УДК 780.614.11:78.071(477)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347645

Галла А. В.

Галла Анастасія Вікторівна — аспірантка кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0004-2477-0111
nastiadiakova98@gmail.com
© Галла А. В., 2025

«Елегія» та «Гуцульське коло» для домри Олександра Некрасова: жанрово-стильові та виконавські особливості

Розкрито жанрові, стильові та особливі риси змісту «Елегії» та «Гуцульського кола» для домри і фортепіано Олександра Некрасова. Здійснено детальний структурний аналіз та окреслено тематизм і драматургічний план двох творів для кращого розуміння виконавцями їх будови. Також проведено ретельний розбір виконавських особливостей цих п'єс, в результаті чого було детально визначено різновиди мотивних зв'язків, специфіку їх відтворення та способи подолання можливих інтерпретаційних труднощів. Обґрунтовано вагомий вплив слухового контролю та однакового сприйняття музичного часу виконавцями на якість ансамблевої гри, логічну побудову драматургічної цілісності та чіткість відтворення усіх ритмометричних фігур. Підкреслено майстерне вміння композитора насичувати мініатюру багатотемністю та виявлено прагнення митця вийти за межі традиційних форм, на основі чого було визначено експериментальний тип мислення О. Некрасова. Також було констатовано творчу інтенцію композитора, спрямовану на збагачення музичного полотна образним та емоційним підтекстом, насичення творів наскрізним розвитком та контрастом. Окрім цього відзначено уважне ставлення композитора до деталей, зокрема до динамічних, аплікатурних та артикуляційних аспектів. Виявлені у кантилені використання автором хроматичних елементів у композиторській техніці на мікро- і макрорівнях та застосування програмності, а саме створення ефекту колообігу у віртуозній п'єсі на різних щаблях — від одного такту до структури твору загалом, стали підставою для характеристики мислення митця як масштабного. Глибоке дослідження «Елегії» та «Гуцульського кола» для домри і фортепіано сприяло формуванню як характерних рис, які є спільними в аналізованих творах, так і відмінних ознак, що обумовлюють самобутність п'єс.

Ключові слова: жанр, стиль, мініатюра, домрове виконавство, композиторська творчість Олександра Некрасова.

Вступ. Домрове виконавське мистецтво кінця XX – початку XXI століття характеризується появою нових творів. Цьому періоду притаманна стилістична новизна, жанрова різноманітність та глибина ідейно-смислових задумів. Особливий інтерес становлять твори, які вирізняються проникливістю, яскравими художніми образами та віртуозністю у всіх її аспектах. Неабияке місце у репертуарі концертуючого домриста зайняли мініатюри різних авторів, серед яких значну роль посідає постать українського композитора Олександра Некрасова. Беручи до уваги зростаючу заці-

кавленість сучасних музикантів до виконання творів вітчизняних митців, **актуальність дослідження** полягає у потребі детального вивчення домрових мініатюр задля відповідного тлумачення п'єс шляхом поглибленого аналізу композиторського стилю та визначення жанрово-стилістичної та виконавської специфіки.

Аналіз публікацій. Твори О. Некрасова — представника Донецького краю, нерідко викликали інтерес у вітчизняних музикознавців. Деякі аспекти композиторської творчості цього митця розглядали такі науковці: Т. Ільяшенко опрацювала музичну культуру Донбасу, зокрема визначила особливості втілення фольклорної тематики в творчості композитора та охарактеризувала його фортепіанні твори [Ільяшенко, 2017]; Н. Александрова досліджувала вокальну творчість О. Некрасова, насамперед зосередивши свою увагу на жанрово-тематичному огляді [Александрова, 2004], а Л. Сбітнєва розглянула процес розвитку вокально-хорових жанрів на прикладі композиторських здобутків О. Некрасова [Сбітнєва, 2022]; С. Білоусова [Білоусова, 2015], К. Сліпченко [Сліпченко, 2023], А. Утіна [Утіна, 2013], О. Ущапівська [Ущапівська, 2009] — вивчали неофольклоризм та засоби його втілення у творах автора, з-поміж яких зустрічалися й композиції написані для домри. У збірці статей під назвою «Композитор Олександр Некрасов» розглядаються різні аспекти його діяльності та музичної спадщини [Композитор Олександр Некрасов, 2007]. У дисертаційній праці О. Ущапівської [Ущапівська, 2013] є чималий пласт інформації щодо біографічних даних та композиторської діяльності митця, а в науковому дослідженні С. Білоусової [Білоусова, 2021] ще й продемонстровано три рівні інтонаційного мислення, запропонованих В. Івком на прикладі «Елегії» О. Некрасова. Всі ці наукові джерела формують цілісне та всебічне уявлення про композиторську спадщину О. Некрасова, а також розкривають різні аспекти його творчості. Проте обраний у пропонованій статті аспект дослідження у цих працях розглянуто частково й недостатньо глибоко.

Мета статті полягає в окресленні жанрово-стильових та виконавських особливостей «Елегії» та «Гуцульського кола» для домри і фортепіано Олександра Некрасова.

Наукова новизна роботи ґрунтується на визначенні виконавської та музикознавчої перспективи «Елегії» та «Гуцульського кола» для домри і фортепіано Олександра Некрасова на основі їх спільних та диференційних характеристик.

Методологічне підґрунтя базується на застосуванні методів: *джерелознавчого* і *текстологічного* — при аналізі музикознавчої літератури з обраної тематики; *музично-текстологічного* — для окреслення інтерпретаційних версій мініатюр; *інтонаційного, аналітичного, стильового* та *порівняльного* — для встановлення жанрово-стильових та виконавських особливостей двох творів.

Результати дослідження. Жанр і стиль — це дві категорії, які формують системну характеристику музичного твору, його соціокультурні межі та засоби художньо-образного втілення. «Стиль у загальному розумінні є проявом характеру творчого мислення, жанр організацією вираження цього характеру, які реалізуються в художньому творі — матеріальній субстанті творчості» [Лігус, 2017]. Завдяки цим двом поняттям, а особливо їх взаємодії, можна визначити художню цілісність твору, його форму, функціональне призначення, композиторський почерк автора або характерні риси епохи чи мистецького напряму.

Однією з універсальних музичних форм, яка включає в себе вражаючу кількість багатоманітних стилів та жанрів, є мініатюра. Друга половина XX —початок XXI століття насичені появою нових музичних зразків для домри, особливе місце серед яких, безперечно, посідає жанр мініатюри. Великої популярності ця форма музичного твору набула невипадково, адже мініатюри зазвичай є невеликими за своїм

обсягом, наповненими яскравими художніми образами та здатні продемонструвати віртуозність виконавця у всіх можливих аспектах.

До перших музичних прикладів домрової композиції безсумнівно можна віднести п'єси фольклорного спрямування, які були невеликі за своїм обсягом і з часом переросли в обробки народних пісень. На європейських теренах жанр мініатюри проходив схожий шлях розвитку. Так, дослідниця Людмила Путішина вказує, що «перші приклади інструментальних мініатюр з'являються у XVI —XVII ст. у творчості англійських вірджиналістів В. Берда, Дж. Булля, Д. Блоуа, Г. Перселла. Це п'єси, здебільшого з пісенно-танцювальною основою, серед яких переважають інструментальні обробки побутових наспівів та танців з опорою на англійський фольклор, та призначаються для камерного музикування» [Путішина, 2012].

Серед українських композиторів, які писали мініатюри для домри, варто вказати Л. Д. Матвійчук, В. М. Івка, Є. Г. Мілку, С. О. Мамонова, Б. О. Міхєєва, О. Л. Олійника, М. Т. Лисенка, С. І. Грицаєнко, А. В. Івко, А. Ю. Чеботарьова. До цього переліку постатей, які зробили вагомий внесок у розвиток домрового виконавства, слід долучити Олександра Некрасова — українського композитора, який відомий своїми оркестровими композиціями для симфонічних, народних та домрового оркестрів, численними вокальними та інструментальними п'єсами. У його творчому доробку більше п'ятдесяти творів, які користуються популярністю серед сучасних виконавців. Поміж його творів, чільне місце займають п'єси, які написані для домри.

Виняткову роль у репертуарі домриста посідають твори О. Некрасова, зокрема «Елегія» та «Гуцульське коло» для домри і фортепіано, які в ході виконавської практики об'єдналися у цикл, що складається з двох різнохарактерних частин, кожна з яких являє собою мініатюру. Так, першою, у 1986 році з'явилася «Елегія», а другою, у 1994 році — «Гуцульське коло», хоча у рукописному варіанті, як зазначає С. Білоусова, дата створення — 1995 рік [Білоусова, 2017, с. 178].

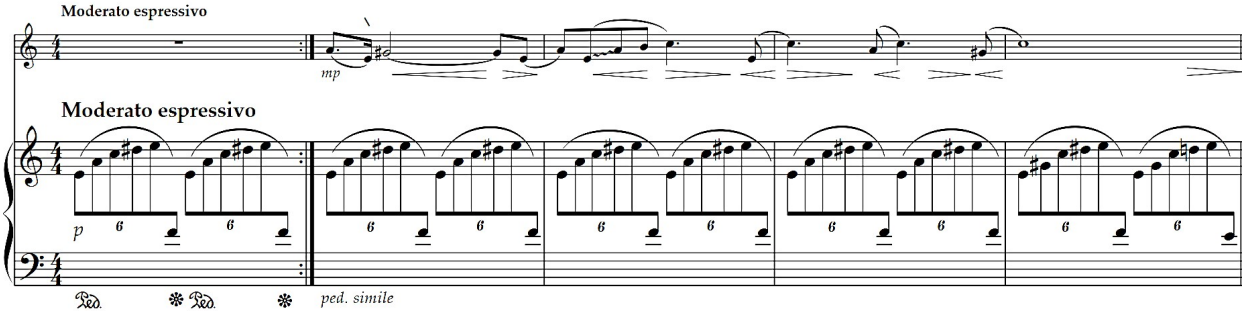
Якщо розглянути тлумачення слова *елегія*, то стане зрозумілим, що воно походить від грецького, яке означає «пісня», а те у свою чергу походить «від фригійського слова, що означало "очерет", тобто від назви музичного інструмента, виготовленого з очерету, — сопілки, під акомпанемент якої співалися елегії» [Галич, 2005, с. 293]. Інше пояснення вказує на те, що елегія — «… інструментальний твір задумливого, сумного характеру» [Бусел, 2005, с. 343]. **«Елегія»** О. Некрасова написана у подвійній складній тричастинній формі з основною тональністю *ля мінор*, загальна схема якої традиційна — $ABA_1B_1A_2$; проте, з огляду на тематичну складеність середини та неповноту повернення її тематичних елементів, деталізована схема виглядає як $aa_1 \mid bc \mid a_2 \mid c_1 \mid a_3$ [вертикальні риски між літерами позначають межі великих розділів]. Композитор вдався до такого викладу музичного матеріалу, щоб підсилити образний та емоційний підтекст, створити розвиток, контраст, і, найголовніше, відобразити цілісність та завершеність усієї мініатюри.

Перший розділ твору розпочинається двотактовим вступом фортепіано, який наповнений таємничим настроєм завдяки педалізованому висхідному руху, що створює ефект злиття нот в єдину матерію, але *фа* першої октави розділяє це поєднання, повертаючи цей музичний фрагмент на початок свого руху, що утворює враження колообігу. «Серед семантичних ознак руху в музиці виділяються швидкі пасажі, особливо повторювані арпеджіо, які дуже часто як графічно, так і символічно, утворюють образ колеса» [Борисенко, 2016, с. 23]. На тлі такого остинатного руху у партії фортепіано, що плине немов течія, з'являється *перша тема* (***a***), яка має характер глибокої рефлексії (тт. 3–10). Вона складається з восьми тактів (4+4), має динамічну

позначку *mp* та насичена мікродинамікою, про що свідчать детально прописані авторські вказівки. Композитор також особливу увагу приділив пунктирному ритмічному малюнку — головному мотиву, що звучатиме впродовж усього твору (приклад 1).

Приклад 1.

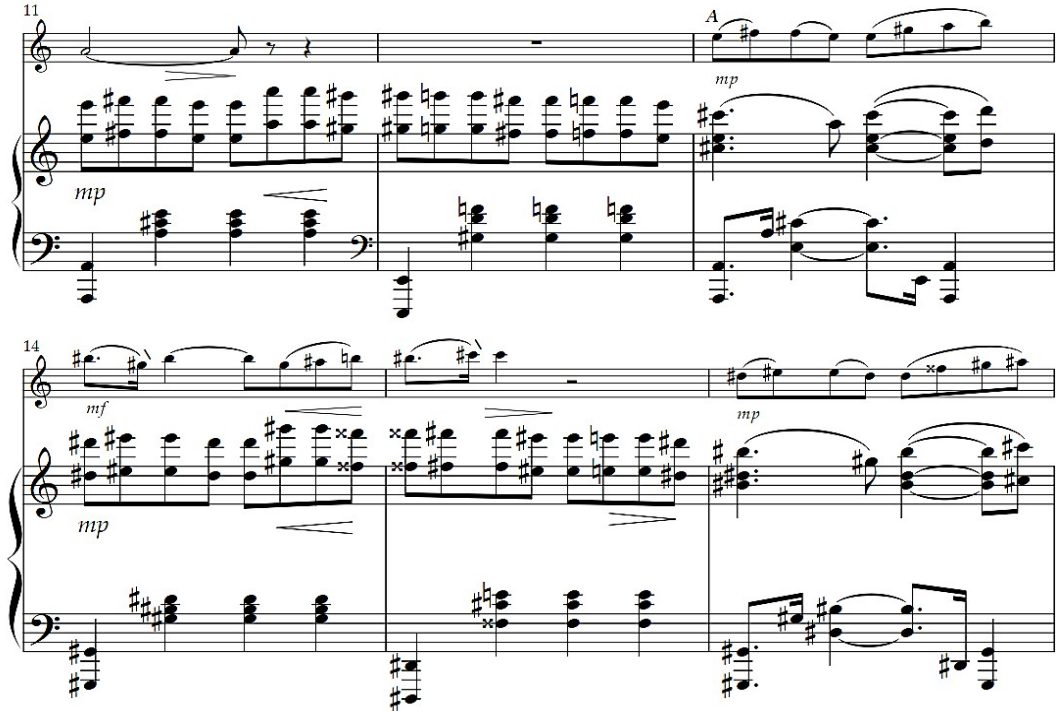
О. Некрасов «Елегія» для домри та фортепіано. Вступ, перша тема (тт. 1–6)



Друга тема (***b***) складається з дев'яти тактів (5+4) і дещо контрастує з першою за своїм викладом (тт. 11–19). Вона характеризується теплом, витонченістю, легкістю та піднесенням, які утворюються завдяки різноманітному тональному плану. Спостерігається транспонуюча секвенція по низхідних півтонах на основі звороту T - $D_9^г$ - T: *ля мажор*, *соль-дієз мажор*, *соль мажор* (приклад 2). З'являється новий музичний матеріал — подвоєний октавами хроматичний мотив у партії фортепіано, який заповнюється м'якими акордами, та хроматичні елементи в партії домри, проте тут зберігається інтонаційна та ритмічна основа з першої теми. Цікавим є застосування композитором хроматизації як у межах такту, так і всієї фрази, речення. Іншими словами, О. Некрасов застосував один прийом на різних щаблях — на мікро- і макрорівнях. Також у другій темі відбувається діалог між двома інструментами у вигляді перекличок. Висхідні тріолі на *crescendo* у партії фортепіано сполучають дві теми.

Приклад 2.

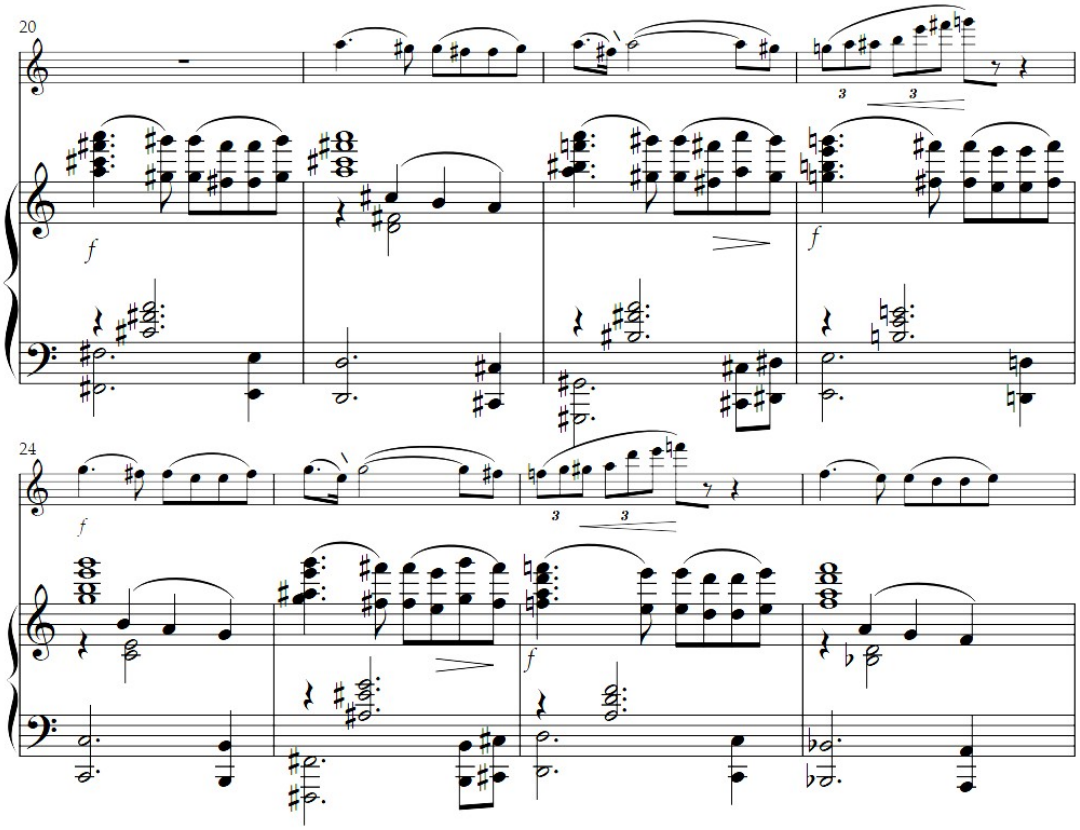
О. Некрасов. «Елегія» для домри та фортепіано. Друга тема (тт. 11–16)



Третя тема (***c***) відмінна за емоційною насиченістю по відношенню до двох попередніх (вперше з'являється динамічна позначка *f*), містить у собі дев'ять тактів (4+5) (тт. 20–28). Тут переплітаються ритміко-інтонаційні елементи з двох попередніх тем, які набувають нового характеру і звучать більш експресивно, хоча такий шквал емоцій триває недовго. Тема насичена фригійським зворотом у басовому голосі в партії фортепіано (t – t_2 – VI_7 – $II_{4/3}$ – VI_2 – D), секвенційованим хроматико-низхідним рухом тональностей (*фа-дієз мінор, мі мінор, ре мінор*) та імітаційним типом викладу (канонічний вступ теми) (приклад 3).

Приклад 3.

О. Некрасов. «Елегія» для домри та фортепіано. Третя тема (тт. 20–27)



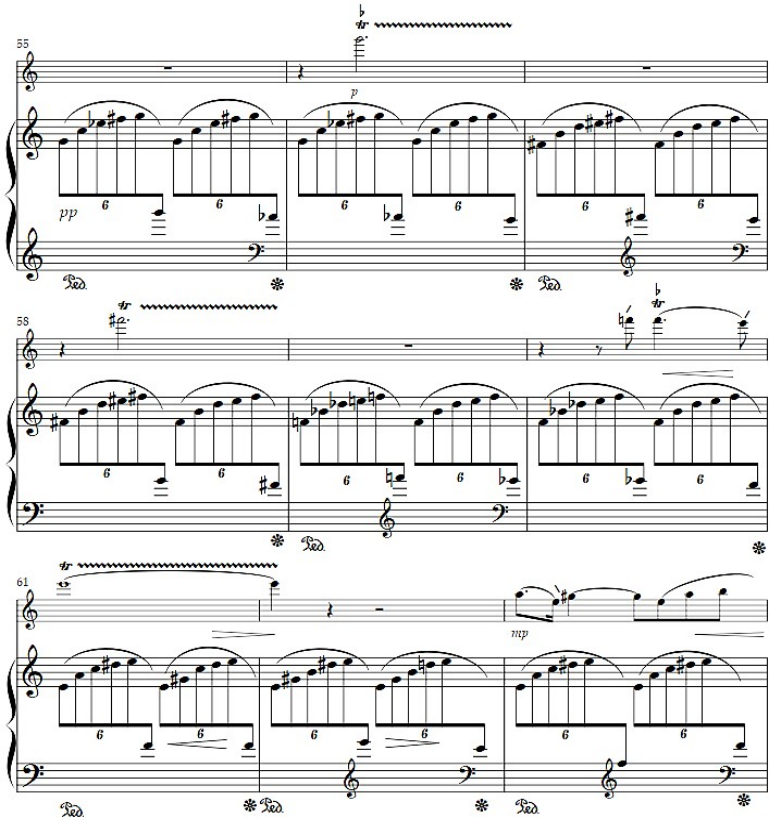
Другий розділ має структуру викладу, подібну до першого. Про це свідчать наявність тонально нестійкого двотактового вступу та проведення теми (***a₁***) на основі першої теми (тт. 31–43). У першому розділі перша тема звучала у партії домри, у другому її починає виконувати фортепіано, яке вже у наступному такті каноном підхоплює домра. У цьому розділі перша тема набуває нового звучання, вона розвивається, трансформується та ускладнюється завдяки більш насиченій фактурі у партії фортепіано, що містить у собі початковий вступний мотив восьмими тривалостями і в тріольному варіанті, вкрапленні віртуозних елементів у партії домри у вигляді шістнадцятих квартоль і секстоль та хроматико-низхідній тональній прогресії (*ля мінор, соль-дієз мінор, соль мінор, фа-дієз мінор, фа мінор, мі мінор*). Показово, що тема ***b*** у своєму початковому викладі практично не звучить до кінця твору (окрім натяку на неї у такті 43), вона ніби «втрачена», проте гармонійно проникла у тему ***a*** своїм секвенційним спуском по півтонах. Ця деталь є змістовною з огляду на обраний жанр: адже елегії часто націлені на відтворення тем самотності, розчарувань, суму, втрати.

Насичений інтонаціями другої теми хроматичний рух у 43 такті готує кульмінацію усього твору (тт. 44–54), яка повністю побудована на матеріалі третьої теми (***c₁***). Кульмінація «Елегії» звучить на динамічному відтінку *f*, містить у собі мотиви першої та другої тем, насичена поліритмією та хроматико-секвенційним викладом у низхідному русі. Гармонічний план кульмінаційного епізоду функціонально збігається з третьою темою (t – t_2 – VI_7 – $II_{4/3}$ – VI_2 – D) і теж написаний у вигляді секвенції з кроком по великих секундах: *мі мінор, ре мінор, до мінор*. Ця тема фактурно майже не відрізняється від першого її проведення, але у партії домри додається ще одна доля з хроматичними тріолями, які подовжують висхідний злет. Завершується кульмінація *соль мажором*, який після тривалого мінору сприймається світло та дуже м'яко.

Реприза (тт. 55–70) «Елегії» нагадує початок твору фактурним прозорим викладом, де в партії фортепіано музичний матеріал, викладений безперервними восьмими, нагадує течію, а точкові додавання у третій октаві імітують акустичний ефект падіння крапель (***a₂***). Трелі на слабку долю в третій октаві у партії домри підсилюють цей ефект. Їх важливо виконувати без надмірного акцентування та опори. У 63-му такті, як нагадування, з'являється фрагмент першої теми у другій октаві: тихий, ніжний та ліричний. На тлі терцового звуку тонічного тризвуку у домри звучать м'які арпеджовані переливи у фортепіано. Композитор у репризі також зберіг секвенційний тип викладу музичного матеріалу: *до мінор, сі мінор, сі-бемоль мінор, ля мінор* (приклад 4).

Приклад 4.

О. Некрасов. «Елегія» для домри та фортепіано. Реприза (тт. 55–63)[1]



[1] Збережено особливості авторського правопису.

Кожного разу впродовж усього твору, коли з'являється мотив у вигляді пунктиру у партії домри, О. Некрасов пропонує такі штрихи для виконання цього елемента: восьма з крапкою на тремоло, а шістнадцята щипком угору. При виконанні ритмічного малюнку восьмої з крапкою, шістнадцятої і половинної перед виконавцем постає декілька завдань: зіграти першу долю за хореїчним принципом, де перша нота по відношенню до другої є сильнішою, довшою, голоснішою, та усвідомити і відтворити поєднання першої і другої нот за принципом оберненого хорею, адже *мі – соль-дієз – мі* — синкопа. Звук перед синкопою завжди буде коротшим, що й підтверджують авторські артикуляційні позначки (над нотою *мі* щипок вверх — \). Також одним із найголовніших критеріїв відтворення синкопи є розвиток звуку завдяки комплексному використанню слухового контролю з виконавською технікою. Так, дослідниця Світлана Білоусова вказує, що «на домрі напруження другого звуку досягається завдяки тремоло і зміні його інтенсивності. У випадку виконання звуку ударом, зростання звучності можливе в результаті посиленої роботи слуху виконавця. Якщо виконавець відчуватиме напруження і динаміку звучання, її почує і слухач» [Білоусова, 2017, с. 134]. Підкреслимо, що нотне полотно насичене авторськими вказівками — динамікою, артикуляцією, аплікатурою, що вказує на уважне ставлення композитора до деталей.

О. Некрасов ретельно прописав штрихи другої теми, що дає виконавцю можливість зрозуміти її артикуляційні принципи. Перша та друга долі *мі – фа-дієз* та *фа-дієз – мі* (т. 13) — це хореїчні мотиви, які виконуються за такими параметрами: звуки поєднуються лігою, перший звук відносно другого буде довшим, голоснішим, метрично сильнішим. При поєднанні 13-го та 14-го тактів виконавцю-домристу теж потрібно аналізувати артикуляційні побудови, тоді стане зрозумілим, що *сі* та *сі-дієз* важливо виконувати *non legato*, а не *legato*, адже їх співвідношення характеризується ямбічним відтворенням, де перший звук по відношенню до другого є метрично слабшим, коротшим, тихішим, і два звуки виконуються завжди окремо. Відповідно, при об'єднанні третьої та четвертої долі 13-го такту за допомогою *legato*, восьмі *мі, соль-дієз, ля* ще тремолюються, а *сі* доцільно брати щипком вверх без надмірного натиску та опори.

У другому розділі, де музичний матеріал має канонічний виклад, домристу важливо усвідомлювати, що його тема знаходиться у легкому такті (т. 32), відповідно вона має виконуватися не як початок нового музичного матеріалу чи протиставлення до мелодії у фортепіано, а навпаки, як органічне її продовження, зберігаючи при цьому лінійно-прогресуюче спрямування музичний подій. Кульмінація «Елегії» — найбільш емоційна точка у всьому творі. Для обох виконавців важливим є однакове відчуття музичного часу, що позитивно вплине на ансамблеву гру (особливо в тактах, де зустрічається поліритмія), спільне трактування художнього образу, що підсилить лірико-емоційну вершину п'єси та чітке розуміння її форми і драматургії.

Інші сторони таланту О. Некрасова відкриває п'єса «Гуцульське коло». Музичний фольклор України, а особливо гуцульська тематика цікавила багатьох митців. Так, гуцульський колорит спостерігається в образотворчому мистецтві (М. Дмитренко, С. Луцак, М. Левицький, А. Шпільчак), літературі (М. Коцюбинський, Л. Українка, С. Вінценз, І. Франко, О. Кобилянська), кіно та театрі (С. Параджанов, Б. Івченко, Р. Держипільський, Ю. Андрухович, Д. Чиборак) і в музиці (М. Скорик, С. Людкевич, А. Кос-Анатольський, М. Вериківський, Л. Дичко). Серед композиторів, які писали для домри твори із залученням українського фольклору — В. Рунчак, В. Івко, Є. Мілка, О. Олійник та інші. У творчості Олександра Некрасова фольклорна лінія присутня у хорових та камерно-вокальних творах, у дитячій та оркестровій музиці («Гуцульська рапсодія на теми пісень українських композиторів» для оркестру народних інстру-

ментів, 1980 та сюїта «Три гуцульських гобелени» для домрового оркестру, 1993), у камерно-інструментальній, зокрема для фортепіано, квінтету духових та ударних інструментів, для фортепіано соло і для домри й фортепіано («Гуцульське коло», 1995).

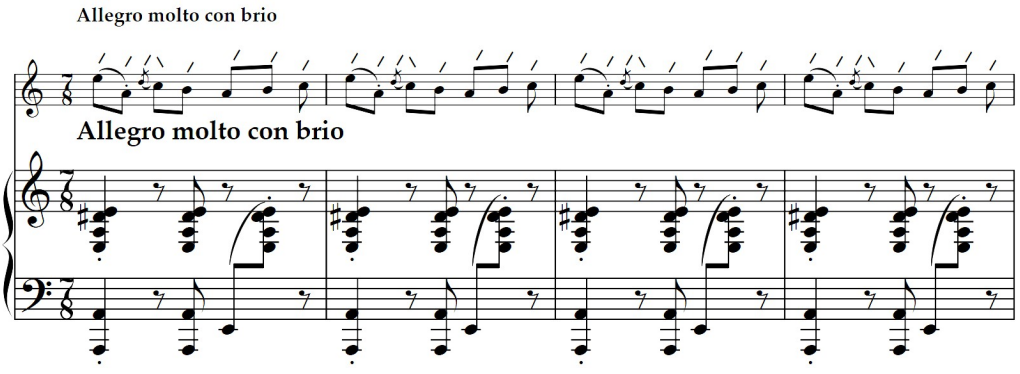
«Гуцульське коло» — колоритна п'єса для домри та фортепіано віртуозного характеру. Цей твір користується великою популярністю серед домристів, адже він невеликий за своїм обсягом, дуже яскравий у художньому плані, чудово доповнює будь-які концертні події. Проте п'єса є технічно непростою, відтворення її на сцені свідчить про високий виконавський рівень домриста. За словами С. Білоусової, цей «твір, спочатку задуманий як оркестровий, був втілений у фортепіанному звучанні. Згодом, вгледівши органічну спроможність домри вдало передавати національний колорит, О. Некрасов переробляє твір для домри та фортепіано, і не помиляється. Відтворена в іншому тембральному забарвленні, де партія фортепіано виконує функції оркестру, п'єса набуває нових виразних рис» [Білоусова, 2017, с. 177]. Дійсно, домра, як інструмент, що пройшов непростий шлях академізації, в результаті чого набув рис універсального, здатна яскраво відтворити національно-культурний контекст твору.

«Гуцульське коло» має складну тричастинну форму A B A_1, структура якої aba|cb_1c|$b_2a_1b_3a_2$, з синтетичною репризою. Дослідниця Ксенія Сліпченко стверджує, що цей твір — «розгорнута композиція, яка побудована на безперервному проведенні мелодії у дусі *perpetuum mobile*» та написана у складній тричастинній формі — ab a_1b_1 a_2a_3 [Сліпченко, 2023, с. 135]. Безперечно, цей твір містить у собі елементи тричастинності, варіаційності, а головне — постійне повторення теми А свідчить про певну рондальність, яка, на наш погляд, переважає у цій п'єсі. Але якщо розглянути структуру «Гуцульського кола» спираючись на тричастинність, то можна виділити такі розділи: перший — aba, другий — cb_1c, а третій — $b_2a_1b_3a_2$, де А виконує функцію рефрену, а В і С — епізодів.

Перша частина. Розпочинається твір невеликими музичними фразами, які виступають у ролі епізодів, надалі трансформуючись у широкі побудови. Так, з самого початку звучить інтонаційне зерно *теми* ***a*** (тт. 1–4), яке складається з чотирьох тактів і написане у тональності *ля мінор* з використанням підвищеного IV ступеня (*ре-дієз*), що надає ознак гуцульського ладу, й відповідно, колориту. Застосування розміру 7/8 збільшує межі такту у порівнянні з частіше використовуваними розмірами, тому такий виклад теми (її мотив вміщений в рамках одного такту) може бути незвичним як для виконавця, так і для слухача. Вже з самого початку твору відчувається його програмний характер — тут дійсно втілено ідею кола, аналогія до якого тут спостерігається на різних рівнях — від одного такту до структури твору загалом (приклад 5).

Приклад 5.

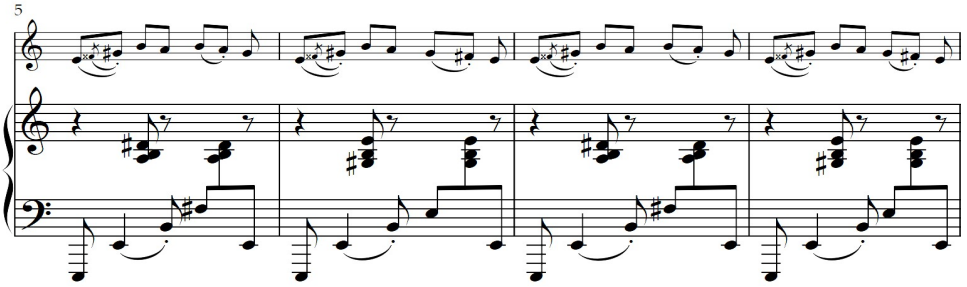
О. Некрасов. «Гуцульське коло» для домри та фортепіано. Тема *a* (тт. 1–4)



Наступний музичний матеріал, що відповідає елементу ***b*** (тт. 5–8), складається з чотирьох тактів, написаний у тональності *мі мажор* (приклад 6). Головний мотив, що знаходиться в п'ятому такті, зустрічатиметься впродовж усього твору в різних варіантах. На відміну від основної інтонації теми ***a***, він звучить упродовж двох тактів. У дев'ятому такті відбувається повернення теми ***a***, що повністю відповідає першому проведенню, а в 13-му такті з'являється сполучна частина, висхідний квартовий хід (*сі – мі*) якої відіграватиме неабияку роль у всьому творі.

Приклад 6.

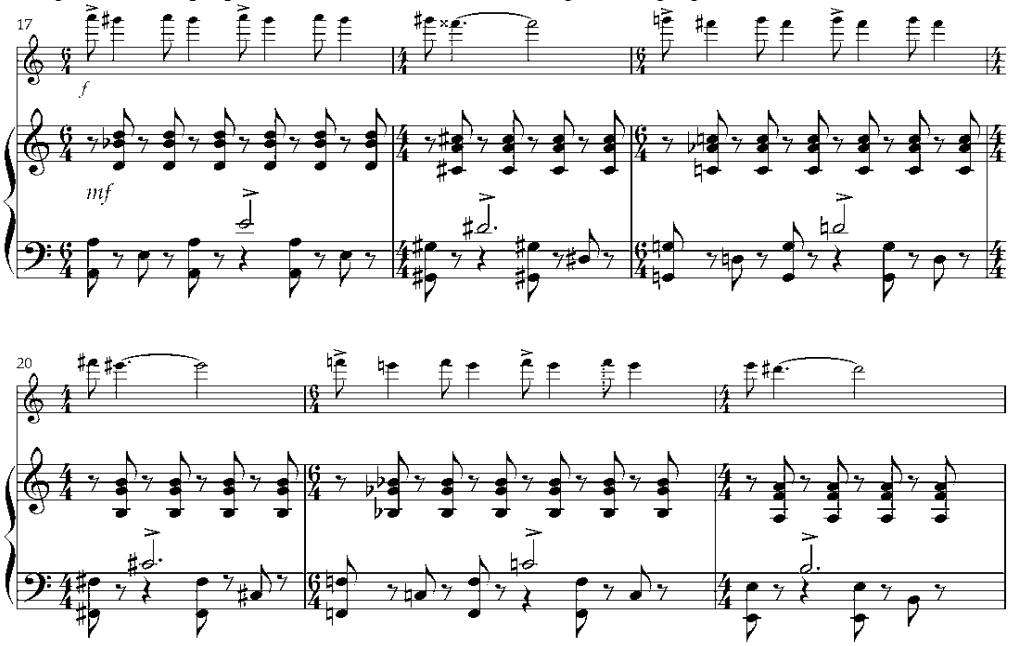
О. Некрасов. «Гуцульське коло» для домри та фортепіано. Тема *b* (тт. 5–8)



Друга частина. Тема ***c*** (тт. 17–22) характеризується тональною та метричною нестійкістю. В акомпанементі ніби навмисно підкреслюється нестійкість епізоду, адже на тлі басу, який чітко дає ладові спрямування (перший та п'ятий ступінь), в акордовій послідовності використовуються нестійкі звуки. Вони є своєрідною тонікою для наступної тональності, у яку відбувається модуляція. В партії домри підкреслюються чергування характерних ступенів ладу (I та VII). Перемежовування розмірів 6/4 та 4/4, невелике акцентування в мелодії та в середньому голосі у партії фортепіано роблять цю частину більш динамічною, рухливою, а разом з низхідною хроматичною секвенцією усього епізоду художній образ цього твору стає більш різноманітним та виразним (приклад 7).

Приклад 7.

О. Некрасов. «Гуцульське коло» для домри та фортепіано. Тема *c* (тт. 17–22)



Більш контрастною, активною та енергійною по відношенню до попереднього музичного матеріалу є тема ***b*** у тт. 23–41. Вона дещо відрізняється від першого проведення, але в її основі також лежить головний ритмо-інтонаційний мотив (тт. 26–27, 32–33, 39–40), а також зберігається початковий розмір 7/8 та тональність *мі мінор*. Якщо перший виклад теми ***b*** мав просту гармонічну фактуру, то другий є трохи складнішим: у ньому 19 тактів (6+6+7), басовий голос побудований на чергуванні тоніки та домінанти, а акордова послідовність спирається на змінювання домінанти та шостого ступеня. Застосовано такий самий прийом, як і в темі ***c*** — одночасно в межах одного такту звучать два різні акорди. Також тут вперше з'являється колористичний прийом гри у домри — удар медіатором по деці, який в нотах позначається зірочкою. Ця тема насичена секвенційним рухом з кроком по великих терціях (*мі мінор, до мінор, ля-бемоль мінор*). Проведення теми ***c*** у тактах 42–47 майже ідентичне попередньому її викладу — однакові ритм, метр, фактурний та гармонічний виклад, хроматична секвенція, але вони відрізняються за тональним планом, при цьому збережено співвідношення тональностей. Якщо в темі ***c*** в межах такту звучали *ля мінор* та *соль мінор*, *соль мінор* та *фа мінор*, *фа мінор* та *мі-бемоль мінор* (тт. 17–22), то в темі ***c₁*** — *мі мінор* та *ре мінор*, *ре мінор* та *до мінор*, *до мінор* та *сі-бемоль мінор*.

Третій важливий блок розвитку музичного матеріалу розпочинає проведення теми ***b*** *у* тт. 48–51., як своєрідне *Tutti*, вона написана в розмірі 9/8 і містить в собі ритмо-інтонаційні мотиви з усіх тем. Так, перша і друга долі нагадують початок теми ***a***, третя, четверта, сьома, восьма і дев'ята долі відтворюють тему ***b***, а в середньому голосі у партії фортепіано спостерігається підкреслення половинної ноти за рахунок акценту, як і в темах ***c*** та ***c₁***. Один із важливих музичних елементів у «Гуцульському колі» — квартовий хід *сі – мі*, який в сполучній частині звучить у кожній долі у горизонтальному викладі, і лише в першій та другій долях у вертикальному. Ця частина, як перша локальна кульмінація, готує наступну тему.

Подальше проведення теми ***a*** у тт. 52–55 міститься в другому голосі у партії домри в розмірі 7/8. Тема ***b*** у 56–78 тт., що звучить в партії фортепіано на тлі висхідного глісандо в домри у третій октаві, за своїм викладом нагадує її друге проведення. Зазначений фрагмент є досить розгорнутим завдяки динамічному наростанню та відхиленням по квінтовому колу (*ля мінор*, *ре мінор*, *соль мінор*, *до мінор*). Сполучна тема (тт. 79–81), яка побудована на матеріалі висхідного квартового ходу, готує кульмінацію усього твору. Кульмінаційне проведення теми ***a*** у тт. 82–96 є дуже інтенсивним, енергійним, фактурно насиченим, звучить на динамічному відтінку *f*: спочатку головна тема викладена октавами у партії домри і так само октавами дублюється у фортепіано, що підсилює щільність її звучання, а потім вона варіюється завдяки зміні розміру на 9/8 та перенесенню у нижній голос в партії домри (тт. 86–89). Завершується «Гуцульське коло» щільними чотиризвучними акордами (*ля мінор*) в обох інструментів на динамічній позначці *ff*.

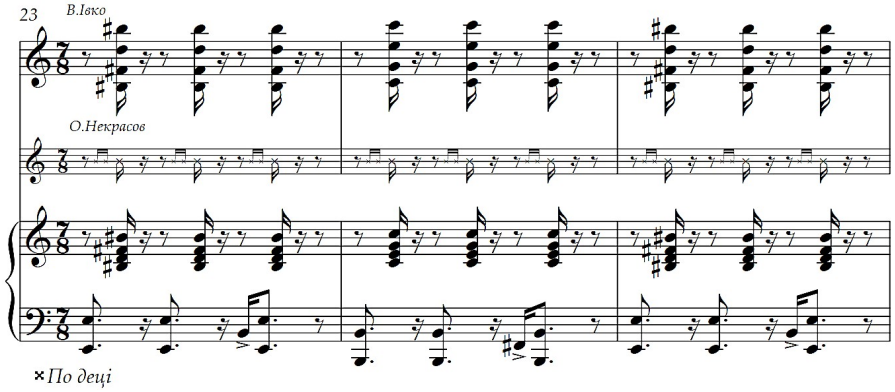
На перший погляд, «Гуцульське коло» видається досить простим за рахунок переважання однотипного ритмічного малюнку, повторюваної мелодичної лінії та відсутності віртуозних пасажів. Але найбільшими перешкодами, які постають перед домристом, є дотримання темпової позначки *Allegro molto con brio* та артикуляційних штрихів. У цій п'єсі деякі теми виконуються на тремоло, але більша частина — щипками вниз, і лише форшлаги відтворюються перемінними щипками. Як показує практика, поєднання щипків униз із швидким темпом створює деякі труднощі музикантам, тому однією з важливих складових успішного виконання цього твору є свобода виконавського апарату домриста.

Тема ***a***, як і тема ***b***, виконується щипками вниз, а ліга, яка сполучає дві восьмі, вказує на артикуляційні критерії виконання. Відповідно, серед двох залігованих восьмих, перша нота буде тривалішою, а друга коротшою згідно авторських вказівок, а це означає, що такі мотиви слід грати за хореїчним принципом. Для того, щоб відтворити різну тривалість звучання двох звуків однаковими штрихами, необхідний комплексний підхід. Домрист перший звук повинен виконувати голосніше та утримувати пальцем лівої руки аби подовжити його тривалість, а другий звук — завдяки стакатуванню внаслідок швидкого підняття пальця зі струни та тихішому динамічному відтінку — буде лунати коротше. Гра форшлагу з урахуванням усіх штрихів, що вказані у нотному тексті, може дещо сповільнювати темп, тому музиканту доцільно виконувати цей музичний матеріал зі стремлінням у наступний такт, розподіляючи енергетичний потік на чотири такти. У темі ***c*** для подовження тривалості четвертних нот домристу варто використовувати ритмізоване тремоло, аби якомога точніше відтворити тривалість звучання. Такий прийом гри часто використовується у творах зі швидким темпом, для того, щоб уникнути неконтрольованого тремолювання. За таким принципом побудована і тема ***c₁***.

Удари по деці в темі ***b*** (тт. 48-51) з позицій виконання не є вдалим композиторським рішенням. Це пояснюється тим, що заграти ритм (шістнадцяту з форшлагом), який потрібно відтворити за допомогою ударів медіатора у швидкому темпі, дуже важко, подекуди навіть неможливо. Можна було б виконати це місце ударами нігтів чи пальців, але тоді виконавець не встигне перехопити медіатор. Щоб зробити цей епізод зручнішим для виконавця, Валерій Івко[1] вдався до редакторської версії, у якій він запропонував грати акорди замість ударів (приклад 8), що позитивно відобразилося не лише на виконавській техніці, а й значно збагатило та підсилило напруженість і наповненість усього епізоду. Таке рішення також урізноманітнило музичне полотно й дозволило цьому колористичному прийому — удари по деці — набути ознак органічного та «свіжого» звучання (тривале проведення теми ***b*** у тт. 60–78). Оскільки цей твір є перекладенням для домри і фортепіано, то пошук технічних та специфічних засобів для розкриття характеру твору засобами домри був необхідним. Запропонована редакція дозволяє домристу не зосереджувати всю увагу на техніці виконання, а змістити свій фокус на точне й чітке відтворення ритму, який є досить непростим, особливо в ансамблевій комунікації з фортепіано.

Приклад 8.

О. Некрасов. «Гуцульське коло» для домри та фортепіано. Тема b_1 (тт. 23–25)



[1] Івко Валерій Микитович (1941–2022) — основоположник донецької домрової виконавської школи, домрист-віртуоз, композитор, засновник камерного домрового оркестру «Лик домер».

Оскільки тт. 48–51 побудовані на інтонаційних елементах тем ***a, b*** і ***c***, їх слід виконувати за такими принципами, які були вже описані, але потрібно враховувати метричне розташування кожного інтонаційного відрізку та об'єднувати їх спочатку по два, а потім по чотири такти, аби уникнути роздільності звучання. Відтворюючи кінцівку твору, обидва музиканти повинні мати спільне відчуття музичного часу, яке запобігатиме ансамблевому дисбалансу. Акорди у ритмічному зменшенні імітують стрімкий рух з *fp* до *fff*, який виконує функцію завершальної точки у колі.

Цикл О. Некрасова, що складається з двох різнохарактерних творів, вражає своєю колоритністю та емоційною наповненістю. Дві мініатюри чудово доповнюють одна одну, маючи при цьому беззаперечні ознаки самодостатності та цілісності. Саме ці якості й приваблюють виконаців-домристів, які прагнуть включити п'єси до свого репертуару. Порівнюючи характерні риси цих творів, відмітимо, що в «Елегії» автор вдається до особливої музичної форми (подвійна тричастинна з ознаками рондальності), основаній на неконтрастному тематизмі. Це спричиняє активний мотивно-тематичний розвиток, адже кожна наступна тема розвивається з попередньої послідовно та органічно. Деталізована і вишукана робота композитора з тематичним матеріалом, насичення музичного полотна секвенціями, імітаційністю, варіюванням обумовлюють образну цілісність п'єси. У «Гуцульському колі» композитор також використовує оригінальну форму з ознаками рондальності, тричастинності та варіаційності. Теми співставляються за принципом контрасту та насичуються розвитком завдяки варіаційному викладу, ускладненій гармонії, примхливій ритмічній організації, застосуванню колористичних прийомів, що в комплексі забезпечує наростання драматургічної напруженості в межах мініатюри.

Висновки та перспективи дослідження. Використані О. Некрасовим способи формотворення реалізують схильність композитора до пошуку нових шляхів утілення художнього змісту, вказують на експериментальність та оригінальність його мислення, яка поєднується з міцною опорою на традицію. В обох мініатюрах, позначених протилежним характером образного змісту, наскрізна драматургія виявилась у безперервному розвитку тем, їхній взаємодії та майстерному масштабуванні. При наявності спільних ознак ці твори вимагають індивідуального виконавського підходу. В «Елегії», сповненій задумливості і кантиленності, домристу слід зосередити увагу на відтворенні інтонаційних зв'язків та мікродинаміки. Фольклорне забарвлення «Гуцульського кола» (варіаційна повторюваність музичних фраз, яскравий ритм та змінний метр, гуцульський лад, характерні інтонаційні звороти, ходи на квартові та квінтові інтервали з використанням відкритих струн, шумові колористичні ефекти тощо) спрямовує зусилля виконавця насамперед на чітке відтворення метру і ритму.

Безсумнівно, слідуючи законам жанру мініатюри, О. Некрасов продемонстрував детальну увагу до штрихів, динаміки, артикуляції, які ретельно були прописані у нотному тексті. У кожній п'єсі він зумів створити глибоко розвинене музичне полотно. Аби передати емоційно глибоку індивідуальність цих творів, композитор використав різні гармонічні, динамічні, ритмічні і фактурні прийоми, часом ускладнені, які можна розташувати за вектором «від лірики до танцювальності». Це все свідчить про масштабне композиторське мислення митця, адже О. Некрасову вдалося у мініатюрі втілити складну музичну композицію з розгорнутою та розвиненою структурою і тематизмом. Надважливим при виконанні двох мініатюр є слуховий контроль, який забезпечить ансамблеву гру, чітке відтворення усіх ритмо-метричних фігур, драматургічну цілісність. Аналіз «Елегії» та «Гуцульського кола» О. Некрасова відкриває можливість до подальшого дослідження творчості цього автора, зокрема, творів, написаних

для домри у різних складах. Предметом майбутніх розвідок можуть бути також домрові мініатюри інших українських композиторів — В. Івка, С. Мамонова, Є. Мілки, А. Івко, А. Чеботарьова, що допоможе розширити і збагатити репертуар сучасного домриста.

Список використаної літератури

1. Александрова Н. Г. Вокальна творчість Олександра Некрасова (Жанрово-тематичний огляд). *Мистецькі обрії* : альманах. Київ, 2004. Вип. 6. С. 136–145.

2. Білоусова С. В. Донецька школа домрового виконавства: етапи розвитку, методологічні засади, регіональна складова репертуару : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. 283 с.

3. Білоусова С. В. Фольклорна лінія у творах для домри В. Івка, Є. Мілки, О. Некрасова. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський зб. пр. / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич, 2015. Вип. 14. С. 55–62.

4. Борисенко Т. В. Генезис феномену «перпетуум мобіле». *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. ст. / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2016. Вип. XXXVII. С. 20–28.

5. Бусел В. Т. Елегія. *Великий тлумачний словник сучасної української мови* : словник. Київ : ВТФ «Перун», 2005. С. 343.

6. Галич О. А., Назарець В. М., Васильєв Є. М. Теорія літератури : підручник. Київ : Либідь, 2005. С. 293.

7. Ільяшенко Т. П. Неофольклористична тенденція у контексті музичної культури Донбасу другої половини XX початку XXI століть. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревскього. Харків, 2017. Вип. 47. С. 58–68.

8. Композитор Олександр Некрасов : зб. ст. / заг. ред., вступ. ст. та комент. Т. В. Тукова. Донецьк, 2007. 198 с.

9. Лігус О. М. Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру. *Вісник КНУКіМ* : збірник наукових праць. Київ, 2017. Вип. 35. С. 129–137.

10. Путішина Л. О. Розвиток жанру мініатюри: історичний аспект. *Педагогічна освіта: теорія і практика* : зб. наук. праць. Кам'янець-Подільський, 2012. Вип. 12. С. 392–396.

11. Сбітнєва Л. М. Розвиток вокально-хорових жанрів у творчості композиторів і педагогів Донеччини. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика* : збірник наукових праць. Київ, 2022. Вип. 1 (103). С. 214–222.

12. Сліпченко К. Д. Жанрово-стильові напрями домрової творчості українських композиторів : дис. … докт. філософії : 025 Музичне мистецтво / Харк. нац. ун-тет мист. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2023. 279 с.

13. Утіна А. М. Жанрова панорама камерно-інструментальної музики донецьких композиторів. *Київське музикознавство* : зб. ст. Київ, 2013. Вип. 47. С. 151–161.

14. Ущапівська О. М. Карпатський фольклор у творчості Олександра Некрасова: взаємодія національного та індивідуального. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. Київ, 2009. Вип. 15. С. 3–9.

15. Ущапівська О. М. Музичне мистецтво Донбасу в трансрегіональних соціокультурних процесах кінця XIX — початку XXI століття : дис. … докт. мистецтвознавства : 26.00.01 теорія та історія культури / Київський нац. ун-тет культ. і мист. Київ, 2013. 453 с.

REFERENCES

1. Aleksandrova, N. H. (2004). Vokalna tvorchist Oleksandra Nekrasova (Zhanrovo-tematychnyi ohliad) [Vocal creativity of Oleksandr Nekrasov (Genre-themed review)]. In: *Mystetski obrii [Artistic Horizons]*. Issue 6. Kyiv, pp. 136–145 [in Ukrainian].

2. Bilousova, S. V. (2021). *Donetska shkola domrovoho vykonavstva: etapy rozvytku, metodolohichni zasady, rehionalna skladova repertuaru [Donetsk school of domra performance: stages of development, methodological principles, regional component of the repertoire].* Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Petro Ilyich Tchaikovsky music Academy. Kyiv, 283 p. [in Ukrainian].

3. Bilousova, S. V. (2015). Folklorna liniia u tvorakh dlia domry V. Ivka, Ye. Milky, O. Nekrasova [Folklore line in works for domra by V. Ivko, E. Milka, O. Nekrasov.]. In: *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk [Current issues of the humanities].* № 14, pp. 55–62 [in Ukrainian].

4. Borysenko, T. V. (2016) Henezys fenomenu «perpetuum mobile» [The genesis of the phenomenon of "perpetuum mobile"]. In: *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury [Current issues of history, theory, and practice of artistic culture]*. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. Issue XXXVII. Kyiv, pp. 20–28 [in Ukrainian].

5. Busel, V. T. (2005) Elehiia [Elegy]. In: *Velykyi tlumachnyi slovnyk suchasnoi ukrainskoi movy [The Great Explanatory Dictionary of Modern Ukrainian Language]*. Publishing and Trading Company "Perun" Kyiv, p. 343 [in Ukrainian].

6. Halych, O. A., Nazarets, V. M., Vasyliev, Ye. M. *Teoriia literatury [Theory of Literature]*. Kyiv : Lybid, 2005. p. 293 [in Ukrainian].

7. Iliashenko, T. P. (2017) Neofolklorystychna tendentsiia u konteksti muzychnoi kultury Donbasu druhoi polovyny XX pochatku XXI stolit. [The neofolkloristic tendency in the context of the musical culture of Donbas in the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century]. In: *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [Problems of the interaction between art, pedagogy, and the theory and practice of education].* Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Issue. 47. pp. 58–68 [in Ukrainian].

8. Tukova, T. (ed.) (2007). *Composer Oleksandr Nekrasov.* Donetsk, 198 p. [in Ukrainian].

9. Lihus, O. (2017) Teoretychni aspekty spivvidnoshennia muzychnoho styliu i zhanru.*[Theoretical aspects of the relationship between musical style and genre].* In: *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv [Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts*]. Issue. 35. Kyiv, pp. 129–137 [in Ukrainian].

10. Putishyna, L. (2012) Rozvytok zhanru miniatiury: istorychnyi aspect *[The development of the miniature genre: historical aspect].* In: *Pedahohichna osvita: teoriia i praktyka [Pedagogical education: theory and practice]*. Issue. 12. Kamianets-Podilskyi, pp. 392–396 [in Ukrainian].

11. Sbitnieva, L (2022). Rozvytok vokalno-khorovykh zhanriv u tvorchosti kompozytoriv i pedahohiv Donechchyny *[The development of vocal and choral genres in the work of composers and educators of Donetsk region]*. In: *Dukhovnist osobystosti: metodolohiia, teoriia i praktyka [Spirituality of the individual: methodology, theory, and practice]*. №. 1 (103). Kyiv, pp. 214–222 [in Ukrainian].

12. Slipchenko, K. (2023). *Zhanrovo-stylovi napriamy domrovoi tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv [Genre and stylistic directions of bandura creativity by Ukrainian composers].* PhD thesis. Kharkiv, 279 p. [in Ukrainian].

13. Utina, A. (2013). Zhanrova panorama kamerno-instrumentalnoi muzyky donetskykh kompozytoriv *[Genre panorama of chamber-instrumental music by Donetsk composers].* In: *Kyivske muzykoznavstvo [Musicology of Kyiv*]. Issue. 47. Kyiv, pp. 151–161 [in Ukrainian].

14. Ushchapivska, O. (2009). Karpatskyi folklor u tvorchosti Oleksandra Nekrasova: vzaiemodiia natsionalnoho ta indyvidualnoho *[Carpathian folklore in the works of Oleksandr Nekrasov:*

interaction of the national and the individual]. In: *Mystetstvoznavchi zapysky [Art Criticism Notes]*. Issue. 15. Kyiv, pp. 3–9 [in Ukrainian].

15. Ushchapivska, O. (2013). *Muzychne mystetstvo donbasu v transrehionalnykh sotsiokulturnykh protsesakh kintsia XIX – pochatku XXI stolittia [Musical art of the Donbas in transregional sociocultural processes of the late 19th – early 21st century]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Doctor of Art Criticism by specialty 26.00.01 Theory and History of Culture. Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv. 453 p. [in Ukrainian].

ANASTASIIA HALLA

Halla, Anastasiia — postgraduate student at the Theory and History of Music Performance Department at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: https://orcid.org/0009-0004-2477-0111

nastiadiakova98@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347645

«ELEGY» AND «HUTSUL CIRCLE» FOR DOMRA BY OLEKSANDR NEKRASOV: GENRE-STYLE AND PERFORMANCE FEATURES

The relevance of the study consists in the need for detailed examination of domra miniatures in order to provide appropriate interpretation of the pieces through in-depth analysis of the compositional style and determination of genre-stylistic and performance specificity. M**ain objective** of the study is to outline the genre-stylistic and performance features of "Elegy" and "Hutsul circle" for domra and piano by Oleksandr Nekrasov. **The methodological foundation** is based on the application of the following methods: *source study* and *textological* methods — in the analysis of musicological literature on the selected topic; *musical-textological* method — for outlining interpretative versions of the miniatures; *intonational, analytical, stylistic* and *comparative* methods — for establishing the genre-stylistic and performance features of the two compositions.

Results and conclusions. The compositional techniques used by O. Nekrasov demonstrate the composer's aspiration for individual expressivity, the search for innovative methods of conveying artistic content, as well as engagement in experimental practices. His attempt to transcend traditional forms underscores innovation, originality, and the endeavor to realize creative ideas through innovational means of expressing both content and the emotional dimension of a musical work, thereby emphasizing the composer's distinctive style. "Elegy" and "Hutsul Circle" are miniatures exemplifying through-composed dramaturgy, manifested in the continuous thematic development, their interaction, and skillful expansion, resulting in coherence and dynamic progression within the pieces. Attentive attention of the composer to details has been noted, particularly regarding dynamic, fingering, and articulation aspects. The use of chromatic elements by the author in the compositional technique has been revealed in the cantilena at both micro- and macro-levels, along with the application of programmatic elements, specifically the creation of the effect of circulation in the virtuoso piece across various levels — from a single measure to the overall structure of the work. These findings have served as the basis for characterizing the artist's thinking as expansive.

Keywords: genre, style, miniature, domra performance, compositional works of Oleksandr Nekrasov.

Стаття надійшла до редакції 20.10.2025
Отримано після доопрацювання 07.11.2025
Прийнято до друку 27.11.2025