др. Харьков: ХИИ им. И.П. Котляревского, 1992. С. 197-220.
6. Будашкин Н.П. Народные музыкальные инструменты. М.: Знание, 1961. 37 с.
7. Былина // Музыкальная энциклопедия. т. I. М.: Сов.энциклопедия, 1973. C. 627-629.
8. Варнавська В., Филатова Т. Валерій Івко // М.А. Давидов Історія виконавства на народних інструментах. К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2005. С. 240-244.
9. Варнавська В., Филатова Т. Геній української домри. Портрет в ескізах // М.А. Давидов Історія виконавства на народних інструментах. К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2005. С. 299-306.
10. Вертков К.А. Русские народные музыкальные инструменты. Л. : Музыка, 1975. 279 с.
11. Головинский Г. Л. Композитор и фольклор. Из опыта мастеров ХIХ-ХХ веков. Очерки. М.: Музыка, 1981. 279 с.
12. Даль В. Домра. // В.Даль Толковый словарь. т.I. М.: Госиздательство иностранных и национальных словарей, 1955. С. 465.
13. Дума. // Музыкальная энциклопедия. т. II. М.: Сов. Энциклопедия, 1974. С. 330.
14. Думка // Музыкальная энциклопедия. т. II. М.:Сов. Энциклопедия, 1974. С. 331.
15. Думка. // Украинский советский энциклопедический словарь. т.I. К.: Укр. сов. Энциклопедия, 1988. С. 575-576.
16. Заиченко А. Концерт для домры Н.Будашкина I часть: Дипломный реферат / Консультант доцент Ф.И. Коровай; ХИИ им. И.П. Котляревского, каф. народных инструментов. Харьков, 1979. 23 с.
17. Зейфас Н. Concerto grosso в музыке барокко. // Проблемы музыкальной науки. Сб. статей. М.: Сов.композитор, 1975. Вып.3. С. 379-406.
18. Земцовский И.И. Фольклор и композитор. Теоретические труды. Л.− М.: Сов.композитор, 1978. 173 с.
19. Золотовицька І. Дмитро Клебанов. К. : Муз.Україна, 1980. 42 с.
20. Имханицкий М.И. История исполнительства на русских народных инструментах. М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. 351 с.
21. Коломийцов В. Статьи и письма. Л.: Музыка, 1971. С. 90-92.
22. Костенко Н. Творчість Бориса Міхеєва в контексті сучасного домрового мистецтва // М.А. Давидов Історія виконавства на народних інструментах. − К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2005. С.307-308.
23. Костенко Н. Композиторська творчість Бориса Міхеєва // М.А. Давидов Історія виконавства на народних інструментах. К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2005. С.245-250.
24. Костенко Н. Є., Мандзюк Л.С., Ніколаєвська Ю.В. Перші в Україні: Кафедра народних інструментів // Харківський державний університет ім. І.П. Котляревського Pro Domo Mea: Нариси. До 90 річчя з дня заснування ХДУМ ім. І.П. Котляревського / Ред. Т.Б. Вєркіна, Г.Я. Абаджян, Г.Я. Ботунова та ін. Харків: ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2007. С. 123-136.
25. Корсар Л. Н. Домровое творчество В.Я.Подгорного: Дипломный реферат / Консультант доцент А.И.Назаренко ; ХИИ им. И.П. Котляревского, каф. народных инструментов. Харьков, 1993. 14 с.
26. Круглов В. Пути и перепутья. Современные проблемы исполнительства на домре. // А. Пересада Справочник домриста. Краснодар: Издательско-полиграфическое производственное предприятие, 1993. С. 7-14.
27. Кузьоміна Л.А. Слово про майстра.Харків: Учбово-виробничий видавничо-поліграфічний центр ХТУРЕ, 1999. 69 с.
28. Леонова М.Ф. Николай Будашкин. М.: Сов.композитор, 1987. 136 с.
29. Логанюк Е. Н. П.Будашкин Концерт для домры с оркестром I часть. Анализ произведения и методические указания к исполнению: Дипломный реферат / Науч. рук. проф. Ф.И. Коровай; ХИИ им. И.П. Котляревского, каф. народных инструментов. Харьков, 1986. 14 с.
30. Лысенко Н.Т. Методика обучения игры на домре. К. : Муз.Україна, 1990. 88 с.
31. Максименко И.Н. Эволюция украинского домрового концерта в свете академизации четырёхструнной домры // Музичне мистецтво: Зб. наук. статей. Донецк : Юго-Восток, 2005. Вип.5 С. 188-199.
32. Мартынов И.И. Николай Будашкин и русский народный оркестр // О музыке и её творцах. М.: Сов. композитор, 1980. С. 18-27.
33. Мациевский И.В. Современность и инструментальная музыка бесписьменной традиции // Современность и фольклор. − М.: Сов.композитор, 1977. С. 76-108.
34. Михеев Б.А. Акустические законамерности звукообразования на домре и их использование в работе над звукоизвлечением. Харьков, 1990. 24 с.
35. Морозова І. Климентій Домінчен. К.: Муз.Україна, 1972. 52 с.
36. Мочурад Б.І. Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильовой еволюції. Автореф. дис… канд. мистецтвозн. Львів : Львівська держ. музична академія ім. М.В.Лисенко, 2005. 20 с.
37. Мусаев Т. Клебанова Д.Л. Концерт для домри с симфоническим оркестром. Анализ произведения и методические указания к исполнению третьей части: Дипломный реферат / Консультант доцент Ф.И. Коровай; ХИИ им. И.П. Котляревского, каф. народных инструментов. Харьков, 1979. 25 с.
38. Назаренко О., Кононова О. Володимир Підгорний. К.: Муз.Україна, 1992. 43 с.
39. Нестьева М. Первый виолончельный концерт Бориса Тищенко // Проблемы музыкальной науки. Сб. статей. М.: Сов.композитор, 1975. Вып.3 С. 143-163.
40. Пересада А.И. Справочник домриста. − Краснодар.: Издательско-полиграфическое производственное предприятие, 1993. 400 с.
41. Перлини української народної пісні. − К.: Муз.Україна, 1989. − С.309.
42. Польская И.И. Ансамблевость и проблемы коммуникативности в музыкальном исполнительстве // И.И. Польская Камерный ансамбль: история, теория, эстетика: Монография. Харьков: ХГАК, 2001. С.206-251.
43. Раабен Л.Н. Советский инструментальный концерт. Л.: Музыка, 1967. 307 с.
44. Скорик И. Исполнительские стили В.Ивко и Б.Михеева как фундаторов домровых исполнительских школ Донецка и Харькова //Молодой народник : ежегодник студ. науч. работ / Ред. Ю.В.Николаевская. Харьков: ХГУИ им. И.П. Котляревского, 2006. С. 3-12.
45. Скрябина Е. Сочетание фольклорного и академического начал в первом концерте для домры с оркестром Н.П. Будашкина // Вопросы народно-инструментального исполнительства и педагогики: Межвуз. сб. статей. Тольятти, 2002. С. 142-150.
46. Фаминцын А. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. Исторический очерк с рис. и нот. примерами. СПб., 1891. 218 с.
47. Христиансен Л. Из наблюдений над творчеством композиторов «Новой фольклорной волны» // Проблемы музыкальной науки. М.: Сов.композитор, 1972. С. 198-218.
48. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных форм. Вариационная форма. М.: Музыка, 1987. 239 с.
49. Чагадаев А.С. В.В. Андреев. М.: Музгиз, 1961. 35 с.
50. Шеремет А. Концерт для домры с оркестром В.Подгорного как этап развития жанра // Молодой народник: Ежегодник студ. науч. работ / Ред. Ю.В. Николаевская. Харьков: ХГУИ им. И.П. Котляревского, 2006. С. 12-19.
51. Шип С.В. Музична форма від звуку до стилю. К.: Заповіт, 1998. 368 с.
52. Ямпольский И.М. Первый скрипичный концерт Б.Бартока. // И.М. Ямпольский Избранные исследования и статьи. М.: Сов.композитор, 1985. С. 153-162.
53. Ямпольский И.М. Советский скрипичный концерт. // И.М. Ямпольский Избранные исследования и статьи. М.: Сов.композитор, 1985. С. 125-131.