

УДК 78.071.1(477.54)(092):780.614.1.082.4

DOI 10.34064/khnum2-2507

Данилюк Яна Владиславівна

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського,
старший викладач кафедри народних інструментів України
e-mail: yanadan@ukr.net
ORCID iD: 0000-0001-6173-1040

**КОНЦЕРТ ДЛЯ ДОМРИ З СИМФОНІЧНИМ
ОРКЕСТРОМ Д. КЛЕБАНОВА
В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ**

Український домровий концерт пройшов великий шлях розвитку, передумовою для чого стала поява 1951 р. Концерту для домри з симфонічним оркестром Д. Клебанова – твору, який одразу увійшов у репертуар домристів як один з найбільш виконуваних. Попри те, що музика Д. Клебанова неодноразово розглядалась музикознавцями, творчі принципи, якими він керувався при написанні домрового Концерту, як і жанрово-стильові особливості цієї композиції, залишилися поза увагою науковців, що зумовлює **актуальність та наукову новизну** цього дослідження, **мета якого** – виявити характерні риси композиторського мислення Д. Клебанова, які знайшли відображення в Концерті для домри з оркестром та вплинули на подальший розвиток жанру концерту в домровій музиці. На основі докладного аналізу твору **з'ясується**, що він віддзеркалює риси стилю та принципи мислення композитора, сформовані в його симфонічних і камерних циклах: звернення до української народної пісні (прийоми цитування й стилізації), збереження тональності, квартові закличні інтонації тем головних партій, колористичне використання тембрів, орієнтація на класичні моделі (тричастинна будова концерту, традиційні форми частин) та виразжальні можливості солюючого інструмента. Концерт Д. Клебанова є першим зразком циклічної форми в українській домровій музиці, після якого з'явилась ціла низка композицій у цьому жанрі, і особливо – в доробку харківських композиторів (В. Подгорний, В. Іванов, Б. Міхєєв, А. Гайденко).

Ключові слова: домровий концерт; Д. Клебанов; звуковидобування; українська народна пісня; стилізація; сонатно-симфонічний цикл; сонатна форма.

Постановка проблеми. Оригінальний домровий репертуар на момент появи композиції Д. Клебанова

(1951) складався з невеликих творів малої форми на кшталт Варіацій на тему народної пісні «Чи вийду я на річеньку» для домри та фортепіано Г. Михайличенка (1933), які містять фортепіанний вступ, тему та чотири варіації на неї у межах 52 тактів. Поява перших конкурсів виконавців на народних інструментах (1939) спонукала домристів до активного пошуку відповідного репертуару – композицій крупної форми, переважно у жанрі концерту. Домристи, в більшості випадків, звертались до скрипкових творів та активно опановували Концерти Й. С. Баха, А. Вівальді, В. А. Моцарта та інших західноєвропейських композиторів, що стало передумовою для створення оригінального жанру домрового концерту.

На цьому тлі – домрових композицій малої форми та значної кількості перекладень скрипкових концертних творів – з'являється твір Д. Клебанова – історично перший тричастинний Концерт саме для чотириструнної домри з симфонічним оркестром, який одразу увійшов у репертуар домристів і став одним з найбільш виконуваних. Тим самим Концерт відіграв вагомий роль у формуванні оригінальних зразків цього жанру, ініціювавши появу цілої ланки домрових концертів у доробку українських композиторів. І, хоча творчість Д. Клебанова розглядалась у дослідженнях цілого ряду музикознавців, принципи композиторського мислення, якими керувався Д. Клебанов при створенні домрового Концерту, та жанрово-стильові особливості цієї композиції залишилися поза їхньою увагою, що й обумовлює **актуальність та наукову новизну** нашої роботи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Постать Д. Клебанова останніми роками також привертала увагу

дослідників, переважно – харківських, які у своїх працях висвітлювали різні грані його творчості. Вокальним циклам композитора присвячені дослідження А. Калініної та О. Григор'євої, які розглядають специфіку втілення віршів Г. Гейне (Калініна, 2018) та О. Пушкіна (Григор'єва, 2020) в інтонаційній драматургії його вокальних творів. Інші аспекти його творчості висвітлюють праці Г. Савченко (2021), яка робить компаративний аналіз оркестровок Д. Клебанова і В. Золотухіна, та Н. Очеретовської (2015), яка розглядає бетховенські традиції в творчості композиторів Харкова. Семантика тембру альта в композиціях Д. Клебанова цікавить Г. Косенко (2018); поряд з особливостями застосування цього тембру дослідниця аналізує принципи втілення концертного жанру у творах майстра.

Важливими для нас є праці, присвячені власне жанру концерту (Rakochi, 2020; Olah, 2017), в яких висвітлюються його розвиток та особливості трактовки сонатного циклу. Не останнє місце у якості складової методологічного базису цієї статті посідають праці, де розглядається побудова композицій на основі фольклорних тем, розвиток яких відбувається у межах концертних жанрів (Szakács, 2019; Shirieva & Dyganova, 2017). Саме аналіз цих робіт і став підґрунтям для подальшого дослідження творчості Д. Клебанова на прикладі Концерту для домри з симфонічним оркестром.

Мета статті – виявити характерні риси композиторського мислення Д. Клебанова, які знайшли відображення в Концерті для домри з оркестром та вплинули на подальший розвиток жанру концерту в домровій музиці.

Методологія дослідження. Застосований метод *жанрово-стильового аналізу* для виокремлення особливостей

композиторського мислення Д. Клебанова в Концерті для домри; *органологічний* підхід з огляду на темброву специфіку домри; метод *виконавського аналізу*, пов'язаний з окресленням артикуляційних засобів у композиції; *метод узагальнення* для систематизації результатів аналізу Концерту та *компаративний* при зіставленні їх зі стильовими рисами творчості композитора в контексті традиції концертного жанру.

Виклад основного матеріалу. Концертні жанри привертали увагу багатьох композиторів, дозволяючи різноманітні варіанти трактувань. Так, В. Ракочі вказує на жанр концерту як на один з найгнучкіших у жанровій системі, як і на те, що з розвитком жанру, особливо у ХХ столітті, все частіше використовується тембр солюючого інструмента з супроводом оркестру (Rakochi, 2020: 277–278, 283). Інші дослідники зазначають пластичність в індивідуальному використанні композиторами тих чи інших музичних форм, характерних для концертного жанру, наприклад, Б. Олах спостерігає поєднання форми рондо з варіаційною у фіналі Концерту для фортепіано *C-dur* В. А. Моцарта (Olah, 2017: 199).

Різняться й види тематичного матеріалу, який варіюється від оригінального до стилізованого та цитованого, прикладом чого є творчість Б. Бартока. Композитор, часто в межах одного твору, поєднує різні фольклорні витоки – від західних до східних мелодій, та вибудовує композицію на основі академічних жанрів (Szakács, 2019: 365). Такий синтезуючий підхід стає в цілому однією з ознак музики ХХ–ХХІ століть. Так, яскравим прикладом авторського синтезу різнорідних джерел в домровій музиці є цикл С. Губайдуліної «За мотивами татарського

фольклору» для домри та фортепіано. В композиції поєднуються різні жанрові та стильові витoki, від скерцо (I ч.) до бугі-вугі (II ч.), від наслідування «образів» балалайки (IV ч.) та іспанської гітари (V ч.) до використання татарського фольклору та музики Сходу (Shirieva & Dyganova, 2017).

Зазначені композиційні принципи знайшли відбиття і в Концерті для домри з симфонічним оркестром Д. Клебанова (1951), як і власне риси творчого стилю композитора, насамперед, його оркестрового мислення, що формуються у низці його творів крупної форми. Так, у своїх симфоніях (1945–1982) Д. Клебанов використовує ієрархічну систему оркестрових функцій (мелодія, бас, ритм тощо) в межах тонального мислення, темброво-колеристичні можливості оркестрових груп та окремих інструментів через застосування специфічних засобів звуковидобування (Савченко, 2021: 67–69). Композиціям Д. Клебанова в жанрі концерту притаманна тричастинна симфонічна модель, в якій різнобічно розкриваються виражальні темброві можливості солюючого інструмента (Косенко, 2018).

Д. Клебанову властиво і тяжіння до українського мелосу, що відбилось у його Четвертому квартеті (1946), створеному на основі українських народних пісень в обробках М. Леонтовича. Така композиція належить до синтетичного типу (фольклор-класика), що характерний для української музики й поєднує «риси сонатного і сюїтного циклів з використаними народними мелодіями, поспівками, зворотами, ладогармонічними особливостями» (Шаповалова, 2011: 129). В П'ятому струнному квартеті (1965) Д. Клебанова присутня стилізація мелодійних зворотів під українські народні пісні, квартетів

інтонації в темі головної партії та образне зіставлення тем експозиції (Очеретовська, 2015: 24–25).

В тричастинному **Концерті для домри з симфонічним оркестром** (фортепіано) Д. Клебанова – а в цілому в домровому репертуарі переважають одночастинні концерти, у той час як тричастинний цикл представлений лише декількома зразками (Д. Клебанов, В. Івко, Б. Міхеєв) – використані як оригінальний тематизм, який стилізований під український фольклор, так і цитування української народної пісні «Вийшли в поле косарі» в головній партії фіналу.

В даній статті аналіз Концерту представлений у версії для домри з фортепіано, оскільки партитура композиції не збереглася. Однак у фортепіанній фактурі досить виразно простежуються особливості оркестрового викладу твору. Зокрема, мелодичні підголоски розташовані у різній теситурі, що наслідують різним тембрам та діапазону гри інструментів симфонічного оркестру, які були використані композитором.

Перша частина написана в сонатній формі, яку можна представити схематично (Схема 1).

Експозиція починається невеликим фортепіанним вступом, після якого звучить тема головної партії (А, тт. 5–33). В її основу покладено танцювальну ритмоформулу з квартовими інтонаціями, яка і стає ключовою. У подальшому подібний прийом буде використано Д. Клебановим у П'ятому інструментальному квартеті. Упродовж першого експонування теми (тт. 5–13) в партії домри переважає одноголосся та гра у першій позиції, а з її другим проведенням (тт. 14–33) підключається техніка гри подвійними нотами, акордова техніка, прийом «ковзання» (т. 28) та фігурації (тт. 26–27). Відбувається і поступове

Схема 1. Композиційна будова I частини Концерту для домри з оркестром.

Вступ		Експозиція			ЗП	Розробка	Каденція	Реприза		Кода
		ГП А	СП	ІІІ В				A2	B1	
Allegro		Tranquillo			Tempo I		Allegro, Meno mosso, Tempo I	Tempo I		Tranquillo
G-dur		D-dur/ d-moll			G-dur/ H-dur		D-dur/-t /G-dur	G-dur	c-moll/ G-dur	G-dur
тт. 1-4	тт. 5-33	тт. 42-81			тт. 82-89	тт. 90-123	тт. 124-165	тт. 166-176	тт. 177-208	тт. 209-232

ускладнення музичної мови через використання технічно складних прийомів. Мелодія тонально стійка та не відхиляється від основної тональності (*G-dur*).

Партія фортепіано підтримує основну тему акордами, щільність яких націлена на відображення всієї фактури симфонічного оркестру. У подальшому, при грі фігурацій (т. 26), фортепіанна фактура стає «прозорою», що полегшує домристу виконання дрібної техніки.

Після теми головної партії звучить сполучна (тт. 34–41), яка складається з інтонацій основної теми, а постійні модуляції направлені на тональність контрастуючої побічної (*B, Tranquillo*, тт. 42–61). Тема побічної партії спершу проводиться у фортепіано на фоні *pizzicato* домри, що вже було використано М. Будашкіним у Концерті для триструнної домри з оркестром народних інструментів (1945), який є історично першим концертом для домри. Тема побічної партії написана традиційно у тональності домінанти (*D-dur*) з використанням ходів на близькі інтервали, оспівування V та I ступенів. Після хорального ригурнелю у фортепіано (тт. 54–61) Д. Клебанов проводить тему (тт. 62–81) в партії домри, після чого знову звучить хорал, який і обрамлює останнє проведення теми.

Заключній партії передуює невелика фортепіанна інтерлюдія (тт. 74–81) (*Tempo I*, тт. 82–89), де повертаються початковий темп і танцювальний характер, а віртуозність досягається через використання прийому «дубль-штрих». Фігурації представляють хвилеподібний рух мелодії у динамічній градації від *diminuendo* до *crescendo*, що ще більше підкреслює віртуозне начало.

Розробка (*A¹*, тт. 90–123) починається відхиленням у тональність III ступеня (*H-dur*) та представлена тільки

темою головної партії, для якої характерна тональна нестійкість. Після невеликої розробки слідує масштабна каденція (*Cadenza*, тт. 124–165), що побудована на темах експозиції. Вона починається (*Allegro*, тт. 124–135) з техніки подвійних нот та прийому «ковзання», а в тональному розвитку відбувається чергування однойменних тональностей (*D-dur*→*d-moll*). Середня частина каденції (*Meno mosso*, тт. 136–151) тонально нестійка та представлена акордовим викладенням на інтонаціях теми побічної партії. Умовний хорал переривається двоголоссям (тт. 144–145), яке переходить у розлогі триголосні акорди (тт. 146–147).

Фінальна фаза каденції (*Tempo I*, тт. 152–165) заснована на темі головної партії з переважанням стакато і тональних змін у межах *a-moll*→*d-moll*→*G-dur*; після чого починається наступний етап розвитку композиції.

Скорочену *репризу* (тт. 166–208) відкриває тема головної партії (*A²*, тт. 166–176). Розвиток тематизму відбувається за рахунок обміну інструментів функціями. Зокрема, у домри спочатку проводиться мелодія, а потім вона виконує функцію акомпанементу. При першому проведенні теми побічної партії (*A¹*, *Tranquillo*, тт. 177–196) її мелодія поступово ущільнюється до двоголосся (т. 179). В партії фортепіано знову звучить хорал з експозиції (тт. 189–196), після якого в останній раз проходить тема побічної партії (тт. 197–208), але вже в основній тональності (*G-dur*).

Кода (*A³*, тт. 209–232), побудована на матеріалі теми головної партії, починається у розміреному темпі попередньої теми (*Tranquillo*). Композитор укрупнює тривалості й додатково розширює виклад за рахунок ремарки

на останніх тактах (*Allargando*, тт. 229–232). Віртуозний ефект досягається шляхом використання техніки гри подвійних нот у партії домри та ущільненням фортепіанної фактури акордами.

Перша частина написана у класичній сонатній формі, що відобразилось у традиційному тональному плані з відхиленням побічної партії до тональності III ступеня та інших компонентах композиції: у репризі домінує основна тональність, а експозиція представлена двома контрастними темами.

У **другій частині** Концерту Д. Клебанова репрезентована інша образна сфера – спокійна та лірична. Композиційно ліричний центр твору є варіаціями з ознаками куплетності, де простежуються і риси складної тричастинної форми (Схема 2).

Схема 2. Композиційна будова II частини Концерту для домри з оркестром.

I частина			II частина			III частина
AB	A1B1	A2	A3	A4	A5	A6
Тема	Var. I	Var. II	Var. III	Var. IV	Var. V	Var. VI
Andante cantabile						
Es-dur		~t	H-dur fis-moll	fis-moll H-dur	H-dur es-moll	Es-dur
тт. 1–17	тт. 18–34	тт. 35–46	тт. 47–56	тт. 57–68	тт. 69–94	тт. 95–102

Тема у першій частині (A, тт. 1–17) схожа на монолог та звучить тільки в партії домри. Співуча пощаблева мелодія постійно коливається у змінах розміру (4/4 → 3/4) та тяжіння гармонії з V до I щабля. Розвиток мелодії відбувається у фортепіанному ритурнелі (B, тт. 9–17),

де додається бурдонний бас, що пов'язує другу частину Концерту з традицією народного музичування.

У першій варіації (A_1 , тт. 18–34) тема викладена октавою вище на тлі акордової фактури фортепіано. Мелодія ритурнелю (B_1 , тт. 26–34), як і перша варіація, також звучить октавою вище, супроводжуючись поступовим ущільненням басів у партії лівої руки аж до акордового викладення. Зупинившись на домінанті «*b*», з'являється контрапункт у басовому голосі (т. 34), який поєднує першу частину форми з наступною фазою розвитку. Друга варіація (A_2 , тт. 35–46) тонально нестійка та представлена соло фортепіано, мелодія якого у подальшому переходить до домри (т. 43) та через постійні модуляції підготовляє тональність наступної варіації.

Друга частина є кульмінаційною. Мелодія третьої варіації (A_3 , тт. 47–56) у партії домри викладається в октаву, а партія фортепіано посилена акордовою технікою. Кульмінаційна роль цієї варіації підкреслюється і введенням *H-dur* як тональності, далекої від основної. Проте, із появою тональності *D-dur* (т. 50) динамічне напруження слабшає (т. 53).

Мелодія у четвертій варіації (A_4 , тт. 57–68) проходить у партіях обох інструментів з інтервалом у малу дециму, зберігається тяжіння мелодії з V до I щабля, який постійно повторюється упродовж варіації. Флажолети в партії домри додають варіації специфічного забарвлення, а фортепіанний ритурнель (тт. 65–68) вносить контраст різкою зміною характеру мелодії, яка стає епічною через раптову зміну динаміки і щільну акордову фактуру.

П'ята варіація (A_5 , тт. 69–94) має схожий з попередньою тематичний матеріал, але викладений вже у тональності

H-dur, зберігаються флажолети в мелодії та її дублювання у фортепіано, в партії якого у подальшому відбувається тональний зсув у *es-moll* (тт. 77–94). *Остання частина* містить шосту варіацію (A_6 , тт. 95–102), в якій тема з першої варіації звучить у домри на тлі акордового супроводу фортепіано.

Третя частина Концерту для домри Д. Клебанова написана на тему української народної пісні «Вийшли в поле косарі» та за композицією є рондо-сонатою з рисами варіаційної форми (Схема 3).

Експозиція починається коротким вступом (авторська ремарка *forte*, тт. 1–8) у партії фортепіано, в якому бурдонні квінти «розгойдуються» та переходять до теми головної партії (A , тт. 9–40). У подальшому Д. Клебанов варіює тему пісні в обох партіях, залишаючи лише мелодичне зерно (тт. 25–40). В останній раз в експозиції звучить тема головної партії (тт. 41–80) на басовій струні G , що імітує низький чоловічий голос. Наприкінці проведення тема у партії домри варіюється секвентно з оспівуванням основного тону. Невеликий фортепіанний ритуранель щільними акордами імітує оркестрове *tutti* (*Meno mosso*, авторська ремарка *poco a poco accelerando*, тт. 69–72), у якому тема поступово входить у початковий темп (*Tempo I*, т. 73). Сполучна партія (тт. 81–88) виконує функцію вступу перед побічною, а її тематичний матеріал заснований на вступі з експозиції, але вже у тональності *As-dur*.

Тема побічної партії (B , тт. 89–124) має пісенний характер. Її мелодія розвивається на близьких інтервалах з постійним тяжінням до основного тону «*as*», а розвиток тематизму відбувається у межах діапазону дев'яти ступенів від as^1 до b^2 . Друге проведення теми

Схема 3. Композиційна будова III частини Концерту для домри з оркестром.

Вступ		Експозиція				Розробка				Реприза
		ГП А	СП	ПП В	ЗП	А1	В1	А2+В2	В3	
Allegro		Tempo I								
C-dur										
тт. 1-8	тт. 9-80	тт. 81-88	тт. 89-124	тт. 125-132	тт. 133-172	тт. 173-196	тт. 197-212	тт. 213-244	тт. 2 45-275	

(тт. 101–112) звучить в акордовому викладенні у партії фортепіано. Д. Клебанов проводить тему побічної партії у мінорному нахилі (*c-moll*, тт. 113–124), що відтінює попередній мажорний колорит і контрастує з тональністю заключної партії (тт. 125–132).

Розробка починається з головної теми фіналу (A_1 , тт. 133–172). Висхідна фігурація, яка побудована на секвенції, проходить у *As-dur* (т. 157), поступово набуває контурів теми головної партії та затверджується в основній тональності *C-dur* (тт. 169–172), в якій і починається тема побічної партії (B_1 , тт. 173–196). У наступній фазі розвитку ключові елементи тем експозиції викладаються почергово у партії фортепіано (A_2+B_2 , тт. 197–212). Тема побічної є домінуючою та динамічно виділяється композитором (тт. 201–204 та тт. 209–212). У *reprizi* викладається тільки тема головної партії в основній тональності *C-dur* (A_3 , *Meno mosso / Tempo I*, тт. 245–275), а *кода* (тт. 261–275) починається з сольного вступу домри та закінчується акордами у обох партіях.

Висновки. У Концерті для домри з симфонічним оркестром (фортепіано) (1951) Д. Клебанова продовжені основні принципи його композиторського письма – стилізація та цитування народних мелодій при збереженні тонального мислення, характерні «закличні» квартові звороти у темі головної партії, контрастність тематизму в експозиції сонатного *allegro*, ієрархічна система функцій інструментів, широке використання художніх можливостей тембру солюючого інструменту (домри); в свою чергу, творчі пошуки Д. Клебанова спираються на спільні із західноєвропейськими композиторами класико-романтичні моделі формотворення.

Так, Концерт складається з трьох частин (швидка – повільна – швидка); з композиційної точки зору крайні частини циклу написані у формах, типових для класичного сонатно-симфонічного циклу (сонатна в першій, рондо-сонатна з рисами варіаційності в третій частині), а модуляції поступові та плавно переходять у наступну тональність розділу, що вказує на збереження Д. Клебановим тонального мислення, яке взагалі притаманне його оркестровим композиціям. Теми експозицій крайніх частин контрастні за образністю та мелодикою; теми побічних партій мають пісенний характер, який найбільш рельєфно виявляє куплетно-варіаційна форма другої частини (дві теми в якості заспіву та приспіву). Каденція першої частини побудована на двох темах експозиції, в яких втілена вся домрова специфіка – кантіленність у побічній партії та віртуозність у головній. Друга частина Концерту поєднує риси пісні та хоралу, що є продовженням ідеї побудови повільного розділу з першої частини (хорал).

Д. Клебанов використовує цитування фольклорного джерела у фіналі циклу, тоді як інші частини стилізує під український фольклор. Таке сполучення принципів цитування та використання рис українського мелосу для стилізації у подальшому буде задіяне ним в інших оркестрових і камерних композиціях. Слід відзначити і використання домрових прийомів, які націлені на урізноманітнення тембрової палітри домри. Зокрема, матовому звучанню *pizzicato* протиставляється контрастний та ударний звук гри медіатором, що презентує домру як різноманітний інструмент з широкими колористичними можливостями.

Концерт для домри з симфонічним оркестром (фортепіано) Д. Клебанова є першим зразком циклічної форми у домровій музиці, який послужив відправною точкою для розвитку в ній концертного жанру, палітра якого розкидається від власне тричастинного концерту до різноманітних зразків одночастинного, представленого жанрами концертино, поеми-концерту, концерту-токати, концерту-билини та концерту-сюїти. Домра, як інструмент пісенної традиції, задала стильові параметри Концерту Д. Клебанова. Попри те, що ця композиція орієнтована на академічні зразки, фольклорне начало, втілене через прийоми цитування та стилізації, пронизує Концерт у кожному розділі форми, що в подальшому буде спостерігатись і в інших концертах для домри, створених такими композиторами, як К. Домінчен, І. Ботвінов, І. Хуторянський, В. Подгорний, К. М'ясков. Таким чином, Концерт для домри з симфонічним оркестром (фортепіано) Д. Клебанова – яскравий зразок українського домрового концерту, після якого з'явилась ціла низка композицій у цьому жанрі, і особливо – в доробку харківських композиторів (В. Подгорний, В. Іванов, Б. Міхеєв, А. Гайденко).

Перспективи подальшого дослідження полягають у вивченні жанру домрового концерту, зокрема, й впливу на його пізніші зразки Концерту Д. Клебанова, а також віддзеркалення концертного стилю в композиціях малої форми, які переважають у домровому репертуарі.

ЛІТЕРАТУРА

- Григорьева, О. Б. (2020). Интонационно-тематические комплексы в музыкальной драматургии вокального цикла Д. Клебанова «Шесть баллад на стихи А. Пушкина» (на примере баллады «Гайдук Хризич»). *European Journal of Arts*, 3, 52–55 DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-52-55>

- Калініна, А. (2018). Своєрідність втілення перекладених віршів Г. Гейне у вокальному циклі Д. Клебанова. *Аспекти історичного музикознавства*, 13, 74–87.
- Косенко, Г. Г. (2018). Темброва семантика альта у творчості харківських композиторів 1960–2000-х років. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Очеретовська, Н. (2015). Бетховенські традиції в творчості композиторів Харкова. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 45, 25–34.
- Савченко, Г. С. (2021). Оркестровка Д. Л. Клебанова та В. М. Золотухіна: компаративний аналіз. *Аспекти історичного музикознавства*, XXIII, 65–77.
- Шаповалова, О. В. (2011). Специфіка фольклоризації інструментальної музики композиторами Донеччини. *Культура народів Причорномор'я*, 10, 128–131.
- Oláh, B. E. (2017). Variation form in Mozart's piano works. *The Studia Universitatis Babeş-Bolyai*, 1, 185–202 DOI: <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2017.1.13>
- Rakochi, V. (2020). Genesis of the Concerto for Orchestra. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (1), 273–285. DOI: <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i1.2435>
- Shirieva, N. V. & Dyganova, E. A. (2017). East-West Dialogue in Sophia Gubaidulina's Work "Tatar Folklore Inspirations": on the Problem of Artistic Bilingualism. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, IX (2), 273–281 DOI: <https://dx.doi.org/10.21659/rupkatha.v9n2.28>
- Szakács, B. (2019). Béla Bartók: "Concerto for orchestra". Elements of Turkish folklore in the sources of a masterpiece. *The Studia Universitatis Babeş-Bolyai*, 1, 365–376.

Yana Danyliuk

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Senior Lecturer at the Department of Folk Instruments of Ukraine
e-mail: yanadan@ukr.net
ORCID iD: 0000-0001-6173-1040

D. KLEBANOV'S CONCERTO FOR DOMRA AND SYMPHONIC ORCHESTRA IN THE CONTEXT OF GENRE DEVELOPMENT

Statement of the problem. *D. Klebanov played an important role in the development of domra concerto genre in the middle of the 20th century. Ocheretovska N. (2015), Savchenko H. (2021), Kosenko H. (2018),*

*Shapovalova O. (2011) have studied D. Klebanov's composer style, in particular, his orchestral thinking. However, the creative principles that guided him when writing Domra Concerto, as well as genre and style features of this composition went unexplored. This determines **the relevance and scientific novelty of this study** aiming to reveal the features of Klebanov's composer thinking, which are reflected in his Domra Concerto and influenced the further development of the concerto genre in domra music. When analyzing the Concerto, genre-style, organological, performance and comparative research methods were used.*

The results and conclusions. By the time Klebanov's Concerto appeared (1951), the domra repertoire included only various works of small forms. The emergence of the concerto genre launched a number of domra concertos, where single-movement concertos predominated, while the three-movement cycle was represented by only a few works by D. Klebanov, V. Ivko, B. Mikhieiev. Klebanov's Concerto consists of three movements (fast – slow – fast), which are written in forms typical for the classical sonata-symphonic cycle (sonata in the first, refrain's variations in the second and rondo-sonata with variations in the third movement). The tonal thinking inherent in Klebanov's orchestral compositions is fully preserved. The theme of sonata exposition is contrasting; sub-themes have a songlike character clearly manifested in the second part. The cadence of the first movement embodies domra characteristic features, namely the cantilena and virtuosity; domra is presented as a multi-timbre instrument with wide coloristic possibilities.

Klebanov uses a folklore quotation in the Concerto Finale (Ukrainian folk song "The reapers went to the field") and stylizes Ukrainian folklore in other parts. This combination of quotation and stylization was later used in other orchestral and chamber compositions.

Thus, Concerto by D. Klebanov is the first example of a cyclic concerto form in Ukrainian domra music, which gave birth to a number of works in this genre, especially by Kharkiv composers (V. Podhornyi, I. Ivanov, B. Mikhieiev, A. Haidenko), where the genre palette extends from the three-movement concerto, respectively, to the concertino, poem-concert, concerto-toccata, concerto-epos and concerto-suite. Despite the fact that Klebanov's Concerto belongs to an academic model, Ukrainian melody penetrates into every part of the form, turning this composition into a vivid example of the national domra concerto.

Key words: domra concerto; Dmytro Klebanov; sound production; Ukrainian folk song; stylization; sonata-symphonic cycle; sonata form.

REFERENCES

- Grigoreva, O. B. (2020). Intonation-thematic complexes in the musical drama of the vocal cycle of D. Klebanov "Six ballads on the verses of A. Pushkin" (for example, the ballad "Hayduk Khrizich"). *European Journal of Arts*, 3, 52–55. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-52-55> [in Russian].

- Kalinina, A. (2018). Peculiarity of the embodiment of translated poems by G. Heine in the vocal cycle of D. Klebanov. *Aspects of Historical Musicology*, 13, 74–87 [in Ukrainian].
- Kosenko, H. H. (2018). *The timbre semantics of the viola in the works of Kharkiv composers of the 1960s and 2000s*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Ocheretovska, N. (2015). Beethoven traditions in the works of the composers of Kharkiv. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 45, 25–34 [in Ukrainian].
- Savchenko, H. S. (2021). Orchestrated by D. L. Klebanov and V. M. Zolotukhin: a comparative analysis. *Aspects of historical musicology*, XXIII, 65–77 [in Ukrainian].
- Shapovalova, O. V. (2011). Specifics of folklorization of instrumental music by composers of Donetsk region. *Culture of the peoples of the Black Sea region*, 10, 128–131 [in Ukrainian].
- Oláh, B. E. (2017). Variation form in Mozart's piano works. *The Studia Universitatis Babeş-Bolyai*, 1, 185–202. DOI: <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2017.1.13> [in English].
- Rakochi, V. (2020). Genesis of the Concerto for Orchestra. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (1), 273–285. DOI: <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i1.2435> [in English].
- Shirieva, N. V. & Dyganova, E. A. (2017). East-West Dialogue in Sophia Gubaidulina's Work "Tatar Folklore Inspirations": on the Problem of Artistic Bilingualism. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, IX (2), 273–281. DOI: <https://dx.doi.org/10.21659/rupkatha.v9n2.28> [in English].
- Szakács, B. (2019). Béla Bartók: "Concerto for orchestra". Elements of Turkish folklore in the sources of a masterpiece. *The Studia Universitatis Babeş-Bolyai*, 1, 365–376 [in English].

Стаття надійшла до редакції 1 грудня 2021 р.