

УДК 780.614.11.082.4:78.09(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.141.319205

ПРОКОПЕНКО А. І.

Прокопенко Аліна Іванівна — аспірантка кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. (Київ, Україна).

<http://orcid.org/0009-0001-0053-1667>

prokopenkoalina3007@gmail.com

© Прокопенко А. І., 2024

КОНЦЕРТ ДЛЯ ДОМРИ З ОРКЕСТРОМ №3 ВАЛЕРІЯ ІВКА: ВЕКТОРИ ІНТОНАЦІЙНОГО РОЗВИТКУ ТА ЖАНРОВІ РИСИ

Здійснено детальний аналіз Концерту № 3 для домри з оркестром видатного українського виконавця, педагога та композитора Валерія Івка. Наголошено, що цей твір підсумовує тривалу роботу митця в концертному жанрі та водночас демонструє ретельну інтонаційно-тематичну роботу, показову для його творчого методу загалом. Дію принципу наскрізного інтонаційного розвитку в Концерті простежено на двох рівнях: робота з мікроелементами — мотивами або навіть інтервалами, на які ці мотиви спираються, та повторення або варіювання більш розгорнутих побудов — музичних тем або їх відносно цілісних фрагментів. Докладно розглянуто особливості композиційної організації концертного циклу та кожної з частин. Проаналізовано співвідношення партій домри соло та оркестру, відзначено прагнення до їх рівноправності в драматургічному розгортанні, що дає про себе знати у послідовному дотриманні принципу передачі кожної теми від одного партнера до іншого, у наявності значної кількості суто оркестрових побудов, у частковій диференціації тематизму на оркестровий та сольний. Акцентовано увагу на граничній віртуозності партії домри соло, що передбачає серйозну технічну підготовку соліста та робить майже обов'язковою умовою адекватного виконання володіння технікою інтонованої віртуозності, яку впроваджував у навчальний процес В. Івко. Вказано на втілення в Концерті принципу гри, представленого тут ігровою структурою мозаїки і реалізованого через комбінування інтонаційно-тематичних елементів. Зроблено висновок, що Концерт № 3 став останньою даниною видатного музиканта своєму улюбленому інструменту, він розкрив найбагатший потенціал домри, але водночас і відобразив віртуозність як сенс життя та творчості Майстра.

Ключові слова: домрова музика, жанр сольного концерту, композиторська творчість Валерія Івка, Концерт № 3 для домри з оркестром В. Івка, інтонаційно-тематична драматургія, принцип інтонованої віртуозності.

Вступ. Валерій Івко увійшов до історії української музики як видатний домрист, талановитий композитор та високопрофесійний педагог. Музикант сформував досконалий виконавський стиль і тим самим заклав найвищі стандарти домрового мистецтва. Багатовекторні зацікавлення митця ініціювали постійні методичні та наукові пошуки, які призвели до формування власної школи домрового виконавства. Як композитор Валерій Івко здійснив небувалий прорив у збагаченні багатожанрового репертуару домриста, створивши музичні композиції, що увібрали весь його унікальний професійний досвід та дозволили розкрити широкий потенціал інстру-

мента. У цьому плані саме жанр концерту є дуже показовим, адже тут зливаються основні аспекти творчої діяльності Майстра.

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

Згадуючи історію написання твору, зазначимо, що взірцем для В. Івка були концерти В. А. Моцарта, адже цей віденський класик був одним з його улюблених композиторів. Валерій Микитович неодноразово звертався до моцартівських творів у роботі з учнями та з камерним оркестром «Лик домер», а також включав їх у концертні програми. Так, у концерті, що відбувся 25 травня 2000 року в Донецькій обласній філармонії, «Лик домер» виконав Маленьку нічну серенаду, Дивертисмент *ре мажор* та другу частину Четвертого скрипкового концерту Моцарта (соло на домрі С. Білоусова). Цікаво, що у другому відділенні того ж концерту прозвучали Симфонія-концерт Валерія Івка, а також твори інших сучасних українських композиторів — Євгена Мілки та Анни Івко. Програма концерту під назвою «У світлих тонах» (25 травня 2009 року) містила, згідно із зазначеною в афіші інформацією, поряд з творами Моцарта й «трохи джазу». А з червня 2006 року «Лик домер» під орудою В. Івка представив у Донецькій обласній філармонії програму «Тільки Моцарт»: у першому відділенні прозвучали Квінтет *до мажор*, друга частина Концерту для скрипки № 3 (соло на домрі С. Білоусова), фінал симфонії *сі-бемоль мажор*, а у другому — Маленька нічна серенада, друга та третя частини Концерту для гобою (соліст А. Олексієнко), Чотири пісні (транскрипція для сопрано та оркестру В. Івка, солістка А. Братусь) та Дивертисмент *ре мажор*. Навіть в авторський концерт 2007 року, поряд з власними творами (Поема-концерт, перша частина Концерту № 3 та Симфонія-концерт), В. Івка включив також Чотири пісні Моцарта. Важливо додати, що Валерій Івка й сам блискуче виконував концерти Моцарта на домрі, до того ж із власними каденціями¹.

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

¹ В. Івка написав по одній каденції для першої та другої частин скрипкового концерту Моцарта № 4 та три каденції для третьої частини цього концерту.

конувалися у супроводі оркестру, а окремі частини грають переважно учні Валерія Івка та Світлани Білоусової. Основною причиною залишається те, що, на жаль, цей твір, як і інші концерти композитора, не був виданий.

Аналіз публікацій. Постаті Валерія Івка присвячено вже чималу кількість робіт різного формату: музично-критичні відгуки, наукові статті, дисертації. Серед них особливо слід виокремити надзвичайно поетичну та водночас конструктивну статтю Валентини Варнавської та Тетяни Філатової з красномовною назвою «Геній української домри: портрет в ескізах» [Варнавська, Філатова, 2001], в якій докладно розкрита різнобічна діяльність митця: сольо-виконавська, педагогічна, методична, диригентська, композиторська. Висвітленню творчої біографії В. Івка, його композиторської спадщини та основних засад створеної ним школи домрового виконавства присвячена дисертація Світлани Білоусової [Білоусова, 2021] та низка її статей [Білоусова, 2017, 2018, 2020, 2023].

Домрові концерти В. Івка також нерідко потрапляють у поле зору дослідників. Так, у вищезгаданій статті В. Варнавської та Т. Філатової серед інших творів охарактеризовано Поему-концерт і Концерт-токату. К. Сліпченко доволі докладно розглядає Концерт-токату у своїй дисертації [Сліпченко, 2023]. І. Максименко, досліджуючи специфіку українських домрових концертів, влучно зазначає, що «концерти В. Івка можна розглядати як його художнє *credo*», та на основі стислого аналізу Поеми-концерту та Концерту-токати робить висновок про належність їх до «жанру концертів-симфоній з конфліктним типом драматургії» [Максименко, 2008]. Ті самі зразки жанру — Поема-концерт та Концерт-токата — висвітлюються і в третьому розділі дисертації С. Білоусової, зокрема дослідниця акцентує увагу на сольних каденціях та торкається методичних питань, пов'язаних із виконанням вказаних творів.

Найменше представлений у музикознавчій науці Концерт № 3. Його стислий аналіз міститься лише в дисертації С. Білоусової. Розмірковуючи про еволюцію творчості композитора, авторка зауважує, що для останнього періоду характерним є прояснення та навіть спрощення музичної мови, що зумовлює такі риси Концерту як «класичність форми» та «підкреслена ясність висловлювання» [Білоусова, 2021, с. 194].

Мета статті — охарактеризувати Концерт № 3 для домри з оркестром В. Івка, акцентувавши увагу на векторах інтонаційного розвитку та втіленні характерних ознак жанру.

Наукова новизна статті полягає у введенні в сучасний музикознавчий простір аналітичного дослідження зазначеного твору композитора.

Методологічне підґрунтя дослідження становлять історичний, біографічний (для з'ясування обставин написання Концерту), структурно-функціональний, жанровий та інтонаційно-драматургічний методи (для всебічного аналізу твору).

Результати дослідження. Концерт Валерія Івка має типову для цього жанру структуру — не тільки в плані кількості частин, але й їх темпового, тонального, образного співвідношення та внутрішньої композиційної організації. Традиційна темпова модель концерту «швидко — повільно — швидко» представлена тут чергуванням *Allegro — Andante — Presto*. Терцієве співвідношення тональностей відповідає нормам романтичної доби: *ля мінор — фа мажор — ля мажор*. Зовні традиційно виглядають і форми окремих частин: сонатна — у першій частині, тричастинна — у другій, рондо-соната — у фіналі.

Проаналізуємо Концерт № 3, розглянувши докладно кожну частину та концентруючи увагу на інтонаційному розвитку та жанрових особливостях.

Загалом для композиторського методу Валерія Івка ретельна робота з тематизмом та його складовими є дуже показовою. Він багаторазово переінтоновує одні й ті самі тематичні елементи, мотиви, звороти, причому робить це в межах не тільки одного твору, а інколи й усієї творчості. У процесі міграції всі ці елементи набувають більш-менш усталених семантичних характеристик, про що пишуть, зокрема, у своїй статті В. Варнавська і Т. Філатова, називаючи сукупність таких елементів в творах Івка «мінісловником авторської лексики» [Варнавська, Філатова, 2001, с. 22].

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

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

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

Приклад 1.

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



Надалі з'являються нові мотиви, які концентрують увагу на інтервалі секунди, як от у т. 6, де мелодичний секундовий зворот оспівує тон «сі-бемоль», або об'єднують секунди та терції у нові комбінації, як у т. 11–12, де двотактовий мотив розпочинається допоміжною секундою, переходить у терцієвий рух та закінчується

малосекундовим «зітханням», утворюючи таким чином симетричну інтервальну конструкцію (приклад 2 і 3).

Приклад 2.

В. Івко. Концерт № 3, I ч., вступ (тт. 6–8)



Приклад 3.

В. Івко. Концерт № 3, I ч., вступ (тт. 11–12)



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

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

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

Побічна партія (т. 88) контрастує попередньому викладенню світлим мажорним колоритом (*мі мажор*) та прозорою фактурою. Після драматичної головної теми її піднесений, мрійливий настрій вносить заспокоєння. Конструкція головного моти-

ву зберігається, хоча його інтонаційне забарвлення набуває зовсім інакших рис. Привертає увагу посилення ролі секунди у її співвідношенні з терцією: у титульному мотиві композитор підкреслює її за допомогою ліги, а далі виокремлює регістрово, надаючи їй самостійного значення. Утворені таким способом хореїчні ламентозні звороти з'являються спочатку епізодично, а потім все більш наполегливо (приклад 4).

Приклад 4.

В. Івко Концерт № 3, I ч., тема побічної партії (тт. 88–92)



Як вже зазначалося раніше, у Концерті постійно відбувається переінтонування одних і тих самих інтервальних конструкцій, відповідно, змінюється і специфіка їх виконання. Наприклад, у видозміненому титульному мотиві в побічній партії, на відміну від вісімок *non legato* у головній партії, заліговані ноти поєднуються коротким ритмізованим *tremolo*, яке потребує особливої уваги виконавця (т. 88). Подібним штрихом виконується в побічній темі і низхідний хід *re-dіез* — *соль-діез* (т. 90), де для підкреслення ліги вісімка виконується ударом медіатора вгору. Це може створити певну складність через велику відстань між звуками. Також звернемо увагу, що тут посилюється роль стрибків на широкі інтервали, зокрема на септиму та нону, які є похідними від секунди. Особливо підкреслимо хід на висхідну нону (т. 90), характерний для більшості побічних тем у концертах В. Івка¹.

Однак ще виразніше інтервал секунди представлений в епізодичній темі з розробки. Секунда *фа-діез* — *соль-діез*, декілька разів повторена, дає поштовх для подальшого розгортання мелодичної лінії, де приростання секунд згори та знизу розширює діапазон та водночас утворює терцієві ланки, нагадуючи домінуючий інтервал головної теми. Співвідношення між секундою і терцією тут принципово інакше, ніж у побічній партії: саме секунда є основою структури, а терція — допоміжним елементом. Опора на інтервал великої секунди надає звучанню наспівності та, відповідно, ліричності (приклад 5).

Приклад 5.

В. Івко. Концерт № 3, I ч., розробка, тема епізоду (тт. 153–157)



Цей ефект посилюється й іншими засобами виразності — ладогармонічними, фактурними, динамічними: переважно мажорне забарвлення з коливанням між *фа-діез мажором*, *мі мажором* та *до-діез мінором*; темброво-фактурне розмежування домрової мелодії та оркестрового супроводу; витримана впродовж всього розвитку динаміка *forte*, яка вносить в звучання відтінок піднесеності та стверджувальності.

¹ Побічна партія Поєми-Концерту В. Івко після поступового низхідного терцієвого руху, до речі, аналогічного за конструкцією до головної інтонації Третього Концерту, містить ходи спочатку на висхідну сексту, а потім на нону.

Щодо інтервалу прими, то він не функціонує в першій частині як самостійний конструктивний елемент, а виступає як допоміжний чи похідний, до того ж залежно від контексту характер цієї прими може бути різним. Вперше прима з'являється наприкінці експозиції, приєднуючись до основного мотиву та посилюючи наголос на його вихідному звуці. Канонічне викладення модифікованого мотиву в оркестрі різко перериває відносно спокійний характер попередньої музики, нагадуючи про моцартівські «вторгнення», але репліки у відповіді соліста, що також починаються з повторень прими, мають вже інший характер — більш трепетливий (приклад 6).

Приклад 6.

В. Івко. Концерт № 3, I ч., експозиція (тт. 110–118)



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

У репрізі (т. 254) зберігаються основні віхи експозиції, але у значно скороченому та дещо видозміненому вигляді. Це схоже на стислий переказ головних тем та їх трансформацію в часі. Побічна партія проводиться, згідно з «правилами», в *ля мажорі* — тональності, однойменній по відношенню до вихідної. Інтонації епізодичної теми, відокремлені від попереднього викладення цезурою (т. 307), сприймаються як «договорювання» побічної партії, а заключний терцієвий мотив в басу (т. 310) — як нагадування про головну музичну думку *Allegro* та водночас як інтонаційна підготовка каденції. Підкреслимо також традиційний для концертно-сонатної форми тембровий контраст між звучанням оркестру в цьому чотиритакті та домри соло в наступній каденції.

Щодо самої каденції, то в ній задіяний майже увесь матеріал першої частини: висхідний та низхідний варіанти титульного мотиву, канонічні нашарування його модифікованої версії (з прямою), репрезентативні звороти побічної теми, пасажно-фігуративні формули з розробки. Окремо слід підкреслити граничну віртуозність

домрової партії, що передбачає надзвичайну технічну підготовку соліста і містить різноманітні пасажі та фігурації, подвійні ноти та акорди, складну поліфонічну взаємодію голосів, деталізоване фразування тощо. Це робить майже обов'язковою умовою адекватного виконання каденції, втім як і Концерту загалом, володіння технікою інтонованої віртуозності та іншими принципами виконавської школи В. Івка, які професор впроваджував у навчальний процес.

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

Перейдемо до наступної частини Концерту — *Andante*. З усних бесід зі Світлавою Білоусовою дізнаємося, що коли Валерій Івко писав другу частину свого Концерту, то взірцем для нього були середні частини фортепіанних сонат Моцарта. Композитор намагався зберегти властиву класику «простоту мови» та поєднати кантиленність зі скерцозними елементами, звідси — переплетення світлої життєствердної ліричної мелодії з блискучими віртуозними пасажами.

Друга частина написана у складній тричастинній формі репризного типу. Основна тема, спокійна та лагідна, викладається солістом на фоні прозорого супроводу оркестру — спочатку у верхньому регістрі, а потім в нижньому, набуваючи оксамитового тембру. Панівним інтервалом у цій темі виявляється інтервал секунди, який визначає її ліричну семантику. Секунди беруть участь у мелодичних фігураціях, але головне — із ними пов'язані всі опорні моменти теми, підкреслені ритмічними чи метричними засобами. Діалогічна будова фраз спирається на чергування питальних висхідних секунд, часто загострених альтераціями, та низхідних, що їм відповідають (приклад 7).

Приклад 7.

В. Івко. Концерт № 3, II ч. (тт. 1–4)



Всередині експозиції виокремлюється нова, самостійна в тематичному відношенні побудова, позначена ремаркою *Con moto* (т. 17). Але вона є «ною» лише по відношенню до основної теми *Andante*, будучи водночас інтонаційно пов'язаною з тематизмом першої частини (т. 76). Окремі секунди, з яких складаються низхідні мелодичні лінії, перетворюються тут на висхідні септими, значно посилюючи експресію висловлювання. Зазначимо, що цей розділ є більш рухливим не лише завдяки темповому зсуву, а й через зміну штрихів у партії домри. На відміну від попереднього викладення, де застосовувалося лише *tremolo*, тут воно поєднується з ударами медіатора вниз. Композитор ретельно виписує ці штрихи, щоб підкреслити дискретність звучання та зміну характеру музики. Як і в попередніх побудовах, у процесі розгортання музичної думки застосовується прийом секвенціювання, де ланкою секвенції виступає низхідний секундовий мотив в діапазоні терції. Він апелює до інтонаційного зерна *Allegro*, перекидаючи арку між частинами циклу (тт. 19, 23). При зчепленні мотивів утворюються прими, роль яких посилюється в наступній побудові.

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

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

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

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

На передній план у фіналі висувається інтервал прими. Він стає вихідною точкою кожного з мотивів вступу та задає тон у темі рефрену. Разом з тим, початкова фраза рефрену об'єднує всі три прості інтервали у цілком збалансовану конструкцію: безпосереднім продовженням п'ятикратного повторення квінтового тону *ля мажору* стає вже добре знайомий низхідний секундовий рух в діапазоні терції, а слідом за ним — зустрічний хід на терцію, що повертає нас до вихідного звуку теми (приклад 8).

Зауважимо, що для соліста інтонування вищезгаданої прими являє собою певну складність. Дуже важливо зберігати темп *Presto*, не витрачаючи додатковий час на підкреслення одного й того ж звуку, і при цьому вправно інтонувати. Водночас надмірна увага до повторення прими може призвести до «присідання» на слабкі долі такту, або ж навпаки, нехтування інтонацією — до прискорення.

В. Івко. Концерт № 3, III ч., тема рефрену (тт. 5–10)



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

Переходячи до розгляду другого рівня інтонаційного розвитку в Концерті Валерія Івко, зауважимо, що тематичні зв'язки в циклі простежуються не між основними темами, а між серединними побудовами. Так, у першій частині тема, що матиме наскрізний розвиток, з'являється як похідний варіант від основної теми, який виникає внаслідок зчеплення титульного мотиву та його повторення на іншій висоті (т. 76). Цей фрагмент структурно виокремлений, але він не закріплюється, відразу поступаючись місцем іншому варіанту головного мотиву. У другій частині зазначений тематичний елемент, як вже було сказано раніше, повертається в середині експозиції (т. 17), підкреслений ремаркою *Con motto* і тональним зсувом. Але тепер на його основі утворюється більш розгорнута побудова, яка претендує на статус теми. І як тема вона повертається знову, вже в основній тональності, знаменуючи початок репризи (т. 53). У фіналі розглянута тематична побудова стає основою великого центрального розділу форми, виступаючи не лише як «нова-стара» епізодична тема, але й як матеріал інтенсивної розробки. Таким чином, протягом концертного циклу відбувається зростання теми — як масштабне, від лаконічної фрази до розгорнутої конструкції, так і функціональне, від одного з похідних варіантів іншої теми до цілісного формулювання самостійної музичної думки, яка ще й має свою розробку.

Є в Концерті й інші наскрізні тематичні нитки. Вкажемо, зокрема, на віддзеркалення одного з варіантів головної теми *Allegro* (т. 138) в рефрені фінального рондо: наполегливе повторення початкового звуку мотиву — низхідний секундний рух у діапазоні терції — зустрічний хід на терцію, що повертає до вихідного звуку теми. Інший приклад — шеститактове оркестрове *tutti* в третьому епізоді фіналу, що пов'яже два проведення теми солістом (т. 131) та повністю співпадає у звуковисот-

ному і ритмічному відношенні з оркестровою зв'язкою між розробкою та репрізою в початковому *Allegro* (т. 232). Тотожним, окрім висотно-ритмічних параметрів, є також темброве забарвлення вказаних побудов (тільки оркестр) та їхнє функціональне навантаження (перехід-зв'язка).

Наостанок охарактеризуємо співвідношення та форми взаємодії між солістом та оркестром у Концерті В. Івка¹. Власне «діалогів» — чергування реплік партнерів — тут небагато, але їх поява завжди пов'язана із драматизацією розвитку, як-от в експозиції та розробці першої частини (тт. 80–83, 112–117, 138–140, 112–120, 178–183). Усі перелічені «діалоги» належать до модусного типу, тобто засновані на одному матеріалі, до того ж в деяких випадках репліки партнерів нашаровуються одна на одну, перетворюючись на низку швидкоплинних канонів. Ще рідшими є діалоги диктумного типу, коли партнери обмінюються різнотематичними репліками. Один з таких діалогів знаходимо у розробці першої частини, де головній темі в оркестрі відповідають стрімкі пасажі шістнадцятих в партії домри соло (тт. 210–215). Другий приклад спостерігаємо у фіналі, де третє проведення рефрену солістом дається із оркестровими «врізками» тематичного матеріалу другого епізоду (т. 97).

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

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

Окремо слід звернути увагу на маркування розділів форми за допомогою оркестрових *tutti*, що є типовою рисою концертно-сонатної форми. Так, у початковому *Allegro* розгорнуті суто оркестрові побудови передують експозиції та репрізі, а більш лаконічні — розмежують головну та побічну партії, експозицію та розробку, перший і другий розділи розробки, репрізу та каденцію.

Отже, в Концерті В. Івка помітне прагнення до рівноправності соліста та оркестру, що дає про себе знати у послідовному дотриманні принципу передачі кожної теми від одного партнера до іншого, у наявності значної кількості суто оркестрових побудов, у диференціації тематизму на оркестровий та сольний. Останній прийом

¹ Методологічним фундаментом аналізу форм концертного діалогу в статті виступає концепція О. Антонової [Антонова, 1989].

має місце у фіналі, де на початку експонується моторна вступна тема в оркестрі (т. 1) та пружна тема рефрену у соліста (т. 5). У такому ж тембровому співвідношенні ці теми з'являються наприкінці експозиції, тільки тепер першою виступає домра з основною темою (т. 41), а потім вже оркестр з темою вступу (т. 49). Ланцюг «тема рефрену — тема вступу» прошаровує два серединні епізоди, але темброве забарвлення тем тут нівелюється через передачу вступної теми в партію домри (тт. 97 і 109). У репризі змагання між партнерами остаточно трансформується у згоду. Тема рефрену спочатку розподіляється між оркестром та солістом (т. 160), а далі дві теми проходять у контрапункті, щоправда зберігаючи початкові темброві барви (т. 168). Нарешті, в коді темброва диференціація тематизму остаточно зникає, і репрезентативні для кожної теми мотиви вільно переміщуються між партіями, демонструючи злагожденість та співдружність між партнерами.

Висновки. Концерт № 3 для домри з оркестром є одним з ключових творів у доробку Валерія Івка, який підсумовує тривалу роботу композитора в концертному жанрі та водночас демонструє ретельну інтонаційно-тематичну роботу, показову для його творчого методу загалом. Послідовне та винахідливе перетворення інтонаційно-тематичних елементів різних масштабів — від інтервалів до розвинених синтаксичних структур — стає фундаментом, на якому вибудовується масштабна циклічна композиція.

З чотирьох творів В. Івка, що належать до концертного жанру, Концерт № 3 є найбільш традиційним з погляду зовнішніх параметрів жанру. Свідомо відмовившись від попередніх експериментів із залучення до ідеї концертності інших жанрових феноменів, композитор створив цілком «класичний» зразок сольного концерту, який повністю відповідає усім специфічним вимогам жанру. Діалогічність реалізується у паритетній взаємодії соліста та оркестру, але при цьому партія домри з притаманною їй надзвичайною віртуозністю завжди знаходиться на передньому плані, вражаючи слухачів та кидаючи виклик виконавцю. Не можна заперечувати і втілення в розглянутому Концерті принципу гри, представленого тут ігровою структурою мозаїки [Клименко, 1999] і реалізованого через простежене в статті комбінування інтонаційно-тематичних елементів.

Концерт № 3 став практично останньою даниною Валерія Івка своєму улюбленому інструменту, розкривши найбагатший потенціал домри — властиві їй «блиск, технічну та змістовну досконалість», але водночас і відобразивши віртуозність як сенс його життя та творчості. Як пише Світлана Білоусова, учениця та сподвижниця Валерія Микитовича, «енергія пасіонарної особистості, якою так щедро був обдарований митець, здатна “віртуозно інтонувати” лише в умовах долання й досягнення неможливого. Саме ця якість віртуозності й визначила життя і творчість видатного Майстра» [Білоусова, 2023, с. 51].

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Антонова О. Г. Принцип диалогичности в исполнительской ситуации инструментального концерта. *Теория и история музыкального исполнительства* : зб. наук. ст. Київ, 1989. С. 132–143.
2. Білоусова С. В. Академічні жанри в домровій творчості В. Івка і Є. Мілки. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство*: зб. наук. ст. / Харківський нац. ун-т ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 46. С. 322–332.

3. Білоусова С. В. Валерій Івко: віртуозність життя і творчості. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*: матеріали шостої міжн. наук-практ. конф. (Київ, 3–4 листопада 2022 року). Київ, 2023. Вип. 6. С. 48–51.
4. Білоусова С. В. Виконавське інтонування на домрі. *Українська культура. Минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. / Рівненський держ. гуманітарний ун-т ; упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов. Рівне, 2018. Вип. 28. С. 171–177.
5. Білоусова С. В. Донецька школа домрового виконавства: етапи розвитку, методологічні засади, регіональна складова репертуару : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 — Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. 283 с.
6. Білоусова С. В. Донецька школа домрового виконавства. *Kelm (Knowleg, Education, Law, Management)*. Lublin, 2020. No 3 (31). P. 14–19.
7. Варнавська В. В., Філатова Т. В. Геній української домри: портрет в ескізах. *Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра*: зб. ст. Київ — Донецьк, 2001. С. 4–29.
8. Клименко В. Б. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 — Музичне мистецтво. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. 16 с.
9. Максименко І. Основні тенденції розвитку українського домрового концерту. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2008. Вип. 1. С. 129–134.
10. Сліпченко К. Жанр домрового концерту у доробку українських композиторів. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / ред.-упор. М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич, 2021. Вип. 44. Т. 3. С. 44–51.
11. Сліпченко К. Д. Жанрово-стильові напрями домрової творчості українських композиторів : дис. ...доктора філософії : 17.00.03 — Музичне мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2023. 279 с.

REFERENCES

1. Antonova, O. H. (1989). Printsip dialogichnosti v ispolnitel'skoi situatsii instrumental'nogo kontserta [The Dialogic Principle in the Performance Situation of an Instrumental Concerto]. In: *Teoriya i istoriya muzykal'nogo ispolnitel'stva [Theory and History of Musical Performance]*. Kyiv, pp. 132–143 [in Russian].
2. Bilousova, S. V. (2017). Akademichni zhanry v domrovii tvorchosti V. Ivka i Ye. Milky [Bilousova S. Academic genres in domra works of V. Iivko and I.E. Milka]. In: *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. Kohnityvne muzykoznavstvo [Problems of interaction between arts, pedagogy and the theory and practice of education. Cognitive musicology]*. Kharkiv. Issue 46, pp. 322–332 [in Ukrainian].
3. Bilousova, S. V. (2023). Valerii Ivko: virtuoznist zhyttia i tvorchosti [Valery Ivko: virtuosity of life and creativity]. In: *Ukraina. Yevropa. Svit. Istoriia ta imena v kulturno-mystetskykh refleksiakh [Ukraine. Europe. World. History and names in cultural and artistic reflections]*. Materials of the Sixth International Scientific and Practical Conference (Kyiv, november 3–4, 2022). Kyiv, Issue 6, pp. 48–51 [in Ukrainian].
4. Bilousova, S. V. (2018). Vykonavske intonuvannia na domri [The intonation in domra playing]. In: *Ukrainska kultura. Mynule, suchasne, shliakhy rozvytku [Ukrainian culture: the past, modern, ways of development]*. Rivne, issue 28, pp. 171–177 [in Ukrainian].
5. Bilousova, S. V. (2021). Donetska shkola domrovoho vykonavstva: etapy rozvytku, metodolohichni zasady, rehionalna skladova repertuaru [The Donetsk school of domra's performance: stages of development, methodological principles, regional component of repertoire]: The

dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. 283 p. [in Ukrainian].

6. Bilousova S. V. (2020) Donetska shkola domrovoho vykonavstva [Donetsk school of domra's performance]. In: *Kelm (Knowleg, Education, Law, Management)*. Lublin, No 3 (31), pp. 14–19.

7. Varnavska, V. V., Filatova, T. V. (2001). Henii ukrainskoi domry: portret v eskizakh [The Genius of the Ukrainian Domra: A Portrait in Sketches]. In: *Muzychne mystetstvo Donbasu: vchora, sohodni, zavtra [Musical Art of Donbas: Yesterday, Today, Tomorrow]*. Kyiv, Donetsk, pp. 4–29 [in Ukrainian].

8. Klymenko, V. B. (1999). Ihrovi struktury v muzytsi: estetyka, typolohiia, khudozhnia praktyka [Playing structures in music: aesthetics, typology, art practice]. The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 16 p. [in Ukrainian].

9. Maksymenko, I. (2008). Osnovni tendentsii rozvytku ukrainskoho domrovoho kontsertu [The main trends in the development of the Ukrainian domra concerto]. In: *Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvoznavchoï nauky [Current Issues in Artistic Practice and Art Studies]*, issue 1, pp. 129–134 [in Ukrainian].

10. Slipchenko, K. (2021). Zhanr domrovoho kontsertu u dorobku ukrainskykh kompozytoriv [Genre of domra concerto in Ukrainian music]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskiy zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka [Humanities science current issues: Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers]*. Drohobych, issue 44, vol. 3, pp. 44–51 [in Ukrainian].

11. Slipchenko, K. D. (2023). Zhanrovo-stylovi napriamy domrovoi tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv [Genre and stylistic directions of domra music by Ukrainian composers]. The dissertation abstract for gaining the degree of the Doctor of Philosophy by specialty 17.00.03 Music Art. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv, 279 p. [in Ukrainian].

ALINA PROKOPENKO

Prokopenko, Alina — PhD Student at the Theory and History of Music Performance Department at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: orcid.org/0009-0001-0053-1667

prokopenkoalina3007@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.141.319205

CONCERTO FOR DOMRA AND ORCHESTRA NO. 3 BY VALERY IVKO: VECTORS OF INTONATIONAL DEVELOPMENT AND GENRE FEATURES

The relevance of the study consists in highlighting a kind of synthesis of general features of the concert genre and individual features of V. Ivko's compositional style in Concerto No. 3 for domra and orchestra.

Main objective of the study is to characterize Concerto No. 3 for Domra and Orchestra by V. Ivko, with emphasis on the vectors of intonational development and the embodiment of the genre's characteristic features.

The methodology includes methods of historical and biographical (to clarify the circumstances of the Concerto's composition), as well as structural-functional, genre, and intonational-dramaturgical methods (for a comprehensive analysis of the work).

Results and conclusions. A detailed analysis of the Concerto No. 3 for Domra and Orchestra by the outstanding Ukrainian performer, educator and composer Valery Ivko has been conducted. This piece summarizes the composer's long-term work in the concerto genre while showcasing meticulous intonational-thematic development, characteristic of his overall creative method. The principle of continuous intonational development in the concerto is traced at two levels: working with microelements — motifs or even intervals on which these motifs are based — and the repetition or variation of more elaborate structures — musical themes or their relatively complete fragments. The specific features of the compositional organization of the concert cycle and each of its parts have been examined in detail. The relationship between the solo domra part and the orchestra part has been analyzed, highlighting the aspiration for their equality in dramaturgical unfolding.

Attention is drawn to the extreme virtuosity of the solo domra part, which requires exceptional technical preparation from the soloist and makes mastery of the technique of intonated virtuosity — a method introduced by V. Ivko in the educational process — almost a prerequisite for adequate performance. The concerto embodies the principle of play, represented by a mosaic structure and realized through the combination of intonational-thematic elements. It is concluded that Concerto No. 3 is the final homage of the outstanding musician to his beloved instrument, revealing the rich potential of the domra while also reflecting virtuosity as the essence of the Master's life and creativity.

Keywords: Domra music, the genre of the solo concerto, the compositional work of Valery Ivko, Concerto No. 3 for Domra and Orchestra by V. Ivko, intonational-thematic dramaturgy, the principle of intonated virtuosity.