

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра народних інструментів України
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА ФОРМУВАННЯ
РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ АНСАМБЛЮ ДОМРИСТІВ**

Магістерська робота
Демидової Марії Олегівни
Науковий керівник:
Старший викладач
Зінченко Вікторія Олександрівна
кандидат мистецтвознавства

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело



Демидова М.О.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ДОМРОВОГО АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ.....	8
1.1. Харківська школа народно-інструментального мистецтва: еволюції інструментарію, ансамблеве виконавство та формування репертуару ..	8
1.2. Еволюція форм ансамблевого музикування на народних інструментах у XX -XXI століттях.....	13
Висновки до Розділу 1.....	19
 РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА АНСАМБЛЕВОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ТА ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ РЕПЕРТУАРУ.....	 21
2.1. Виконавський потенціал домри як основа ансамблевої фактури...21	
2.2. Методика аранжування та адаптації музичних творів для ансамблів різних виконавських складів.....	25
2.3. Проблема репертуарного дефіциту та шляхи її подолання: жанрово-стильовий аспект.....	27
2.4. Виконавська практика домрових ансамблів в Україні та її вплив на формування сучасного репертуару	34
Висновки до Розділу 2.....	37
 РОЗДІЛ 3. СУЧАСНА КОНЦЕРТНА ПРАКТИКА ДОМРОВИХ АНСАМБЛІВ: РЕПЕРТУАРНІ МОДЕЛІ ТА ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА.	 40
3.1. Інтерпретація класичної спадщини: «Гавот» В. Косенка, «Баркарола» М. Лисенка.....	40
3.2. Фольклорно-жанровий напрям: «Українські візерунки» Л. Матвійчука, «Українська жартівлива» В. Корнієнка.....	43
3.3. Оригінальна музика для домрових ансамблів: цикл «Маленька сюїта» Б. Алексєєва.....	46

3.4. Сучасні тенденції: «Рондо» А. Бойко та «Adios Nonino»	
А. П'яццолли.....	49
3.5. Практичні рекомендації щодо формування репертуару для домрових ансамблів.....	52
Висновки до розділу 3.....	54
ВИСНОВКИ.....	56
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	58

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Формування репертуару для ансамблю домристів є важливою частиною розвитку виконавського мистецтва, збереження української музичної спадщини та її адаптації до сучасних концертних умов. Домра є одним із ключових інструментів у народно-інструментальному виконавстві, а її роль в ансамблевій музиці значно зросла завдяки сучасним тенденціям до відродження та осучаснення національних традицій. Аналіз жанрових особливостей, аранжування та адаптацій дозволяють оновити твори, щоб як найбільш розкрити технічні та виразні можливості домри в ансамблевому виконанні зберігаючи виконавську культуру на високому рівні. Це сприяє професійному зростанню виконавців та підвищенню якості виконання. В наш час ансамблеве виконавство стає дедалі популярнішими, де якість репертуару є важливою умовою концертного успіху. Наше дослідження допомагатиме сприяти формуванню методичних рекомендацій для викладачів та керівників ансамблів, а розширення репертуару і створення якісних музичних програм буде сприяти зростанню інтересу до ансамблів домристів, як серед професійної спільноти, так і серед слухачів, для підтримки жанру ансамблевої гри у сучасній виконавській практиці.

Об'єкт дослідження — домрове мистецтво України другої половини XX-XXI століть.

Предмет дослідження — жанрово-стильова специфіка формування репертуару домрових ансамблів.

Мета дослідження — визначити жанрово-стильову специфіку формування репертуару для різних видів ансамблів за участю домри.

Відповідно до поставленої мети визначено такі **наукові завдання**:

- 1) проаналізувати історію становлення репертуару для домрових ансамблів та його жанрово-стильові характеристики;
- 2) визначити технічні та виразові особливості домри, які впливають на вибір репертуару та його інтерпретацію в ансамблевому контексті;

3) окреслити жанрові та стильові принципи формування сучасного репертуару ансамблів домристів;

4) дослідити специфіку адаптації та аранжування творів інструментального мистецтва для виконання домровим ансамблем;

5) здійснити аналіз виконавської практики домрових ансамблів для виявлення сучасних тенденцій у формуванні репертуару;

6) розробити практичні рекомендації для підбору та формуванню репертуару ансамблю домристів.

Матеріал дослідження – ноти творів (аранжувань, транскрипцій, перекладень) для ансамблю домристів, відео- та аудіозаписи концертних виступів домрових ансамблів, афіші концертних програм.

Методологія дослідження. Для виконання поставлених наукових завдань було залучено наступні методи:

-історичний, необхідний для відображення розвитку репертуару домрових ансамблів на різних етапах його формування;

-жанрово-стильовий, потрібний для виявлення індивідуальних та типових рис композицій для домрового ансамблю, а також їх стилістичні ознаки;

-виконавський аналіз, який розкриває специфіку засобів виразності ансамблю домристів та їх змін у процесі розвитку домрового мистецтва;

-компаративний метод, дозволяє порівняти розвиток домрового ансамблевого репертуару.

Теоретична база дослідження. У магістерській роботі використані наукові джерела за наступними напрямками:

- історія та теорія народно-інструментального мистецтва —

А.Гайденко [12], М. Давидов [16,17], М. Лисенко [42], В. Лігус [44], А. Олесюк [55], Л. Пасічняк [58];

- історія та теорія домрового мистецтва - С. Білоусова [6,7], Н. Костенко [31,33,34], О. Олійник [57];

- *теорія жанру та стилю* - І. Зінків [24], А. Калиниченко [27], І. Коханик [36], Б. Сюта [63];

- *теорія музичної інтерпретації та аналізу творів* - Н. Горюхіна [15], В. Москаленко [54], В. Степурко [62], Л. Шаповалова [66], С. Шип [67].

Наукова новизна отриманих результатів. Вперше проведено комплексний аналіз становлення репертуару домрових ансамблів, що дозволяє окреслити його розвиток та жанрово-стильові особливості. Дослідження сучасних тенденцій у виконавській практиці домрових ансамблів дає змогу сформувати актуальну картину розвитку цього напрямку та визначити основні репертуарні пріоритети.

Практичне значення отриманих результатів. Результати дослідження можуть бути використані в подальших наукових дослідженнях, також стати основою для створення навчально-методичних матеріалів та рекомендацій щодо вибору репертуару для ансамблів за участю домри у музичних школах, коледжах, академіях та університетах. Окрім того ідеї дослідження будуть корисними для практикуючих музикантів та ансамблів, які можуть звертатися до дослідження, аби вдосконалювати та розширювати концертно-виконавські програми.

Апробація результатів дослідження. Основні положення магістерської праці було викладено у доповідях на VI-й Міжнародній науково-творчій конференції *«Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі»* (ХНУМ імені І.П. Котляревського, 14-15 листопада 2025 р.) та науково-творчій конференції *«Магістерські читання»* (ХНУМ імені І.П. Котляревського імені І.П. Котляревського, 29 листопада 2025 р.).

Структура дослідження визначається метою, науковими завданнями, об'єктом і предметом дослідження. Магістерська робота складається зі Вступу, трьох Розділів, які охоплюють одинадцять підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг магістерської роботи становить 64

сторінки, з них основний зміст – 53 сторінок, список використаних джерел налічує 67 позицій.

РОЗДІЛ 1

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ДОМРОВОГО АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ

1.1. Харківська школа народно-інструментального мистецтва: еволюції інструментарію, ансамблеве виконавство та формування репертуару

Дослідження процесів становлення та розвитку ансамблевого виконавства на народних інструментах в Україні неможливе без глибокого аналізу наукового доробку попередніх десятиліть. Питання формування репертуару, еволюції інструментарію та методики ансамблевої гри висвітлювалися в працях багатьох вітчизняних музикознавців, проте особливу роль у систематизації цих знань відіграла Харківська школа народно-інструментального мистецтва [34; 50].

У 60-70-х роках ХХ століття значний внесок у розвиток досліджень виконавського мистецтва на народних інструментах зробив Євген Олександрович Бортник – кандидат мистецтвознавства, професор, багаторічний завідувач кафедри народних інструментів Харківської державної академії культури (вихованець ХНУМ імені І. П. Котляревського по класу К. Л. Дорошенка) [9;10]. Його наукова діяльність сприяла глибшому розумінню початкового етапу становлення та розвитку ансамблевого музикування. Завдяки працям Є. Бортника було систематизовано знання про виконавський жанр [9], а також досліджено різні аспекти історії та практики виконавства на народних інструментах.

Завдяки діяльності Є. Бортника, зокрема публікації, побудовані на архівних матеріалах з історичних фондів Харківського музею, сприяли розширенню уявлення про розвиток народного музикування [10]. Проте, незважаючи на значні зрушення в наукових пошуках щодо етапів становлення професійного народно-інструментального мистецтва, події та тенденції другої

половини ХХ століття, зокрема періоду 60-90-х років, ще не стали предметом ґрунтового дослідження з точки зору розвитку ансамблевої гри на народних інструментах.

Як талановитий віртуоз-домрист, Євген Олександрович активно співпрацював з аматорськими колективами, що виникали при закладах культури, підприємствах та навчальних установах Харкова. Завдяки його зусиллям було створено ансамбль народних інструментів при Харківському вищому авіаційному училищі радіоелектроніки, який згодом розширився до повноцінного оркестру. Також він співпрацював з оркестром народних інструментів при канатному заводі та дитячим ансамблем народних інструментів загальноосвітньої школи №14.

Окрім організаційної та виконавської діяльності, Бортник активно займався науковими дослідженнями та методичною роботою. Його напрацювання відкривають нові перспективи у вивченні виконавства на народних інструментах та сприяють формуванню сучасної теорії музичних ансамблів. В особистому архіві дослідника збереглося багато неопублікованих матеріалів, які можуть стати цінним джерелом інформації для подальших наукових пошуків.

Євген Бортник залишив по собі значний архів наукових матеріалів, який містить не лише публіцистику та наукові статті, а й нариси, фотографії, неопубліковані або незавершені праці, а також бібліографічні покажчики на різні теми. Його наукові інтереси зосереджувалися на кількох основних напрямках: розвиток самодіяльної творчості на народних інструментах, взаємозв'язки між українською та світовою музичною культурою, а також історія ансамблевого музикування в Україні.

Дружина науковця, музикознавиця Людмила Борисівна Бортник, зберегла та впорядкувала архівні наукові матеріали, що дозволяє сьогодні оцінити значний внесок Є. Бортника в розвиток виконавства на народних інструментах. Завдяки його праці кафедра народних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І.П.

Котляревського отримала висококваліфікованого фахівця, дослідника та методиста, який визначив перспективи розвитку цієї сфери та заклав науково-педагогічну базу для подальших досліджень.

Він працював поряд із такими відомими музикантами та педагогами як Костянтин Дорошенко (під керівництвом якого здобув освіту в ХНУМ імені І.П. Котляревського), а також підтримував творчі зв'язки з колегами – Миколою Лисенком та Федором Короваєм. Євген Олександрович понад тридцять років (з 1963 р.) присвятив роботі в Харківській державній академії культури, де очолював кафедру народних інструментів. Також важливо простежити історичну спадкоємність між поколіннями музикантів, які розвивали майстерність ансамблевого музикування на народних інструментах, та проаналізувати вплив змін культурної парадигми на виконавську традицію.

Наполеглива праця Євгена Олександровича та його інтерес до наукових досліджень дозволили зібрати великий обсяг матеріалів з історії виконавства на народних інструментах. Його статті, що базуються на архівних джерелах, містять глибокі узагальнення та висновки. Зокрема, можна виділити його роботи «Музично-освітня роль інструментальної самодіяльності в 20-30-х роках» та «Харківський ансамбль і його значення у розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні».

Окрім самого Є. Бортника, варто згадати і його учня Ю. Лошкова, який продовжив дослідження в цій сфері [46]. Є. Бортник також керував підготовкою дисертації свого учня Ю. Лошкова, яка була присвячена дослідженню творчої діяльності Володимира Комаренка – одного з засновників професійного виконавства на народних інструментах в Україні [45]. Його монографія «Володимир Андрійович Комаренко» є важливим історіографічним дослідженням, яке розкриває процес формування професійної освіти та виконавської майстерності у цій сфері [45].

Таким чином, внесок Євгена Бортника у розвиток виконавської культури на народних інструментах є неоціненним. Його наукова спадщина, педагогічна діяльність та організаційна робота сприяли збереженню та популяризації

цього жанру, а також заклали основи для подальших досліджень у сфері ансамблевого музикування. Його праці є важливим джерелом інформації для сучасних музикознавців та виконавців, що вивчають традиції народного інструментального мистецтва в Україні.

Архівні матеріали, зібрані Є. Бортником, дають змогу простежити розвиток ансамблевого музикування та інструментального виконавства в Україні [9;10]. У 1920 році в Харкові було засновано перший професійний оркестр народних інструментів, який став основою для формування подальших ансамблевих традицій [10]. Високий рівень виконавської майстерності цих музикантів привернув увагу композиторів, що сприяло створенню оригінальних творів для народних інструментів [12].

Вагомий внесок у цей процес зробив видатний діяч Гнат Хоткевич, який на зламі століть організовував етнографічні концерти, популяризуючи українську народну музику [16]. Його ідеї та ініціативи знайшли відгук серед широкого загалу, надихаючи нові покоління музикантів на створення ансамблів і оркестрів народних інструментів. Одним із перших таких колективів став аматорський оркестр, заснований у 1899 році військовим диригентом Василем Катанським у Харкові [16;46]. Цей колектив заклав основи розвитку оркестрового народного музикування в регіоні, сприяв популяризації гри на традиційних інструментах та підготовці виконавців нового покоління.

Протягом першої половини ХХ століття народні оркестри набували все більшої популярності. Вони не лише активно концертували, а й ставали центрами методичної роботи, допомагаючи самодіяльним музичним колективам удосконалювати виконавську майстерність [9]. У 1920 році при освітньо-культурній установі Харківського губерньського відділу народної освіти був створений професійний оркестр народних інструментів, який отримав назву «Перший старовинний народний оркестр» [10]. Цю подію можна вважати одним із перших важливих кроків у становленні ансамблевого музикування в Харкові. З огляду на те, що ансамблі є важливим чинником,

який підсилює роботу оркестру в цілому та сприяє підвищенню його виконавського рівня, було прийняте рішення організувати при оркестрі на спільній економічній основі й у повній залежності квінтет домристів та октет домристів [10].

Як зазначають науковці, до 1925 року харківський оркестр народних інструментів був єдиним музичним колективом, який систематично виступав з різноманітними концертними програмами перед мешканцями Харкова та харківської області. Адміністрація і керівники оркестру створили камерні ансамблі, які стали першими в Україні представниками ансамблевого виконавства на Слобожанщині [10].

Будучи свідками сучасного високого рівня виконавської майстерності музикантів, які грають на баяні, домрі та інших народних інструментах, варто віддати належне першим колективам, чия діяльність заклала підґрунтя для подальшого розвитку цього напрямку музичної культури [16].

Поступово оркестрове народне музикування стало важливою частиною культурного життя, охоплюючи різні регіони країни. У 1925 році при одному з провідних колективів було створено методичний комітет та бюро інструментування, які займалися адаптацією й аранжуванням творів для оркестрів народних інструментів [9]. Це сприяло підвищенню професійного рівня виконавців і розширенню можливостей ансамблевої гри.

Високий професіоналізм харківського оркестру народних інструментів постійно привертає увагу композиторів. Спеціально для цього колективу писали оригінальні твори українські композитори В. Борисов, П. Гайдамака, Д. Клебанов, К. Домінчен, а С. Василенко у 1934 році передає у дар оркестру авторський екземпляр своєї нової симфонії № 3 («Італійської»), написаної для оркестру народних інструментів [10;12]. Це свідчить про зростання авторитету народного музикування в академічних колах.

У 1930-1940-х роках ансамблі народних інструментів стали постійним елементом культурно-мистецького життя не лише міст, а й обласних містечок. У 1935 році в Харкові відкрився заклад позашкільної освіти «Палац піонерів і

школярів», в якому почав працювати оркестр народних інструментів, що готував нове покоління виконавців [9]. Розширювався інструментарій колективів, з'являлися нові темброві комбінації звучання, що збагачувало художньо-виразні можливості ансамблів.

Сьогодні ансамблеве та оркестрове музикування на народних інструментах залишається важливою частиною музичної культури. Його розвиток спирається на міцний фундамент традицій, закладених першими ансамблевими колективами, прокладаючи шлях до розвитку, збереження та популяризації народного музичного мистецтва [16].

1.2. Еволюція форм ансамблевого музикування на народних інструментах у XX-XXI століттях

Початок XX століття став важливим етапом у становленні українського народно-інструментального виконавства, коли активізувалося створення аматорських колективів нового типу. Вагомий внесок у формування перших ансамблів було здійснено діячами, які прагнули надати народним інструментам ширшого суспільного звучання та адаптувати їх до умов міського культурного середовища. Одним із найініціативніших організаторів цього руху був Василь Комаренко, котрий доклав значних зусиль до поширення домрового та споріднених інструментальних практик в Україні [45].

У 1908 році Комаренко формує ансамбль працівників та службовців одного з великих харківських промислових підприємств, що став одним із перших впорядкованих колективів подібного профілю в регіоні. Вже у 1909 році він створює новий оркестр при культурно-освітньому товаристві Харкова, який об'єднав приблизно три десятки учасників і швидко здобув популярність завдяки активній концертній діяльності. Ці ініціативи заклали підґрунтя розвитку міських аматорських ансамблів, що відігравали важливу роль у формуванні музичних смаків та культурної самоідентифікації

населення.

Подібні процеси відбувалися й в інших регіонах. Так, у 1922 році на Миколаївському суднобудівному заводі було організовано ансамбль народних інструментів під керівництвом Михайла Манілова. Колектив зарекомендував себе високим виконавським рівнем, активно гастролював та неодноразово відзначався на художніх оглядах. Упродовж 1920–1930-х років ансамблі народних інструментів виникали також у Сумах, Луганську, Києві при великих підприємствах та робітничих клубах, стаючи живими осередками культурного життя, які сприяли поширенню української традиції в міському середовищі [58].

Важливою тенденцією цього періоду було поступове формування української специфіки інструментального складу [16]. У перші десятиліття ХХ століття в ансамблях дедалі частіше з'являлися бандури, цимбали, сопілки, що сприяло розширенню тембрової палітри та формуванню власної, відмінної від інших країн, моделі оркестру народних інструментів. Саме в цей час відбувається перехід від триструнної домри, поширеної у попередні десятиліття, до чотириструнної домри квінтового строю, яка в подальшому стала основним інструментом української виконавської школи [61].

Показовим є приклад ансамблю народних інструментів при клубі залізничної станції Основа в Харкові, організованого у 1920-х роках під керівництвом Леоніда Собецького. Колектив вирізнявся збалансованим поєднанням чотириструнних домр, бандур та сопілок, що засвідчувало прагнення до створення української моделі ансамблевого звучання та поглиблення локальних виконавських традицій.

Таким чином, перша половина ХХ століття стала періодом активного формування українського домрового ансамблевого мистецтва. Діяльність Комаренка, Манілова, Собецького та інших культурних діячів дала поштовх становленню аматорських колективів, які, незважаючи на різні умови існування, сприяли утвердженню української народно-інструментальної естетики, підготувавши ґрунт для подальшої професіоналізації галузі у другій

половині XX століття.

Друга половина XX століття стала періодом систематизації та інституційного зміцнення українського народно-інструментального мистецтва [44;65]. Якщо перші десятиліття XX століття були позначені переважно аматорським підходом та пошуками оптимального складу оркестру, то з 1950-х років спостерігається перехід до сталих професійних форм, появи освітніх центрів і формування нової виконавської школи.

Одним із вирішальних чинників цього процесу стало розгортання мережі спеціалізованих навчальних закладів, у яких домра і цимбали офіційно закріпилися як інструменти академічного спрямування. У консерваторіях Києва, Львова, Харкова та Одеси були відкриті кафедри народних інструментів [34;58], що забезпечили системне навчання ансамблевої гри, читання партитур та стилістично виваженої інтерпретації української й світової музики. Уведення ансамблю народних інструментів як обов'язкової дисципліни сформувало умови для виховання професійних домристів, здатних працювати як у великих оркестрових колективах, так і в камерних складах.

У 1950-1970-х роках активізувалася діяльність численних оркестрів народних інструментів при філармоніях та будинках культури [17]. Серед них особливо вирізнялися колективи Харкова, Києва, Полтави та Львова, які стали взірцями високої виконавської організації та багатства репертуару [16;58]. Оркестри цього часу працювали з професійними аранжувальниками та композиторами, завдяки чому український народно-інструментальний репертуар збагатився новими творами оригінального жанру. Поступово утвердилися стандарти звучання, що ґрунтувалися на поєднанні домрової групи з бандурами, цимбалами, сопілками та ударними інструментами, що відображало національну модель інструментального колориту [16;42].

У 1960-1980-х роках роль ансамблевого виконавства зростала не лише кількісно, а й змістово. Саме в цей період сформувалася нова генерація виконавців і педагогів, які заклали основи сучасної української школи гри на домрі [33;62]. Завдяки їхній діяльності ансамблева практика вийшла за межі

побутової самодіяльності та набула статусу повноцінного академічного жанру. Характерною ознакою цього етапу стала поява великої кількості авторських творів та ансамблевих перекладень, спеціально адаптованих до технічних можливостей чотириструнної домри квінтового строю [6;57]. Композитори зверталися до фольклорних джерел, камерної класики, а також до модерних жанрових моделей, що сприяло збагаченню художніх засобів виразності.

Професійні оркестри народних інструментів активно гастролювали, брали участь у фестивалях та творчих звітах, що підвищувало їхній статус і забезпечувало ширше суспільне сприйняття народної інструментальної культури [17;58]. У багатьох областях України були створені молодіжні та студентські ансамблі, які виконували функцію кадрових резервів для провідних колективів. Особливу роль у цей час відігравали оркестри при закладах вищої освіти, оскільки вони не лише підтримували концертну діяльність, а й формували музично-професійну ідентичність майбутніх виконавців [16;35].

Отже, друга половина XX століття стала періодом остаточної академізації та професіоналізації українського народно-інструментального виконавства [44]. У цей час було вироблено сталі принципи ансамблевого музикування, утверджено українську модель оркестрового складу та сформовано виконавську школу, яка продовжує розвиватися й сьогодні. Саме синтез аматорського ентузіазму першої половини століття та інституційної підтримки другої створив підґрунтя, на якому домрове мистецтво змогло зайняти повноцінне місце в системі національної музичної культури [58;62].

Ансамблі народних інструментів у Харкові на початку XXI століття продовжують традицію виконання української музики, де домра відіграє одну з ключових ролей [32]. У 1990-х роках при Харківській обласній філармонії діяв ансамбль народних інструментів «Розмай» під керівництвом заслуженого діяча мистецтв України, професора Бориса Міхеєва. Завдяки діяльності

учасників ансамблю, вдалося зберегти й розвинути унікальні стильові особливості та репертуар домрового ансамблю [32;54].

Сьогодні серед найвідоміших харківських ансамблів народних інструментів можна виокремити «Три плюс два» (керівник І. Снедков), «Сірий фолк» (Ю. Яковенко), «Гротеск» (Н. Данилюк), «Цимбандо» (А. Савицька) та дует «Рідний край» (Н. Костенко і С. Неверов) [33]. Студентські ансамблі демонструють високий рівень майстерності і часто стають лауреатами престижних мистецьких змагань. Серед найвизначніших в Україні варто виокремити Міжнародний конкурс виконавців на українських народних інструментах імені Гната Хоткевича (Харків), Міжнародний фестиваль-конкурс виконавського мистецтва «*Art-Dominanta*» (Харків), Міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів та ансамблів «*Perpetuum mobile*» (Дрогобич), фестиваль-конкурс «Акорди Хортиці» (Запоріжжя), Всеукраїнський конкурс виконавців на народних інструментах «Провесін» (Кропивницький) та інші, також численні європейські фестивалі в Італії, Франції та Польщі. Всеукраїнські та міжнародні змагання, включно з дитячими та юнацькими, мають окрему номінацію «ансамбль». Випускники кафедри народних інструментів успішно працюють у професійних колективах в Україні та за її межами [35;53].

Однією з основних проблем сучасних домрових ансамблів є підбір репертуару. Поєднання домри з іншими інструментами створює особливий колорит ансамблю. Популярні склади включають «домра-баян», «домра-гітара», «домра-бандура», а також великі колективи з понад п'ятьма музикантами. Оригінальні композиції, створені спеціально для таких складів, дозволяють максимально розкрити темброві можливості інструментів і полегшують роботу виконавців, адже більшість адаптацій творів здійснюють самі музиканти. Серед сучасних творів, рекомендованих для виконання в ансамблях, можна виділити: Н. Стецюна «Скерцо» для домри та баяна, В. Рунчака «Гуцульська мозаїка» для домри та баяна, Б. Бельського «Єврейська фантазія» та «Подарунок» для домри та гітари [26;60]. Значний внесок у

розвиток сучасного репертуару харківських ансамблів зробили аранжування І. Снедкова, С. Неверова, Н. Данилюк, А. Савицької та Ю. Яковенка [33].

Ансамблеве музикування здобуває все більшу популярність серед учасників музичної освіти різних рівнів – від дитячих музичних шкіл і закладів естетичного виховання до коледжів, університетів та академій [1;51]. Організація конкурсів місцевого, всеукраїнського та міжнародного рівня стимулює розвиток ансамблевої гри, формує командну взаємодію, зміцнює впевненість учасників і сприяє розвитку їхніх індивідуальних виконавських навичок [41]. Ранній розвиток ансамблевої гри створює базу для подальшого професійного зростання: учні набувають досвіду співпраці, слухання інших виконавців і творчого підходу до музичної інтерпретації [1].

Наприклад, учасники ансамблю «Музичний сувенір», до складу якого входять домристи, баяністи та бандуристи, щороку вступають до музичних коледжів та університетів. На даний час один учасник колективу є студентом Харківського музичного коледжу, а четверо – студенти Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Ансамбль «Музичний сувенір» неодноразово ставав переможцем міжнародних конкурсів та фестивалів у Македонії, Австрії, Польщі, Угорщині, Італії, Франції, Хорватії, Словенії та Сербії, а також випустив компакт-диск із репертуаром, що включає як обробки народних пісень, так і сучасні оригінальні твори.

На сучасному етапі спостерігається значне розмаїття форм ансамблевого музикування. Найпоширенішими є моно-ансамблі, тобто однорідні склади, наприклад дуети та тріо домр-прим, які найбільш мобільні й популярні в музичних школах та коледжах [50-52]. Їхня перевага – тембральна єдність, недолік – обмежений басовий діапазон, репертуар часто формується на основі перекладень скрипкових творів. Домровий квартет, що включає приму, альт, бас/тенор і контрабас, дозволяє виконувати складні поліфонічні твори, квартети Гайдна, Моцарта чи Бортнянського без втрат у фактурі [2;59].

Популярні також полі-ансамблі, де домра поєднується з іншими інструментами. Наприклад, домра і фортепіано створюють камерний склад, де фортепіано виконує гармонічну опору. Дует домра і гітара забезпечує м'який інтимний колорит, підходить для виконання старовинної музики та латинських ритмів [26;29]. Дует домра і баян – народно-академічна форма, де баян виконує функцію басової та гармонічної підтримки, а репертуар включає віртуозні обробки фольклору [26;60].

Окремо слід зазначити ансамблі малих форм у складі великих оркестрів. Наприклад, у Національному оркестрі народних інструментів України група домр виступає як самостійний «хор» усередині оркестру, виконуючи функцію, аналогічну скрипковій групі симфонічного оркестру [16].

Таким чином, сучасне домрове ансамблеве мистецтво в Харкові та Україні поєднує академічні традиції, педагогічну систему та активну концертну практику, формуючи високий рівень професійної підготовки музикантів та сприяючи розвитку національної музичної культури [34;41].

Висновки до розділу 1. Аналіз історії розвитку домрового ансамблевого виконавства в Україні показує, що цей напрям пройшов довгий і складний шлях. Від перших аматорських колективів початку ХХ століття до сучасних професійних ансамблів – домра завжди займала центральне місце, задаючи стиль і характер звучання. Важливу роль у дослідженні та популяризації ансамблевого виконавства відіграла Харківська школа народно-інструментального мистецтва та праці таких науковців, як Євген Бортник, які систематизували знання про репертуар, методику та історію ансамблевої гри.

У перші десятиліття ХХ століття формувалися ансамблі з бандурами, цимбалами, сопілками та чотириструнною домрою, що поступово визначило українську специфіку ансамблевого звучання. Друга половина століття стала періодом професіоналізації: відкривалися кафедри народних інструментів, створювалися професійні оркестри, системно навчали ансамблевій грі, розвиваючи техніку та інтерпретацію української музики.

На сучасному етапі домрове ансамблеве мистецтво в Україні відзначається великою різноманітністю форм. Це і моно-ансамблі – дуети, тріо, квартети, і полі-ансамблі з домрою в поєднанні з іншими інструментами. Такі колективи дозволяють максимально розкрити темброві можливості домри, а нові композиції та аранжування розширюють репертуар і роблять його цікавим для слухачів та виконавців.

Особливу роль відіграють дитячі та студентські колективи, які формують майбутнє професійного середовища музикантів. Учасники ансамблів набувають не лише технічної майстерності, а й вчать працювати в команді, слухати одне одного і відчувати музику спільно. Завдяки цьому вони успішно продовжують традиції українського народного інструментального виконавства, одночасно збагачуючи його новими формами та звучанням.

Таким чином, історія та сучасний стан домрового ансамблевого мистецтва демонструють поєднання традицій та новаторства, професіоналізму та творчого підходу. Це сприяє високому рівню підготовки музикантів і розвитку національної музичної культури, а також створює основу для подальших досліджень та практичних здобутків у сфері ансамблевого виконання.

РОЗДІЛ 2

СПЕЦИФІКА АНСАМБЛЕВОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ТА ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ РЕПЕРТУАРУ

2.1. Виконавський потенціал домри як основа ансамблевої фактури

Ансамблева гра на домрі є одним із ключових напрямів українського народно-інструментального виконавства, оскільки цей інструмент здатний одночасно виконувати мелодичні, гармонічні та ритмічні функції [7;26]. Чотириструнна домра (соль-ре-ля-мі), завдяки своєму квінтовому строю, спорідненому зі скрипкою, забезпечує широкий діапазон можливостей [43;62] у виконанні музики різних жанрів – від народних пісень до академічних обробок і сучасних композицій. Її хроматичність дозволяє виконувати твори у будь-яких тональностях, включно з раптовими модуляціями, що особливо важливо для ансамблевого використання, коли домра поєднується з іншими інструментами.

Домра-прима у системі ансамблевого виконавства по праву посідає місце лідера [57]. Будучи інструментом найвищого регістру, вона традиційно бере на себе виконання основної мелодичної лінії. Її технічний арсенал надзвичайно багатий: від віртуозних пасажів у швидких темпах, виконуваних різними видами артикуляції (стакато, піцкато, змінний удар), до протяжних ліричних кантилен, де застосовується тремоло [7;26]. Яскравий, світлий і польотний тембр прими дозволяє їй «прорізати» загальну звукову фактуру ансамблю, роблячи мелодію чіткою та виразною навіть на фоні насиченого акомпанементу. Завдяки широкому діапазону домра-прима здатна імітувати звучання скрипки, що відкриває шлях до виконання світової класики зі збереженням характерної для народних інструментів колористики [19;20].

Домра-альт або домра-тенор формують середню ланку ансамблевої вертикалі. Ці інструменти виконують важливу сполучну функцію,

заповнюючи гармонічний простір між мелодичною лінією прими та басовим фундаментом [13]. Їхнє звучання відзначається м'якістю, теплотою та специфічною матовістю, що дозволяє згладжувати дзвінку гостроту прим і створювати щільний, «оксамитовий» акустичний фон. Окрім створення гармонійної та ритмічної опори, домра-тенор (альт) має значний виражальний потенціал як солюючий інструмент у середньому регістрі. У поліфонічних побудовах або кантиленних епізодах її тембр набуває глибокого, насиченого забарвлення, що нагадує звучання струнно-смичкового альту чи віолончелі, додаючи музичній фактурі драматизму та об'ємності [13;38].

Домра-бас відіграє фундаментальну роль у вертикалі ансамблю та створенні гармонійної основи [1;13]. Її тембр вирізняється густотою, насиченістю та «оксамитовим» забарвленням, що наближає звучання цього інструмента до віолончельного, особливо під час виконання кантилени артикуляційним прийомом тремоло. У технічному плані домра-бас є гнучкою: вона здатна не лише виконувати функцію басової опори (у поєднанні з ударами медіатора для ритмічної чіткості), але й вести самостійні мелодичні лінії у низькому регістрі, додаючи твору драматизму та глибини.

Домра-контрабас звершує ансамблеву піраміду та охоплює найнижчий частотний спектр. Це найбільш габаритний інструмент сімейства, який забезпечує акустичну міць, об'ємність та стабільність звучання всього колективу. Основна функція контрабаса – створення «фундаменту» фактури, часто через дублювання партії баса октавою нижче, що збагачує загальний обертоновий ряд ансамблю [38]. Динамічні можливості домри-контрабаса дозволяють варіювати звучання від ледь чутного піанісімо до потужного фортісімо, необхідного для кульмінаційних моментів.

Таким чином, наявність повного сімейства чотириструнних домр (від прими до контрабаса) надає ансамблю унікальних техніко-виражальних переваг. Така комплектація дозволяє охопити діапазон, співмірний із фортепіанним або оркестровим (понад 5 октав), та досягти тембральної злитності, яка створює ефект «єдиного гігантського інструмента» [43]. Це

робить домровий ансамбль самодостатнім виконавським організмом, здатним до втілення найскладніших художніх задумів без залучення додаткових інструментів.

Темброві особливості домри відзначаються багатством відтінків: верхні струни створюють яскраве, дзвінке звучання, середні – м'яке і співуче, а нижня – глибокий, насичений тембр [7]. Виконавець домри активно використовує політембровість, адаптуючи звук до переходів зі струни на струну, коригує динаміку залежно від регістру та стилю твору [37]. Динамічний діапазон чотириструнної домри дозволяє передавати найтонші нюанси від ніжного піано до потужного форте, що робить її універсальним інструментом як для сольної, так і для ансамблевої гри.

Технічний арсенал домри надзвичайно широкий. Основою артикуляції є удари медіатором, тремоло, піцкато, арпеджіо, подвійні ноти, глісандо та флажолети. Тремоло, як провідний засіб ведення кантিলени, створює ілюзію безперервного звучання, тоді як удари медіатором та піцкато забезпечують ритмічну чіткість і колористичну виразність [31;57]. Використання різновидів артикуляції – *legato*, *staccato*, *marcato*, *ostinato* – дозволяє домристу формувати мелодичну лінію, ритмічну основу, а також гармонічне заповнення ансамблевої фактури [26;31].

В ансамблі домра виконує кілька функцій одночасно. Вона може бути провідним мелодійним інструментом, гармонійною опорою, а також учасником фактурного діалогу між партіями [51]. Характерною є використання ансамблевих форм типу «питання–відповідь» (антифонія), коли мотиви розподіляються між домрами різних регістрів. У більш складних творах застосовуються імітаційні та політематичні прийоми, де кожен інструмент виконує власну тему, створюючи багатшарову ансамблеву фактуру [12].

Домра в ансамблі органічно взаємодіє з іншими українськими народними інструментами. Поєднання домри з бандурою створює камерний, співучий колорит; взаємодія з цимбалами підкреслює ритмічну структуру і

додає чіткості в танцювальних номерах, баян формує гармонічний фундамент, дозволяючи домрам зосередитися на мелодичній лінії, сопілка, як темброво споріднений інструмент, часто дублює або підкреслює мелодію домри, підсилюючи інтонаційну виразність ансамблю [12;43]. Такий підхід формує характерний український ансамблевий стиль, де домра не лише акомпанує, а стає повноправним носієм музичної драматургії.

У великих оркестрах народних інструментів домрова група виконує функції, аналогічні скрипковій групі в симфонічному оркестрі: веде основну мелодію, дублює партії інших інструментів, забезпечує динамічні контрасти та гармонійне заповнення фактури [38]. Від рівня ансамблевої зіграності домрової групи залежить загальний художній результат колективу.

Особливу роль у ансамблевій майстерності відіграють сольні та камерні форми: дуети, тріо, квартети. Домра в таких складах здатна виконувати як провідну мелодію, так і складні поліфонічні партії, демонструючи всю палітру технічних і виразових засобів [52]. Можливості домри у створенні поліфонії, тональної гнучкості, тембрової різноманітності та динамічної контрастності роблять її незамінним інструментом у системі народно-інструментального ансамблю.

Таким чином, техніко-виразальний потенціал домри забезпечує її універсальність у складі ансамблю. Завдяки широкому діапазону, багатству можливостей артикуляції, різноманіттю тембрових і динамічних засобів, домра здатна реалізовувати найрізноманітніші художні задачі. Високий рівень ансамблевої майстерності, володіння артикуляційними прийомами гри та розуміння функцій інструмента в ансамблі формують характерне звучання, що є основою сучасного українського домрового ансамблевого мистецтва [41;57].

2.2. Методика аранжування та адаптації музичних творів для ансамблів різних виконавських складів

Аранжування музичних творів для домрових ансамблів є складним творчим процесом, що поєднує музичне мислення, педагогічний підхід і глибоке знання інструменту [13;60]. Методика адаптації творів враховує не лише технічні можливості домри, а й виконавську рефлексію, що, за Л. В. Шаповаловою, є важливим компонентом інтерпретології [66] і передбачає активне осмислення музичного матеріалу музикантами під час репетицій та виконання. Успішне аранжування починається з вибору тональності, зручної для домри, де максимально використовуються відкриті струни, що забезпечує кращий резонанс та природну темброву насиченість [21;60]. Під час адаптації фактури творів, особливо фортепіанних або смичкових, важливо делікатно розподілити музичну фактуру між інструментами ансамблю [19;37]. Мелодійна лінія зазвичай переходить на домру-приму, тоді як гармонія та акомпанемент розподіляються між домрами середніх регістрів, утворюючи цілісну ансамблеву палітру. При цьому важливо зберегти баланс між голосами, щоб густе тремоло супроводу не заглушало основну мелодію.

Артикуляційна адаптація є особливо складним аспектом аранжування, оскільки багато смичкових та клавірних засобів артикуляції не мають прямих аналогів у щипковій техніці. Наприклад, *legato* на смичкових інструментах на домрі передається через тремоло або плавну гру на одній струні, а *staccato* чи *spiccato* – через короткі удари медіатором або кистьові рухи [1;7]. При перекладі творів у нові регістри необхідно враховувати обмеження діапазону домрового сімейства, змінюючи октави басових і середніх партій, щоб не порушити логіку голосової ведучості та не втратити мелодичну цілісність [13].

Особлива увага приділяється адаптації фольклорного матеріалу, який є основою репертуару домрових ансамблів. Переосмислення народних мелодій включає не лише прямі обробки, але й стилізацію у сучасному музичному контексті [6]. Домра завдяки своїй природній спорідненості з пісенною

інтонацією виконує ключову роль у передаванні автентичного звучання, що надає ансамблю особливого колориту. Використання артикуляційних прийомів тремоло, піцикато та флажолетів дозволяє зберегти народнопісенну інтонацію при водночас сучасному ансамблевому трактуванні [7;52].

Не менш важливим є розвиток оригінальних творів для домрових ансамблів. Українські композитори різних шкіл, зокрема Харківської, Київської, Львівської, Одеської та Донецької, створювали твори, що враховують технічні особливості інструмента та його ансамблеві функції. Харківська школа, зокрема творчість Бориса Міхеєва, Віталія Івка та Володимира Зубицького, формувала систематизовані ансамблеві композиції для домрових колективів із використанням флажолетів, тремоло, поліритмії та тематичних діалогів між інструментами [24;33]. Київські композитори інтегрували домру у академічні камерні жанри, створюючи тріо, квартети та ансамблі з фортепіано чи струнними, прагнучи до масштабної драматургії та гармонічних новацій [67]. Львівська школа відзначалася витонченістю фактури, ліризмом музичної мови та синтезом народних мелодій із європейськими стильовими моделями [20], тоді як Одеська школа експериментувала з елементами джазу, неофольклору та імпровізації, розширюючи тембровий потенціал домри [58]. Донецька школа формувала ансамблевий напрям із акцентом на оркестровість, масивність звучання та поліфонічну злагодженість [6;26].

Процес аранжування передбачає активну участь виконавців, що дозволяє враховувати їхню інтерпретацію та реакцію на звучання ансамблю [19;37]. Виконавська рефлексія забезпечує гнучке внесення змін у партії під час репетицій, коригування артикуляції, динаміки та темпу, що сприяє формуванню цілісного ансамблевого образу [66]. Аранжування для навчальних колективів водночас виконує освітню функцію, оскільки студенти на практиці аналізують музичні рішення, розвивають техніку гри, інтерпретаційні навички та здатність до колективного музичного мислення [1;49].

Сукупність цих методичних підходів дозволяє формувати професійні ансамблі домристів, здатні виконувати широкий репертуар, включаючи перекладення класики, оригінальні твори українських композиторів та обробки фольклору. Водночас аранжування стає потужним педагогічним інструментом, який поєднує теорію та практику, розвиває музичну рефлексію та сприяє професійному зростанню музикантів. Завдяки комплексному підходу до адаптації музики домра не лише зберігає традиції народного інструментального мистецтва, а й утверджується як повноцінний учасник академічного камерного виконавства, демонструючи широкий спектр техніко-виражальних можливостей та здатність до інтеграції у будь-які ансамблеві контексти [51].

2.3. Проблема репертуарного дефіциту та шляхи її подолання: жанрово-стильовий аспект

У сучасному музичному контексті домрові ансамблі стикаються з серйозною проблемою репертуарного дефіциту – недостатньою кількістю творів, які б поєднували традиційне звучання з новаторськими стилістичними вимогами [23;63]. Попри те, що домра має глибокі виконавські традиції і значну історико-культурну вагу, її музичний репертуар часто застрягає на «навчальній» або чисто фольклорній стадії. У суспільства, де змінюється слухацький попит, де цифрові платформи диктують нові формати прослуховування, а молоді виконавці прагнуть художньої новизни — просто виконувати обробки старих народних пісень або класичних транскрипцій недостатньо. Якщо домрові ансамблі не оновлять свій репертуар, вони ризикують втратити свою життєздатність не лише як освітні колективи, але й як концертні формації, здатні звертатися до сучасного слухача [12;55].

Цей дефіцит репертуару має складну природу: це не лише відсутність достатньої кількості творів, але й стилістична однобічність — домрові ансамблі часто зосереджені на традиційних народних темах або академічних

перекладеннях, тоді як сучасна музична сцена пропонує значно ширший спектр жанрових викликів.

Важливо зазначити, що подолання цієї проблеми лежить у площині не лише стилю, а й жанру. Жанрова система є тим каркасом, що структурує музичний матеріал і визначає комунікативну стратегію колективу [27;63]. Розширення жанрової палітри від мініатюр до розгорнутих циклічних форм дозволяє повніше розкрити техніко-виражальні можливості домри [7;56].

Формування раннього репертуару для українських домрових ансамблів відбувалося в руслі національно орієнтованої педагогіки та аматорсько-концертної практики [35], де ключове місце посідали обробки народних мелодій: пісень і танців (коломийки, козачки, гопакі, веснянки, щедрівки тощо). Уже в післявоєнний період у програмах музичних шкіл і училищ, а також у методичних збірниках для народних інструментів, саме народнопісенний матеріал декларувався як «найприродніший» для аранжування, виконання і виховання стилю. Типові настанови для аранжувальника, сформульовані в українських фахових посібниках [13], прямо рекомендували надавати перевагу «п'єсам малих форм з яскравою мелодією, а також тим, що мають народний колорит або написані на основі народних пісень і наспівів», при цьому чотириструнна домра визнавалась інструментом з відносно вільним тональним діапазоном, зручним для транспозицій, потрібних під відкриті струни домри, що полегшувало перекладення народних мелодій для ансамблю однорідних домр.

У регіональних наукових дослідженнях української домрової практики (зокрема, в роботі про становлення домрової школи Донеччини) підкреслено, що саме обробки українського фольклору стали «точкою збирання» раннього репертуару – вони забезпечували педагогічну послідовність (від простих двоголосних фактур до поліфонізованих ансамблевих викладів) і водночас сприяли виробленню національно маркованого звучання домрових колективів [6;26]. У вступних розділах дисертації наголошено на двох магістральних лініях: фольклорній (із пріоритетом обробок) та академічній (із поступовим

долученням перекладень і стилізацій), причому в практиці навчальних закладів обробки народних мелодій становили основу початкового та середнього етапу навчання.

Дослідження репертуарних тенденцій фіксують, що в репертуарі домристів у закладах мистецької освіти України послідовно переважають:

- 1) твори українських композиторів;
- 2) перекладення й обробки українського фольклору;
- 3) ансамблеві перекладення музики різних епох, тобто народнопісенна основа названа серед базових і обов'язкових блоків [6;7]. Це підтверджує методичну й стилістичну «домінацію» обробок у ранньому репертуарі.

До інструментовочно-фактурних ознак таких обробок належать: громіздкування мелодії у домри-прими з дублюваннями в октаву/унісон у домрах-альтах/тенорах, використання бурдонних підголосків і типізованих супроводів «під коломийку», варіантність куплетних розгортань, чергування діалогів голосів у строфічних формах. Ці практики детально описані у вітчизняних методичних джерелах з аранжування для народних інструментів і безпосередньо співвідносяться з адаптаціями фольклорних тем для домрових складів [13;49].

Ранній репертуар вибудовувався навколо малих камерних складів - дуетів, тріо, квартетів однорідних домр (із можливим підсиленням фортепіанним/баянним акомпанементом у педагогічній практиці). З одного боку, це зумовлено будовою чотириструнної домри (зручність поділу голосів на мелодичні та акомпануючі, природність імітаційних перегуків між інструментами однієї родини), з іншого -освітньою моделлю ДМШ, де ансамбль домристів є обов'язковою формою музичного музикування [32;33]. У сучасних типових навчальних програмах з домри (базовий рівень) ансамблеве музикування прямо включене до змістових ліній і підсумкових форм звітності, що відтворює усталену традицію попередніх десятиліть: учні послідовно проходять дуетні й тріо-фактури та рухаються до більшого складу.

Показовою є й концертна-конкурсна практика в Україні: на фахових фестивалях і в публічних звітних заходах стабільно представлені дуети, тріо й квартети домристів різних вікових груп, що підтверджує популярність і «базовість» цих форматів у репертуарній політиці навчальних закладів та аматорських колективів [41;51]. У відкритих джерелах (звітні добірки конкурсів, публічні відеозаписи) систематично фігурують виконання ансамблів домристів (зокрема квартетів) із програмами з українського матеріалу – від обробок пісень до стилізацій.

Науково-методична література наголошує: для ансамблевого музикування в системі народних інструментів найдоцільнішими є саме камерні формати, у яких можливо витримати принцип «рівноправного партнерства» голосів (кожний учасник по чергово несе провідну мелодію або контрапункт)[1;51]. Розглядаючи ансамблеві виклади, можна підкреслити значення двох підходів – акомпанементно-провідного та рівнозначного і спиратися в навчальній практиці на другий, що безпосередньо відбилося у структурі раннього репертуару для домрових дуєтів/тріо/квартетів. Щоб подолати нестачу якісного та цікавого репертуару і забезпечити домрі стійке концертне і культурне майбутнє, важливо розвивати три основні стилістичні напрямки: народний, академічний, сучасний (медіа / кросовер). Поєднання цих трьох напрямків створює збалансовану репертуарну стратегію, яка може задовольнити традиційні музичні корені, технічні амбіції композиторів і виконавців, а також цікавість широких та нових аудиторій [28;55].

Домра історично пов'язана з народною музикою: її традиції сягають корінням до пісенного фольклору, і для багатьох ансамблів народний репертуар залишається серцевиною творчості. Це можуть бути прямі обробки народних пісень – мелодії, взяті з етнографічних експедицій або традиційних збірок, які адаптуються під ансамблевий склад домристів. У такому репертуарі домра часто виконує провідну роль – переносить голосовий чи вокальний

мелос у інструментальну форму, передаючи автентичність інтонацій, смислові нюанси й емоцію народної музики [7;56].

Крім класичних обробок, існує тенденція до стилізації: народні мелодії переосмислюються, додається нова ансамблева фактура, змінюються гармонічні або ритмічні рішення, щоб зробити їх привабливими для сучасної аудиторії [6;26]. Цей підхід зберігає зв'язок з традицією, але надає їй нове дихання, дозволяючи домровим колективам виконувати фольклорні теми не лише в освітніх або аматорських програмах, а й у концертних шоу, фестивалях і проєктах, присвячених національному культурному надбанню.

У жанровому відношенні народний напрям сьогодні виходить далеко за межі простих пісенних ілюстрацій. Окрім традиційних жанрів, таких як обробка пісні чи танцю, ансамблі дедалі частіше звертаються до жанрів великої форми, побудованих на фольклорному матеріалі: фантазій, рапсодій, сюїт та варіацій на народні теми [50]. Ці жанри дозволяють поєднати народну тематику з розвиненою драматургією, властивою академічній музиці, демонструючи не лише красу мелодії, а й технічну майстерність ансамблю.

Прикладом може бути педагогічна практика: у методичних виданнях для шкіл мистецтв є збірники народних пісень, адаптованих для домри, що використовуються викладачами для розвитку ансамблевої гри. Так, Державний науково-методичний центр змісту культурно-мистецької освіти повідомляє про видання транскрипцій народних пісень для чотириструнної домри в супроводі фортепіано, що є частиною шкільного репертуару [50].

З погляду культурної ідентичності, наратив народного напрямку є важливим: домрові ансамблі стають носіями української етнічної традиції, музичного спадку, підтримуючи культурну пам'ять і передаючи її новим поколінням. Як зазначає Яна Данилюк, домра відіграє значну роль у формуванні української музичної ідентичності: дефіцит сучасних оригінальних творів є однією з проблем, а народна традиція лишається базовим репозиторієм інтонацій і мелодій [18].

Академічний стиль у репертуарі домрових ансамблів включає два піднапрями: класичні транскрипції та оригінальні академічні твори. Класичні перекладення дозволяють домрам проявити свою технічну майстерність, інструментальну гнучкість і універсальність [53;60]. Перекладення творів Баха, Моцарта, Вівальді, а також класичних мелодій інших епох дає змогу домровим ансамблям брати участь у класичних концертах, виконувати камерні програми та демонструвати інструмент у контексті академічної музики [53].

Жанрова система академічного напрямку для домрових ансамблів значною мірою спирається на моделі, запозичені зі скрипкової та камерної музики. Завдяки спорідненості строю, домрові ансамблі успішно опановують такі циклічні жанри, як соната (тріо-соната), сюїта, партита та концерт [53;58]. Важливе місце посідають також поліфонічні жанри – фуґи та інвенції, які в ансамблевому викладі дозволяють досягти особливої прозорості голосоведіння. Серед жанрів малої форми популярними є віртуозні п'єси: скерцо, каприси, прелюдії, ноктюрни та етюд, що виконують функцію розвитку технічної бази виконавців.

Оригінальні твори композиторів XX та XXI століття – це ще один важливий компонент академічного напрямку. Зростає інтерес до написання спеціальних композицій для домрових складів, де композитор враховує технічні можливості домри, її темброві особливості та ансамблеву практику [6;29;31]. Наприклад, у методичних і наукових матеріалах зазначається, що домриста почали залучати до створення більш складних композицій, які включають варіації, поліфонію, нетрадиційні ладові побудови та розширені техніки гри.

Крім того, в академічній музиці для домри великого значення набуває технічне і виразове новаторство: композитори інтегрують флажолети, піцicato, удари по корпусу, глісандо та інші ефекти, щоб максимально розкрити тембровий потенціал інструмента [7;52]. Це підвищує рівень

виконавської майстерності, а також позицію домрових ансамблів у серйозних музичних середовищах – конкурсах, фестивалях, камерних концертах.

Варто підкреслити й освітню роль академічного репертуару. Виконання складних оригінальних творів (або академічних транскрипцій) у студентських чи молодіжних ансамблях сприяє розвитку техніки, музичного мислення, умінню читати партитури, аналізувати фактуру та інтерпретувати музику. Це формує професійний рівень виконавців і дає змогу домровим ансамблям рухатися далі, від простих педагогічних форматів до серйозного концертного життя [1;34].

Сьогодні домрові ансамблі активно звертаються до жанрів, які раніше могли здаватися несподіваними для інструментів народної традиції: поп-музика, кіносаундтреки, джаз, кросовер і інші форми сучасної масової музики. Цей напрям народжений прагненням бути медійними, актуальними й доступними широкій аудиторії, а також показати, що домра – не архаїчний інструмент, а живий, гнучкий і сучасний [22;28].

Жанрова специфіка цього напрямку характеризується високим ступенем свободи та еkleктичності. Тут переважають жанри прикладної музики: джазові стандарти, танго, босанова, а також попури на теми популярних пісень або кінофільмів. Особливої популярності набувають мініатюри у стилі «фольк-джаз» або «етно-рок», які синтезують ритмічні формули сучасної естради з тембровою колористикою домри. Такі жанрові гібриди дозволяють ансамблям виходити на нові сценічні майданчики та залучати молодіжну аудиторію [21;28].

У таких аранжуваннях домра поєднується з електронними або акустичними інструментами, з вокалом, з інструментами естрадного складу. Виконавці можуть переробляти популярні хіти, робити теми з фільмів, створювати джазові або світові стандарти у віночку домрового звучання. При цьому інструмент не втрачає свого характерного тембру – він лише доповнює нові стилі, надаючи їм унікального звучання [28].

Цей підхід відкриває нові можливості для композицій, концертів і проєктів: домрові ансамблі можуть приваблювати слухачів, які зазвичай не слухають класичну або народну музику, брати участь у фестивалях популярної музики, залучати молодь і працювати в медійному середовищі. Завдяки цьому домра отримує сучасну культурну репрезентацію, яка відповідає викликам часу [5;28].

Також варто зазначити освітню цінність сучасного напрямку: у студійних, університетських або інтернет-ансамблях домристи можуть працювати над кросовер-аранжуваннями як частиною навчального процесу, застосовуючи нові методи інтерпретації, імпровізації, стилізації. Це розвиває не лише техніку, а й креативність, музичну гнучкість та здатність адаптуватися до різних аудиторій і жанрів [21;33].

2.4. Виконавська практика домрових ансамблів в Україні та її вплив на формування сучасного репертуару

Одним із найпоказовіших чинників формування сучасного репертуару виступає активна концертна та педагогічна діяльність ансамблів і оркестрів народних інструментів. Саме у практиці музичних колективів репертуарні пошуки отримують конкретне втілення та перевірку часом [12;58].

Ансамблеве виконавство є однією з найяскравіших форм розвитку домрового мистецтва в Україні. У різних регіонах сформувалися власні школи ансамблевої гри, кожна з яких має індивідуальні риси, репертуарні пріоритети та коло композиторів, що співпрацюють із виконавцями [44].

Харківська домрова школа

Харківська школа традиційно вважається однією з провідних у формуванні професійного ансамблевого музикування домристів. Ансамблі при Харківському національному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського (керівники - Б. Міхеєв, В. Круть, О. Должиков) відомі

високим технічним рівнем, ансамблевою злагодженістю та академічною глибиною трактування [33;34].

Репертуар формується на основі творів українських композиторів, серед яких - Віталій Івко, Борис Міхєєв, Володимир Зубицький, а також обробки народних тем. Для харківської школи характерна камерність звучання, точна артикуляція, увага до балансу тембрів і гнучка динаміка [31;40].

Саме у Харкові активно розвивається традиція ансамблів домристів академічного типу, які демонструють синтез народного коріння та академічної форми.

Київська домрова школа

У Києві ансамблеве домрове виконавство має яскраво виражену концертно-сценічну спрямованість. Ансамблі при Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського часто співпрацюють із композиторами Євгеном Станковичем, Лесею Дичко, Віктором Івком, які створюють твори з багатою гармонічною мовою та оркестровим мисленням [65].

Київські колективи вирізняються чіткою ансамблевою структурою, логічною драматургією виконання й орієнтацією на велику сцену. Тут домра розглядається як солюючий інструмент у межах камерного ансамблю, що вимагає від виконавців широкої звукової палітри й сценічної виразності [49].

Львівська домрова школа

Львівська традиція ансамблевого музикування домристів базується на ліричності, камерності та високій музичній культурі виконання [19]. Ансамблі при Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка тяжіють до витончених інтонаційних нюансів і прозорі фактури.

Репертуар складається переважно з обробок українських народних мелодій, творів Мирослава Скорика, Левка Колодуба, а також композицій сучасних львівських авторів. Відмінною рисою львівських ансамблів є м'яке звучання, камерна естетика та особлива увага до ансамблевого дихання [19;43].

Одеська домрова школа

Одеська школа ансамблевого домрового виконавства вирізняється динамізмом і відкритістю до експерименту [57]. Ансамблі, створені на базі Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової, часто звертаються до сучасної музики, використовуючи елементи імпровізації, джазових інтонацій та неофольклорних ритмів [56].

Тут формуються ансамблі нового типу - змішані склади з участю домр, балалайок, гітар і ударних, що надає виконанню різноманітності тембрів і сценічного ефекту. У репертуарі переважають твори південних авторів та власні обробки учасників колективів.

Донецька домрова школа

Донецька домрова школа (Донецька державна академія музики ім. С. С. Прокоф'єва) з кінця XX століття активно розвиває ансамблевий напрям у регіоні [6;24]. Для її представників характерна енергійна манера гри, чітка ритміка та колективна злагодженість.

У репертуарі ансамблів поєднуються класичні українські зразки та сучасні композиції, серед яких - твори Віталія Івка та молодих авторів Донбасу. Відмінною рисою є ансамблево-оркестровий підхід, що підкреслює масштабність звучання домрової групи [24;26].

На особливу увагу заслуговує діяльність Національного оркестру народних інструментів України (НОНІУ), який протягом кількох десятиліть послідовно формує академічний імідж українських народних інструментів [16]. У програмах колективу систематично представлені як обробки фольклорних зразків, так і твори сучасних українських композиторів, що суттєво піднімає статус домри у концертній практиці.

Важливу роль у розвитку виконавської школи відіграють ансамблі та оркестри при вищих навчальних закладах:

Національній музичній академії України ім. П. Чайковського (Київ),

Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка,

Харківському національному університеті мистецтв ім. І. Котляревського,

Одеській національній музичній академії ім. А. Нежданової [34;57;58].

Саме ці заклади формують майбутні кадри виконавців, а також є платформою для створення нових репертуарних програм. Разом вони формують багатобарвну панораму української ансамблевої домрової культури, що поєднує народні традиції з академічною професійністю.

Варто наголосити й на вазі конкурсно-фестивальному руху, де ансамблі домристів посідають гідне місце. Провідні майданчики були детально окреслені у підрозділі 1.3. Участь у цих заходах стає потужним стимулом для оновлення виконавського репертуару та засвідчує стабільне зростання художньо-технічного рівня українських виконавців [27;41].

Важливою тенденцією виконавської практики стає впровадження інноваційних підходів. До них належать:

використання сучасних комп'ютерних технологій у створенні аранжувань;

поєднання ансамблів домристів із нетрадиційними для цього жанру інструментами (ударні установки, електрогітара, синтезатор);

створення міжжанрових мистецьких проєктів із залученням театральних і мультимедійних елементів [5;22].

Ці тенденції свідчать про активний процес оновлення виконавського мислення та посилення інтеграційних процесів у сфері української народно-інструментальної культури.

Висновок до розділу 2. Аналіз техніко-виразального потенціалу домри, методики аранжування творів та сучасних репертуарних стратегій показує, що ансамблева майстерність на цьому інструменті є багатогранним явищем, де поєднуються традиції, академічна школа та новітні музичні тенденції. Домра, завдяки своїй хроматичності, тембровій гнучкості та здатності одночасно виконувати мелодійні, гармонічні та ритмічні функції, виступає ключовим елементом ансамблевої фактури. Вона може бути провідним голосом,

гармонійною основою або учасником поліфонічного діалогу, забезпечуючи багат шаровість звучання і високу художню якість виконання.

Методика аранжування та адаптації творів під різні ансамблеві склади забезпечує оптимальне використання технічних можливостей домри та сприяє розвитку музичної рефлексії виконавців. Важливими аспектами є делікатний розподіл музичної фактури, точне опрацювання артикуляції і динаміки, а також активна участь музикантів у процесі інтерпретації. Такий підхід дозволяє домровим ансамблям виконувати як народні мелодії, так і складні академічні та сучасні композиції, формуючи збалансоване звучання та високий художній рівень.

Особливе значення має розвиток трьох основних стилістичних напрямків: народного, академічного та сучасного медіа/кросовер. Народний напрям підтримує етнічну ідентичність ансамблю, зберігає зв'язок із традицією та передає автентичність інтонацій, при цьому сучасні обробки роблять його привабливим для сучасної аудиторії. Академічний напрям формує технічну майстерність, розвиває музичне мислення, легітимізує домру на серйозних сценах та підвищує її престиж у професійному середовищі. Сучасний медіа- та кросовер-напрямок відкриває можливості для нових концертних форматів, залучення широкої аудиторії та інтеграції домри в актуальні жанрові проекти, що відповідають вимогам цифрового і масового споживання музики.

Виконавська практика ансамблів домристів у різних регіонах України підтверджує важливість інтеграції традиційних і сучасних підходів. Харківська школа підкреслює академічну точність і камерність звучання, Київська школа орієнтується на масштабну сценічну подачу та інноваційні композиції, Львівська – на ліричність, витонченість та прозору фактуру, Одеська – на експериментальні, джазові та неофольклорні прийоми, Донецька – на енергійність, чітку ритміку та оркестрову масштабність. Така регіональна диференціація сприяє створенню багатобарвного музичного простору, де поєднуються традиції, академічна школа та сучасні жанрові практики.

Активна діяльність професійних ансамблів та оркестрів, участь у фестивалях, конкурсах та проєктах, використання міжжанрових і мультимедійних підходів стимулюють оновлення репертуару та формування сучасного ансамблевого мислення. Репертуарні пошуки, перевірені практикою і підтримані регіональними школами, забезпечують домровим ансамблям стійке концертне та культурне майбутнє, поєднуючи національні традиції з інноваційною творчістю.

Отже, поєднання техніко-виразальних можливостей домри, методичних підходів до аранжування та багатопланової виконавської практики створює міцну основу для розвитку сучасного українського ансамблевого домрового мистецтва. Завдяки цьому домра не лише зберігає культурну спадщину, але й утверджується як універсальний, сучасний і творчо гнучкий інструмент у різних музичних контекстах – від академічних концертів до сучасних медіа-проєктів.

РОЗДІЛ 3

СУЧАСНА КОНЦЕРТНА ПРАКТИКА ДОМРОВИХ АНСАМБЛІВ: РЕПЕРТУАРНІ МОДЕЛІ ТА ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА

У цьому розділі ми зосередимося на практичному аспекті функціонування домрового ансамблю. Аналіз конкретних творів дозволить виявити специфічні виконавські проблеми, що виникають перед музикантами при роботі з різними жанрово-стильовими пластами. Крім того, узагальнення виконавського та педагогічного досвіду дає змогу сформулювати методичні рекомендації щодо оптимізації репертуарного процесу.

3.1. Інтерпретація класичної спадщини: Гавот» В. Косенка, «Баркарола» М. Лисенка

Звернення до української класичної музики є необхідною умовою виховання художнього смаку та академічної культури звуку в учасників ансамблю [58]. Твори класиків вимагають від виконавців на народних інструментах особливої дисципліни артикуляції та інтонації. Саме на такій музиці музиканти вчать не просто грати ноти разом, а дихати в унісон, відчувати спільну фразу і знаходити правильний баланс. Складність тут у тому, що частіше ми граємо музику, написану для інших інструментів як наприклад фортепіано або скрипка, коли саме домра має зовсім іншу природу звуку – щипкову [19;22].

Яскравим прикладом адаптації фортепіанної музики є «Гавот» Віктора Косенка (із циклу «11 етюдів у формі старовинних танців», тв. 19, № 7) [30]. Цей твір, написаний у неокласичній манері, стилізує музику XVIII століття, проте наповнює її романтичною теплотою та гармонічною насиченістю. У перекладенні для дуету домр (тональність ля мінор) тематичний матеріал має свої особливості: інструменти переважно рухаються паралельно – в унісон, терцію або сексту [22;30].

Це ставить перед ансамблем конкретні технічні та художні завдання:

- Майстерність тремоло та витримка.

Основа виконання «Гавоту» – це густе, співуче і дуже рівне тремоло [52]. Складність полягає в тому, що тремолювати потрібно довго і безперервно. Це вимагає від домристів значної фізичної витримки. Права рука має бути вільною, щоб звук залишався насиченим і не ставав «рваним» від втоми.

- Ансамблева синхронність та інтонація.

Оскільки домри грають переважно в унісон або паралельними інтервалами (терції, сексти), будь-яка неточність в інтонації чи розходження в русі медіатора стають миттєво помітними [51].

- Синхронність тремоло.

Виконавці повинні відчувати частоту тремоло партнера, щоб створювати ефект єдиного, монолітного звучання, а не двох окремих інструментів [52].

- Чистота строю

Паралельний рух інтервалами вимагає ідеального слухового контролю лівої руки. Найменша фальш руйнує прозорість класичного звучання.

- Динаміка та фразування.

Виразність досягається через спільну роботу над динамікою. Музиканти повинні синхронно виконувати *crescendo* (наростання) та *diminuendo* (затихання), щоб фрази «дихали». Особливо це стосується середньої частини твору («Мюзет»), де музика переходить у ля мажор. Хоча фактура залишається паралельною, характер звуку тут має змінитися на більш світлий, легкий та прозорий, підкреслюючи зміну настрою.

- Характер (*Con tristezza*).

Авторська вказівка «із сумом» вимагає м'якої атаки звуку. Навіть при зміні позицій чи струн важливо зберігати плавність легато, уникаючи різких акцентів [56].

Микола Лисенко. «Баркарола» (ор. 15).

В технічному плані «Баркарола» Лисенка – це повна протилежність «Гавоту». Якщо в «Гавоті» Косенка ми працюємо над рівністю одного із засобів артикуляції та інтонацією в паралельному русі, то в «Баркаралі» головне – це постійна зміна артикуляції та яскрава віртуозність [39;41]. Твір написаний у розмірі 3/4 (замість звичних 6/8), спираючись на ритміку пісні «Пливе човен води повен» [14].

Розглянемо драматургію твору через зміну засобів артикуляції:

– Експозиція: Розподіл ролей

Із самого початку ансамбль демонструє різне забарвлення звуку:

Перша домра грає тему чіткими, виразними ударами, задаючи ритмічний пульс.

Друга домра створює фон легким, прозорим тремоло, що імітує мерехтіння води. Таке поєднання дає слухачеві відчуття об'єму.

– Розвиток: Збагачення фактури

Музика стає більш схвильованою, і техніка ускладнюється:

Перша домра переходить на гру тремоло подвійними нотами та акордами, що робить звучання набагато гучнішим і щільнішим.

Друга також змінює техніку гри переходячи на суміж різноманітних видів артикуляції таких як: ковзання зі струни на струну, тремоло та змінні удари [53].

– Кульмінація: Ансамблева міць

У найдраматичніший момент (реприза) інструменти об'єднуються. Обидві домри грають в унісон октавами, причому друга партія дублює першу. Це створює ефект потужного, майже оркестрового звучання (*tutti*), необхідного для передачі кульмінації [1].

– Технічний епізод: Віртуозність і ритм.

Перша домра демонструє технічну свободу: швидкі хвилеподібні пасажі які тримаються на чіткій основі доугої партії.

Друга домра використовує прийом *pizzicato* (щипок пальцем). Сухий і чіткий звук піцикато слугує ритмічною основою, на якій розгортаються віртуозні пасажі соліста [53].

– Фінал: Прозорість і тиша

Завершується твір спокійно. Перша домра веде лінію м'яким тремоло в терцію з другою. Потім останній спогад головної теми та завершальний акорд.

Робота над творами В. Косенка та М. Лисенка вирішує різні, але однаково важливі завдання для розвитку ансамблю.

«Гавот» Косенка – це передусім школа звуку та інтонування. Він вчить музикантів ідеальній синхронності в паралельному русі (унісони, терції), витримці тремоло та вмінню спільно вибудовувати динаміку довгої фрази.

«Баркарола» Лисенка – це школа технічної гнучкості. Тут виконавці вчаться миттєво перемикатися між різними артикуляційними засобами, (від ніжного тремоло до віртуозних пасажів та піцикато) і будувати складну драматургію твору [53;56].

Поєднання цих творів у репертуарі дозволяє виховати ансамбль, який володіє і культурою співучого звуку, і яскравою технічною майстерністю.

3.2. Фольклорно-жанровий напрям: «Українські візерунки»

Л. Матвійчука, «Українська жартівлива» В. Корнієнка.

Сучасний репертуар для народних інструментів давно вийшов за межі простих обробок народних пісень. Композитори дедалі частіше звертаються до розгорнутих концертних форм, де фольклорний матеріал стає основою для демонстрації технічної майстерності та глибини художнього образу [50]. Яскравими прикладами такої еволюції є твори Лесі Матвійчук та Володимира Корнієнка.

«Українські візерунки» Л. Матвійчука - є масштабною концертною фантазією, побудованою за принципом рапсодії, де вільно чергуються різнохарактерні епізоди [48;50]. Хоча в оригіналі «Українські візерунки» написані для домри у супроводі фортепіано, фактура партії соліста настільки багата та насичена багатоголоссям, що цей твір органічно звучить у перекладі для дуету домр. Велика кількість подвійних нот, акордів та інтервалів дозволяє розділити матеріал між двома виконавцями (прима I та прима II), що лише збагачує звучання, наближаючи його до тембру троїстих музик [51].

Виконавські завдання та художні особливості:

- Ритмічна пульсація та характер.

Твір відкривається енергійним вступом, в основі якого лежать ритмоформули західноукраїнських танців (зокрема, коломийковий ритм). Для ансамблю тут критично важливою є синхронність артикуляції. Виконавці мають відчувати єдиний пульс, граючи «в одну струну», щоб передати запальний, іскристий характер народного свята.

- Віртуозна техніка.

Швидкі розділи твору вимагають від музикантів бездоганного володіння змінним ударом медіатора. Пасажі шістнадцятими нотами імітують гру народних скрипалів-віртуозів. При дуєтному виконанні розподіл фактури полегшує технічне навантаження, але вимагає ідеальної інтонаційної злагодженості, особливо в унісонних проведеннях тем [50].

- Лірична кантилена.

Повільний епізод (Повільно, широко) контрастує з крайніми частинами та відтворює інтонації протяжної української пісні-думи. Тут від музикантів вимагається майстерне володіння прийомом тремоло. Звук має бути густим, насиченим і безперервним, імітуючи людський голос. Використання високих позицій додає тембру особливої теплоти та світла [50]

П'єса **«Українська жартівлива»** Володимира Корнієнка – це блискучий зразок музичного гумору та інструментальної театральності [27]. Твір створено для колоритного складу – дуету домри-прими та домри-тенора [29]. Таке поєднання інструментів не випадкове: композитор грає на контрасті регістрів, створюючи ефект живої розмови, де дзвінкий, легкий голос прими «сперечається» або жартує з густим, оксамитовим тембром тенора.

Драматургія, техніка та засоби виразності:

- Віртуозність як засіб виразності.

Попри жартівливу назву, цей твір висуває надзвичайно високі вимоги до технічних можливостей виконавців. Легкість і невимушеність, які чує слухач, досягаються лише через бездоганну віртуозність. Стрімкі темпи (автор вказує *Presto burlesco* та навіть *Prestissimo* у фіналі) вимагають від домристів блискавичної артикуляції та ідеальної координації [29]. Будь-яка технічна скутість миттєво зруйнує комічний ефект, тому братися за цей твір варто лише ансамблю з великим технічним запасом.

- Тембральний діалог.

Тематичний матеріал твору побудований на постійному перегукуванні партій. Це не просто мелодія та акомпанемент, а рівноправний діалог двох персонажів. Виконавцям важливо підкреслювати репліки один одного, передаючи іронічний настрій п'єси.

- Агогіка та темпові зміни.

Твір насичений раптовими змінами темпу та характеру (наприклад, переходи від *Agitato* до *Andante*, різкі *ritardando*). Це вимагає від дуету виняткового взаєморозуміння та відчуття партнера, адже саме в цих раптових зупинках і прискореннях, які потребують миттєвої реакції, криється весь шарм п'єси [29].

Отже, аналізовані твори яскраво ілюструють багатогранність фольклорно-жанрового напрямку в сучасному репертуарі для домри. Вони демонструють два різні, але взаємодоповнюючі підходи до роботи з

національним матеріалом: якщо «Українські візерунки» Л. Матвійчука тяжіють до епічності, масштабної картинності та узагальненого образу народного буття (рапсодичність), то «Українська жартівлива» В. Корнієнка представляє сферу музичної театралізації, психологізму та жанрової конкретики.

Спільним знаменником для обох композицій є вихід за межі традиційного побутового музикування у сферу високого академічного виконавства. Ці твори доводять, що домровий дует – це самодостатній камерний ансамбль, здатний конкурувати зі скрипковими чи фортепіанними складами за багатством фактури та віртуозністю [1;51]. Для виконавців звернення до такого репертуару стає перевіркою на професійну зрілість, адже тут національний колорит неможливо передати без бездоганної технічної свободи та глибокого артистичного осмислення.

3.3. Оригінальна музика для домрових ансамблів: цикл «Маленька сюїта» Б. Алексєєва

Поява творів, створених композиторами спеціально для академічних складів народних інструментів, є маркером зрілості виконавської школи. Яскравим взірцем такої літератури є «Маленька сюїта» Бориса Алексєєва, написана для квартету чотириструнних домр [2]. Цей цикл є показовим з погляду використання специфічних тембрових властивостей родини домр (від прими до баса) та демонструє майстерність композитора у створенні цілісної форми з різнохарактерних мініатюр.

Сюїта складається з чотирьох частин, що вибудовують чітку емоційну та темпову драматургію: від світлої споглядальності через танцювальність і драматизм до активного, віртуозного фіналу.

1. «Натхнення» (*Moderato, con gioia*)

П'єса відкриває цикл світлим, прозорим колоритом. Авторська ремарка *con gioia* (з радістю) визначає загальний настрій – піднесений, але спокійний.

- Фактура та голосоведіння.

Музичний матеріал викладений поліфонічно. Мелодична лінія плавно передається від інструмента до інструмента (імітаційна техніка), створюючи ефект безперервного потоку. Головне завдання ансамблю тут – досягти ідеальної «безшовності» у передачі теми, щоб слухач не відчував моментів зміни тембрів [1;2].

- Динаміка.

Особливої уваги потребує робота з нюансами. Початок на *mf* переходить у тонкі градації *pp*, що вимагає від виконавців єдиного відчуття динамічного плану та вміння “дихати” разом з фразою.

2. «Вальс» (*Tempo di Valse*)

Ця частина продовжує традиції романтичної мініатюри, але в академічному, концертному осмисленні.

- Метроритм та агогіка.

Основою тут виступає типова вальсова пульсація, яку забезпечують партії нижніх голосів (альт, бас). Проте від квартету вимагається уникнення механічності: відчуття “польоту” досягається завдяки ледь помітному *rubato* (мікро-відтягуванню другої долі такту) та гнучкому фразуванню.

- Форма та контраст.

Важливим драматургічним моментом є середня частина *Più mosso* (більш рухливо). Зміна темпу вносить елемент схвильованості та активності, контрастуючи з більш стриманими крайніми розділами. Це вимагає від ансамблю миттєвої реакції та синхронності при поверненні до початкового темпу (*Tempo I* або *D.S. al Fine*) [2].

3. «Смуток» (*Adagio*)

Це лірико-філософський центр циклу. Повільний темп (*Adagio*) та гранично тиха динаміка (*p*, *pp* та навіть *ppp*) ставлять перед музикантами складні завдання у сфері звуковидобування.

- Кантилена та тремоло.

Ця частина є “вищим пілотажем” у володінні прийомом тремоло. Виконавці повинні утримувати довгі фрази на піанісимо, зберігаючи при цьому щільність та насиченість звуку без “тремтіння” чи провалів.

– Інтенація.

Тематичний матеріал насичений хроматизмами та складними модулюючими акордами. Чистота строю тут є критично важливою, адже в повільному темпі будь-яка інтонаційна похибка стає очевидною. Ця частина наближає звучання домрового квартету до виразності струнного смичкового ансамблю [1].

4. «Жарт» (*Vivo*)

Фінал сюїти, що створює яскравий контраст до попередньої частини. Вказівка *Vivo* («жваво, швидко») та розмір 2/4 задають стрімкий темп і скерцозний, грайливий характер.

– Артикуляція..

Основна складність полягає у виконанні легкого, «колючого» удару по струнам (імітація *spiccato* або короткий стакато). Виконавці мають уникати «важкої» руки, удари медіатором повинні бути економними, гострими та максимально зібраними.

– Ансамблева віртуозність.

Швидкі пасажі часто розподілені між голосами у вигляді перекличок. Будь-яка ритмічна неточність загрожує розсинхронізацією ансамблю, тому фінал виконує функцію не лише ефектного завершення, а й демонстрації технічної злагодженості та віртуозності колективу [2].

Отже, цикл «Маленька сюїта» Б. Алексєєва є цінним надбанням сучасного домрового репертуару. Поява цього оригінального твору є знаковою подією, адже вона свідчить про живий процес розвитку жанру та зацікавленість композиторів у створенні академічної музики саме для квартету домр, а не лише перекладень класики.

Сюїта виконує важливу місію оновлення концертно-педагогічного матеріалу, пропонуючи виконавцям свіжий, «незаграний» музичний матеріал. Для сучасних ансамблів цей твір стає чудовою платформою для професійного зростання: він поєднує в собі класичну ясність форми з суто інструментальною специфікою, дозволяючи домристам продемонструвати як віртуозно-технічні можливості, так і глибину художньої інтерпретації на новому, актуальному матеріалі [1].

3.4. Сучасні тенденції та кросовер: «Рондо» А. Бойко, «Adios Nonino» А. П'яццолла

Сучасний етап розвитку домрового виконавства характеризується сміливим виходом за межі академічного канону та активною інтеграцією у світовий музичний простір через жанри *crossover* та *world music*. Цей процес супроводжується пошуком нових тембральних сполучень, розширенням складу ансамблів та залученням стилістики, що раніше вважалася невластивою для народних інструментів [28;55].

«Рондо» А. Бойко - яскравий приклад модерного підходу до трактування камерного ансамблю є твір київської композиторки Аліни Бойко «Рондо», написаний для тріо у складі двох домр та класичної гітари.

– Жанрово-стильові особливості.

П'єса є зразком неокласичної стилістики, переосмисленої крізь призму сучасної ритміки. Традиційна форма рондо тут наповнюється скерцозним, іронічним змістом, на що вказує авторська ремарка *Allegretto scherzoso* (жваво, жартівливо). Темп задає пульсацію, яка вимагає від виконавців легкості та рухливості.

– Роль гітари та фактура.

У цьому ансамблі гітара виходить за межі функції простого акомпанементу. Вона виступає ритмічним стрижнем композиції. У партитурі

широко використовуються баре (позначення ВІІ, ВІІ) та розкладені акорди, що створюють прозору, але гармонічно насичену вертикаль [8;65]. Це дозволяє домрам вести вільний мелодичний діалог, не обтяжуючи фактуру.

Виконавські завдання.

– Артикуляційна палітра.

Музична мова твору побудована на контрастах. Виконавці мають майстерно володіти коротким, «сухим» *staccato*, яке чергується з акцентованими нотами (*marcato*).

– Поліфонічність.

У середніх епізодах (наприклад, цифра [6]) фактура стає прозорішою, мелодичні лінії першої та другої домр переплітаються в імітаційній поліфонії, де важливо витримати баланс між голосами та передати репліку партнеру.

– Динамічна драматургія.

Гумористичний характер музики підкреслюється раптовими змінами динаміки. Ефекти *subito piano* (раптово тихо) та поступові *crescendo* (наприклад, у цифрі [2]) створюють ефект наближення та віддалення звуку, додаючи виконанню театральності.

А. П'яццолла «Adios Nonino».

Зовсім інший емоційний спектр та виконавські завдання ставить перед музикантами звернення до музики «*Tango Nuevo*». Твір Астора П'яццолли «*Adios Nonino*» представлений у перекладенні для розширеного квартету: дві домри-прими, домра-тенор та фортепіано [59].

– Стилiстика та експресія.

Ця музика вимагає від академічних домристів повної зміни звукової естетики. Замість звичної округлості та м'якості звуку, тут необхідна гранична експресія та «нерв» [64]. Твір насичений дисонансами, хроматичними ходами та напруженою гармонією, що створює атмосферу драматизму та фатальності.

– Специфіка звуковидобування.

Головним завданням ансамблю є наближення тембру домри до звучання аргентинського бандонеона та скрипки. Це досягається через багату артикуляційну палітру.

– Тремоло зі «зняттям».

В партитурі відсутні традиційні глісандо, натомість мелодичні лінії рясніють лігами, що поєднують різні за висотою звуки. Щоб відтворити характерну в'язку інтонацію танго, домристи використовують особливий вид тремоло: звук не переривається при зміні позиції, а виконавець ніби «дотягує» тривалість до наступної ноти, після чого знімає тремоло з попередньої ноти ударом наступної [39;59].

– Акцентуація.

Музична фактура пронизана жорсткими акцентами (>), часто на слабких долях або синкопах. Це вимагає від ансамблю ідеальної ритмічної дисципліни та атаки.

– Роль тенорової домри.

Партія домри-тенора у цьому творі є надзвичайно важливою. Вона додає звучанню густоти та оксамитовості у низькому регістрі, виконуючи як мелодичні соло, так і створюючи контрапункт до високих голосів.

– Драматургія форми.

Композиція будується на чергуванні енергійних, ритмічно гострих розділів (*Tempo di Tango*) та ліричних, споглядальних епізодів. Динамічний план твору надзвичайно широкий: від експресивного *fortissimo* (*ff*) у кульмінаціях до таємничого *pianissimo*. Фінальні розділи вимагають від квартету єдиного дихання для побудови довгих *crescendo* та емоційного нагнітання перед розв'язкою [59].

Твори А. Бойко та А. П'яццолли яскраво ілюструють кардинальні зміни в сучасному домровому виконавстві. Вони засвідчують остаточний вихід інструмента за межі суто фольклорного амплуа та його успішну інтеграцію в контекст світової музичної культури [64]. Якщо «Рондо» демонструє

можливості домри у сфері інтелектуальної, неокласичної гри стилями, то «*Adios Nonino*» розкриває її потенціал у втіленні глибокого драматизму та пристрасної лірики «*Tango Nuevo*».

Звернення до таких різнопланових жанрів вимагає від сучасного ансамблю універсальності: вміння миттєво перемикатися між різними звуковими моделями, імітувати тембри інших інструментів (гітари, скрипки) та володіти широким спектром сучасних засобів виразності. Це не лише збагачує концертний репертуар, а й стимулює професійне зростання виконавців, перетворюючи домровий ансамбль на повноцінну одиницю академічного камерного музикування [1].

3.5. Практичні рекомендації щодо підбору та формування репертуару

На основі проведеного аналізу та узагальнення виконавської практики можна стверджувати, що процес формування репертуару ансамблю домристів є складною, багатоступеневою системою. Він не може бути спонтанним, а потребує стратегічного планування, яке враховує низку принципових чинників: від рівня підготовки виконавців до специфіки концертної аудиторії [1;51].

По-перше, фундаментальним принципом репертуарної політики має бути жанрово-стильова різноманітність. Це забезпечує універсальність виконавської практики та запобігає «заштампованості» колективу [38]. Керівнику ансамблю доцільно вибудовувати програми за принципом контрасту, поєднуючи в одному концерті:

- твори академічного спрямування (бароко, класицизм, романтизм), які дисциплінують слух та виховують культуру звуку [58];
- сучасні високохудожні обробки фольклору, які демонструють національну ідентичність інструмента, але в новій, актуальній інтерпретації [50];

- експериментальні композиції та твори сучасної музики (авангард, мінімалізм, естрадно-джазові п'єси), що розширюють мистецькі горизонти ансамблю та приваблюють молодіжну аудиторію [5; 28].

По-друге, критично важливим критерієм є технічна доступність і педагогічна доцільність. Це особливо актуально для студентських та навчальних колективів. Репертуар повинен знаходитися в так званій «зоні найближчого розвитку»: бути достатньо складним, щоб стимулювати професійне зростання, але не настільки, щоб викликати м'язове затиснення чи психологічну невпевненість виконавців [1; 38].

Для навчальних ансамблів характерним має бути поступовий перехід: від нескладних обробок народних мелодій з гомофонно-гармонічною фактурою – до масштабних академічних творів з елементами поліфонії та розгорнутою формою. Такий еволюційний підхід забезпечує планомірне зростання виконавської майстерності, розвиває навички слухання партнера, відчуття балансу та розкриває індивідуальний потенціал кожного музиканта в контексті колективної гри [31].

По-третє, надзвичайно важливим є збереження розумного балансу між оригінальними творами та адаптаціями (перекладеннями).

- оригінальні композиції українських авторів (В. Івко, Б. Міхєєв, М. Стецюк, А. Гайденко) є незамінними, оскільки вони враховують специфіку звуковидобування, акустичні властивості та аплікатурні зручності домри. Виконання такої музики сприяє розвитку національної виконавської школи [6; 26; 31].
- водночас, якісні перекладення класичних та сучасних світових зразків (скрипкової, фортепіанної, оркестрової музики) дозволяють інтегрувати ансамблі домристів у ширший, загальносвітовий мистецький контекст, доводячи конкурентоспроможність домри як академічного інструмента [13;60].

Перспективи розвитку репертуару ансамблів домристів у XXI столітті, на нашу думку, безпосередньо залежать від активності самих виконавців та

їхньої взаємодії із зовнішнім культурним середовищем. Можна виділити кілька факторів, що визначатимуть майбутнє жанру:

- активізація композиторської діяльності: Ініціювання конкурсів на створення нових творів для народних інструментів, прямі замовлення композиторам з боку професійних колективів [55];
- розширення міжнародних контактів: Участь українських ансамблів у світових фестивалях камерної та етнічної музики вимагає створення репертуару, зрозумілого європейському слухачеві, але з виразним національним колоритом [64];
- розвиток міждисциплінарних проєктів: Створення синтетичних програм на стику музики, театру, літератури та медіа-арту (відео-арт, світлові шоу), де музика є частиною перформансу [5].

Висновки до розділу 3. Аналіз виконавської практики та репертуарних стратегій сучасних домрових ансамблів дозволяє зробити наступні висновки:

- Багатожанровість репертуару.

Сучасний концертний репертуар домристів вийшов далеко за межі традиційного фольклорного музикування. Він охоплює широкий спектр жанрів: від барокових сонат і класичних мініатюр до складних циклічних форм (сюїти, концерти) та зразків сучасної естрадно-джазової музики.

- Еволюція артикуляції.

Аналіз творів засвідчив значне ускладнення технічних вимог до ансамблістів. Сучасний виконавець повинен володіти не лише базовими артикуляційними навичками, а й широкою палітрою тембральних ефектів (флажолети, піцикато, глісандо, перкусійні ефекти), вміти миттєво перемикаватися між різними видами артикуляції та відчувати специфіку стилю виконуваного твору.

- Адаптивність.

Домровий ансамбль зарекомендував себе як гнучка, мобільна структура, здатна до трансформацій. Перекладення скрипкової та фортепіанної музики

доводять, що домра в ансамблевому звучанні здатна відтворювати складні фактурні та художні образи, не втрачаючи при цьому своєї самобутності.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що сучасний репертуар ансамблів домристів в Україні є гнучким, багат шаровим та перспективним для подальшого розвитку. Його формування відбувається під впливом двох потужних чинників: збереження національних традицій (через фольклор та оригінальну музику) та інтеграції в глобальні культурні процеси (через перекладення класики та сучасний кросовер). Саме таке комплексне поєднання забезпечує домрі гідне місце у сучасному музичному світі, перетворюючи її з етнографічного символу на повноправний інструмент академічної сцени.

ВИСНОВКИ

Підсумки проведеного дослідження дають підстави стверджувати, що процес формування репертуару для ансамблю домристів є складним багатограним процесом, який безпосередньо впливає на розвиток української народно-інструментальної культури. Аналіз історичних етапів становлення жанру засвідчив, що домрове мистецтво пройшло шлях від поодиноких аматорських спроб початку XX століття до створення потужної академічної школи. Важливу роль у цьому відіграла Харківська школа народних інструментів, наукові напрацювання якої дозволили теоретично обґрунтувати методику ансамблевої гри та систематизувати джерельну базу, що стала фундаментом для професійної освіти сучасних виконавців.

В основі ансамблевої майстерності лежить глибоке розуміння техніко-виражального потенціалу чотириструнної домри. Завдяки своєму квінтовому строю, цей інструмент має унікальну здатність адаптуватися до музики різних епох – від барокових творів до сучасних модерних композицій. Ми з'ясували, що домра в ансамблі виконує універсальні функції: від віртуозного солювання у високому регістрі до створення щільної гармонічної опори та басового фундаменту. Це дозволяє колективам домристів досягати тембральної злитності, що за своєю глибиною та об'ємом наближається до звучання симфонічного оркестру або органа.

Дослідження методики аранжування та адаптації музичних творів показало, що ключовим фактором успіху є професійна інтерпретація та врахування специфіки щипкової природи звуку. У роботі доведено, що якісна адаптація не обмежується простим переписуванням нот, вона потребує делікатної роботи над артикуляцією, динамічним балансом та переосмисленням фактури оригіналу. Саме через аранжування сучасні ансамблі долають проблему репертуарного дефіциту, перетворюючи класичні фортепіанні чи скрипкові твори на автентичні домрові шедеври.

Важливим аспектом роботи став аналіз сучасних репертуарних моделей, де ми виділили три ключові напрямки: фольклорно-жанровий, академічний та

кросовер. Поєднання народних традицій із академічною формою та залученням сучасних стилів дозволяє домровим ансамблям залишатися актуальними в сучасному медіапросторі. Виконавська практика регіональних шкіл України підтверджує, що кожна з них вносить свій неповторний колорит у загальну скарбницю мистецтва: від академічної точності Харкова до ліричності Львова та експериментального духу Одеси.

На основі узагальнення практичного досвіду розроблено рекомендації, які вказують на необхідність збалансованого підбору програм. Репертуар має бути не лише технічно доступним, а й художньо цінним, стимулюючи музикантів до постійного вдосконалення. Узагальнюючи, можна зробити висновок, що ансамбль домристів сьогодні – це мобільний, творчо гнучкий та високотехнологічний колектив, здатний втілювати найскладніші художні задуми. Перспективи розвитку цього жанру вбачаються у подальшій співпраці з сучасними композиторами, використанні новітніх мультимедійних засобів та активній популяризації української музики на міжнародних концертних майданчиках, що забезпечує домрі гідне майбутнє у світовому академічному мистецтві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексєєв О. Методика роботи над музичним твором в ансамблі народних інструментів. Проблеми педагогіки мистецтва. 2011. Вип. 6. С. 12–18.
2. Алексєєв Б. Маленька сюїта [Ноти] : для квартету домр / Б. Алексєєв.
3. Баран Т. Цимбали та музичний професіоналізм : підручник. Львів : Афіша, 2008. 224 с.
4. Башмакова Н. В., Євстратенко Б. В. Елегія С. В. Рахманінова в українському домровому виконавстві: специфіка перекладення та інтерпретації. Наукова думка Дніпропетровщини. 2019. № 14. С. 37–47.
5. Берегова О. Комунікація в соціокультурному просторі України: інститути, процеси, практики. Київ : НАКККиМ, 2014. 360 с.
6. Білоусова С. Академічні жанри в домровій творчості В. Івка і Є. Мілки. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / відп. секретар Л. В. Шаповалова. Харків, 2017. Вип. 46. С. 322–332.
7. Білоусова С. В. Виконавське інтонування на домрі. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2018. Вип. 28. С. 171–177.
8. Бойко А. Рондо [Ноти] : для двох домр та гітари / А. Бойко. – Київ, 2010.
9. Бортник Є. О. Музично-освітня роль інструментальної самодіяльності 20–30-х років. Питання народно-інструментального виконавства і педагогіки : зб. статей. Київ : Музична Україна, 1982. С. 34–50.
10. Бортник Є. О. Харківський оркестр народних інструментів і його роль у розвитку народно-інструментального мистецтва на Україні. Народно-інструментальне мистецтво на Україні : зб. статей. Київ : Музична Україна, 1978. С. 45–62.
11. Гайдамаки. Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес : матеріали V всеукр. наук.-практ. конф. (Луганськ, 13-14 берез. 2014 р.). Луганськ : ЛДАКМ, 2014. С. 184–187.

- 12.Гайденко А. Народні інструменти у творчості митців харківської композиторської школи. Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва... : матеріали / ХДІМ. Харків, 2001. Вип. 3. С. 49–55.
- 13.Гнатюк Л. Мистецтво аранжування для ансамблів народних інструментів : навч.-метод. посібник. Київ : НАКККиМ, 2012. 128 с.
- 14.Гончарова О. М. «Сонечко» Л. Ревуцького в транскрипції М. Т. Лисенка як унікальний досвід домрового мистецтва України. Актуальні питання сучасного виконавського мистецтва на народних інструментах. Харків, 2017. С. 45–52.
- 15.Горюхіна Н. О. Композиція музичного твору. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. 2000. Вип. 7. С. 16–31.
- 16.Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа). Київ, 2005. 676 с.
- 17.Давидов М. А. Проблеми збереження і розвитку академічного народно-інструментального мистецтва України. Київ, Луцьк : ВАТ Волинська обласна друкарня, 2008. 2-е вид. 404 с.
- 18.Данилюк Я. В. Концерт для домри з симфонічним оркестром Д. Клебанова в контексті розвитку жанру. Аспекти історичного музикознавства. Харків, 2021. Вип. XXV. С. 152–170.
- 19.Донченко І. М. Специфіка домрової транскрипції сонат для скрипки та фортепіано: жанрово-стильові та виконавські аспекти. Магістерська робота. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2022. 58 с.
- 20.Дутчак В. Г. Домрове мистецтво Галичини: історія, теорія, практика : монографія. Дрогобич : Посвіт, 2013. 368 с.
- 21.Дяченко Ю. С. Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва ХХ-початку ХХІ століть. Актуальні питання гуманітарних наук. 2014. Вип. 8. С. 60–65.
- 22.Єрмоменко А. С. До питання перекладення фортепіанних творів для чотириструнної домри та фортепіано: фактурні та інструментально-

- звукообразні особливості. Музичне мистецтво і культура. 2020. Вип. 31. Кн. 1. С. 260–269.
23. Жаркова В. Музична естрада: жанри та стилі : навч. посібник. Київ : НАКККиМ, 2018. 416 с.
24. Зінків І. Камерно-інструментальні ансамблі Миколи Лисенка. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. Вип. 24. С. 122–128.
25. Зубицький В. «Моя музика – це поєднання фольклору та джазу». Музика. 2005. № 3. С. 8–10.
26. Івко В. Домра в Україні. З репертуару віртуоза : навч.-метод. посібник. Донецьк : Донецька держ. муз. академія ім. С. С. Прокоф'єва, 2012. 156 с.
27. Калениченко А. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Київ, 2009. Вип. 9. С. 106–113.
28. Кириченко В. Джазові твори В. Власова для домри. Музичне мистецтво і культура. 2017. Вип. 24. С. 373–382.
29. Корнієнко В. Українська жартівлива [Ноти] / В. Корнієнко // Альбом домриста : навч.-репертуар. зб. Київ : Музична Україна, 2015.
30. Косенко В. Гавот [Ноти] / В. Косенко ; переклад для дуету домр // Хрестоматія домриста. Київ : Музична Україна, 1988.
31. Костенко Н. Є. Композиторська творчість як дзеркало виконавського мислення (на прикладі музики Б. Міхєєва для домри). Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків, 2009. № 11. С. 58–65.
32. Костенко Н. Є. Педагогічні традиції виконавства на домрі в Харкові ХХІ століття. Аспекти історичного музикознавства. 2021. Вип. 23. С. 27–58.
33. Костенко Н. Є. Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 18 с.

- 34.Костенко Н., Мандзюк Л., Ніколаєвська Ю. Кафедра народних інструментів ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Ювілейна книга до 90-річчя заснування ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. С. 123–170.
- 35.Костогриз С. Жанрово-стильова система балалайкового мистецтва України на сучасному етапі. Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. Харків : ХДАК, 2015. С. 90–91.
- 36.Коханик І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. Київське музикознавство. 2017. Вип. 55. С. 70–81.
- 37.Куспляк К. О. Принципи роботи над перекладеннями для домри в творчому доробку М. Т. Лисенка (на прикладі Фантазії-експромту сіс-тол ор. 66 Ф. Шопена). Магістерська робота. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2020. 33 с.
- 38.Лапченко В. Репетиційна робота з оркестром (ансамблем) народних інструментів : навч. посібник. Київ : КДІК, 1993. 86 с.
- 39.Лермонтова О. О. Звукообраз домри в творчості В. Соломіна як репрезентант звукового образу сучасності. Аспекти історичного музикознавства. Харків, 2020. Вип. ХХІ. С. 293–308.
- 40.Лермонтова О. О. Творчість музиканта-домриста: виконавсько-психологічний аспект (на матеріалі діяльності харківської школи) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2021. 217 с.
- 41.Лисенко М. Баркарола [Ноти] / М. Лисенко ; переклад для ансамблю домристів // Українська класика в перекладенні для народних інструментів. Київ : Музична Україна, 1995.
- 42.Лисенко М. В. Народні музичні інструменти на Україні. Київ : Мистецтво, 1995. 62 с.

- 43.Литвинець Т. А. Сучасне домрове виконавство: аспекти вдосконалення професійної майстерності : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2013. 20 с.
- 44.Лігус В. О. Еволюція українського академічного народно-інструментального виконавства XX-XXI століття: соціокультурний аспект. Молодий вчений. 2017. № 10. С. 293–296.
- 45.Лошков Ю. І. Володимир Андрійович Комаренко : монографія. Харків : «Бизнес Информ», 1996. 80 с.
- 46.Лошков Ю. І. Домрове виконавство в Україні (початок XX ст.). Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2011. № 4. С. 211–214.
- 47.Мандзюк Л. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2006. 194 с.
- 48.Мандзюк Л. Жіноче тріо бандуристок як національно-мистецький феномен. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. праць. Рівне : РДГУ, 2008. Вип. 14. С. 50–54.
- 49.Мандзюк Л. Харківська школа народно-інструментального мистецтва: імена, традиції, новаторство. Музичне мистецтво. 2010. Вип. 10. С. 45–56.
- 50.Матвійчук Л. Українські візерунки [Ноти] : концертна фантазія / Л. Матвійчук. – Рівне, 2010.
- 51.Матвійчук Л. Д. Методичні основи ансамблевого виконавства. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. 96 с.
- 52.Матвійчук Л. Д. Твори для ансамблю домристів у супроводі фортепіано: перекладення та аранжування. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 31 с.
- 53.Мельник А. О. Досвід взаємодії скрипкового та домрового виконавства (на прикладі «Дитячого альбому» для скрипки та фортепіано Л. Шукайло). Музичне мистецтво і культура. 2020. Вип. 30 (2). С. 388–399.

54. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст. Київське музикознавство. Київ, 2001. Вип. 7. С. 3–10.
55. Олексюк А. В. Оригінальна творчість українських митців доби незалежності на перетині академічного та народного інструменталізму. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики. Харків, 2017. Вип. 46. С. 350–365.
56. Олійник О. Фортепіанна творчість В. Косенка: (До проблеми національного стилю). Київ : Наукова думка, 1977. 178 с.
57. Олійник О. Л. Риторичні засади композиторської та виконавської творчості для домри : дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса : ОНМА імені А. В. Нежданової, 2016.
58. Пасічняк Л. Академічне народне-інструментальне ансамблеве мистецтво України ХХ ст.: історико-виконавський аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Львів, 2007. 17 с.
59. П'яццолла А. Adios Nonino [Ноти] / А. П'яццолла ; аранжування для квартету домр.
60. Семенова Н. Ю. Транскрипція як феномен музичної культури: теорія та історія питання : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 19 с.
61. Скляров О. Нариси з історії розвитку мистецтва гри на домрі в Україні : навч. посібник. Київ, 2004. 64 с.
62. Степурко В. Аналіз музичних творів : навчальний посібник. Київ : НАКККиМ, 2020. 140 с.
63. Сюта Б. Жанри музичної мови: постановка питання. Українське музикознавство. 2012. Вип. 38. С. 138–159.
64. Феценко О. Творчість Астора П'яццолли в контексті музичної культури ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 18 с.
65. Черказова Є. І. Музичний вечір у Києві (з історії ансамблевого музикування на шестиструнній гітарі та домрі). Проблеми взаємодії

- мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2009. Вип. 23. С. 154–164.
66. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. Вип. 21. С. 178–188.
67. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.