

***Стрілець Андрій Миколайович***

старший викладач кафедри народних інструментів України

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

e-mail: andryconductor@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-4134-4403

**ФОРМУВАННЯ ОРИГІНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ  
ДЛЯ ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ХНУМ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО ЯК ІСТОРИЧНА МІСІЯ  
ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (1950–1960)**

*Представлено панораму найвідоміших музичних творів, написаних харківськими композиторами для оркестру народних інструментів у 1950–60 роки, коли закладався фундамент академічного народно-інструментального виконавства Слобожанщини. Актуальність теми обумовлена загальною потребою узагальнення досвіду діяльності попередніх поколінь митців (як композиторів, так і музикантів-практиків) у царині народно-інструментального мистецтва регіону. Проаналізовано твори О. Стеблянка, Д. Клебанова, В. Борисова, Б. Алексєєва, І. Ковача, П. Гайдамаки та В. Подгорного, які ще не були предметом серйозних наукових зацікавлень в названому проблемному напрямі. Автором статті реалізовано проєкт відродження цих історичних зразків оригінального репертуару (в форматі концертної програми навчального Оркестру народних інструментів ХНУМ, березень 2021 р.). Зроблено висновки, що харківські композитори виконали історичну місію з формування оригінального репертуару, а відповідно, жанрово-стильових пріоритетів діяльності Оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського, основу оригінального репертуару якого складають жанри європейської академічної музики – від мініатюри до сюїти та концерту.*

**Ключові слова:** *оркестр народних інструментів; харківські композитори; оригінальний репертуар; пісенно-танцювальний тематизм; перекладення та інструментування.*

**Постановка проблеми.** Історія Оркестру народних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського налічує вже понад 90 років. Його створення безпосередньо пов'язано з відкриттям кафедри народних інструментів у Харківській консерваторії 1926 р. За цей час оркестр пройшов шлях від початкового етапу становлення до визнання його статусу як академічного творчого колективу. Вагоме історичне значення мала самовіддана діяльність керівників Оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського: професорів М. Т. Лисенка, Б. О. Міхеєва, В. Ф. Савіних та інших фахівців, які безпосередньо створювали його репертуар, виконуючи інструментування та перекладення творів К. Л. Дорошенка, В. І. Ніколаєва та інших. У ситуації майже цілковитої відсутності оригінального концертно-педагогічного репертуару для студентського колективу від їхньої компетентності залежали його майбутнє становлення та рівень професіоналізму. Наразі оркестр є одночасно і концертною одиницею, і творчою лабораторією для практичної діяльності студентів, які отримали право на здобуття кваліфікації «диригент оркестру народних інструментів». У процесі роботи оркестру студенти набувають необхідних навичок для отримання кваліфікації «артист оркестру».

Отже, **актуальність теми** обумовлена нагальною потребою узагальнення досвіду попередніх поколінь композиторів, виконавців, викладачів у царині народно-інструментального мистецтва Слобожанщини, зокрема, діяльності навчального оркестру народних інструментів як концертної одиниці. Тим самим вирішується стратегічне над-завдання вітчизняної музичної історіографії, а також привертається увага до історичних традицій виконавства на народних інструментах на Слобожанщині.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Оркестрове виконавство на народних інструментах упродовж тривалого періоду не поставало предметом дослідження вітчизняних науковців, однак зараз ця

проблематика є на часі. Підтвердженням тому є статті З. Стельмашука (2014), та співавторів Н. Башмакової, В. Кікас і Ю. Федотова (2018), які свідчать про зацікавленість сучасних музикантів вивченням регіональної культури оркестрового виконавства на народних інструментах. В останній йдеться про поєднання в межах одного оркестру народних інструментів виконавців суміжних освітніх рівнів (студентів коледжу й академії) та унікальний проєкт – міжнародний фестиваль «Музика без меж». З. Стельмашук (2014), який вивчав регіональні особливості оркестрового виконавства Тернопільщини, пише про надзвичайно велике за інструментальним складом розмаїття народних оркестрів, у тому числі й унікальних – на кшталт оркестру народних інструментів Будинку культури села Мельниця-Подільська, започаткованого В. Зуляком. Загальний інтерес до творчої практики оркестрів виказує К. Майденберг-Тодорова (2019) у дослідженні сучасного імпровізаційного оркестру, який, на її думку, поєднує стилістику джазової і академічної традицій. Регіональний «зріз» традиційної ансамблевої музики, а саме, композиційні особливості такої в західноукраїнській традиції, проаналізовано І. Федун (2020). Авторкою розкрито зміст терміна «в'язанка мелодій», музичних патернів, що складають основу репертуару традиційних ансамблів, визначено перелік чинників, що впливають на композицію традиційної ансамблевої музики.

Схожі з пропонованими в цьому дослідженні завданнями з розв'язання специфіки еволюції оригінального репертуару, але для сольного баяну, розкрито в докторській дисертації А. Сташевського (2014). Автор дослідив закономірності функціонування системи музичних виражальних засобів у творах українських композиторів останньої чверті ХХ – першого десятиріччя ХХІ ст. Особливості формування оригінального репертуару для баяна в ХХ ст. розглядаються в наукових розробках багатьох фахівців. Так, Н. Остапчук (2019) підкреслює вагомість неофольклорних тенденцій. С. Карась та О. Катрич (2018) пов'язують стрімке збагачення оригінального репертуару з конструктивною еволюцією інструмента.

Втім, оригінальні твори для оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського ще ніколи *не ставали предметом серйозних наукових зацікавлень*, зокрема в ракурсі визначення ролі

харківських композиторів у формуванні жанрово-стильових пріоритетів виконуваного оркестром репертуару. Пропоновані нами матеріали черпалися з наявних джерел з історії навчального закладу (Русакова, 2017), біографічних нарисів та монографій, присвячених окремим композиторам (Бевз, 2017; Тишко, 1980) та особистих інтерв'ю з корифеями кафедри народних інструментів України ХНУМ, свідками подій того часу – багаторічним керівником оркестру професором Б. О. Міхєєвим, професорами О. І. Назаренком та А. П. Гайденом.

**Мета дослідження** – з'ясувати принципи формування оригінального репертуару для Оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського, пов'язані з діяльністю харківських композиторів у межах 50–60 років ХХ століття.

**Методологія дослідження.** Славетні традиції народного виконавства формують, підтримують і розвивають окремі музиканти – представники певних спеціалізацій, які грають на різних інструментах. Це обумовило феноменологічний підхід до викладу відомостей щодо особистостей і доробку тих з них, які створили оригінальні репертуарні зразки для навчального колективу ХНУМ імені І. П. Котляревського. Концепція статті також спирається на міждисциплінарну взаємодію історіографічного, жанрово-стилістичного, виконавського методів та цілісного аналізу індивідуального стилю композитора (на прикладі окремих творів).

**Матеріал дослідження.** До розгляду запропоновано твори О. Стеблянка, Д. Клебанова, В. Борисова, Б. Алексеєва, І. Ковача, П. Гаїдамаки та В. Подгорного, які було написано (або інструментовано) для оркестру народних інструментів Харківської державної консерваторії в період 50–60 років ХХ ст. й виконано ним. З названих персоналій тільки Борис Алексеєв не був професійним композитором, але, зважаючи на великий обсяг і високу якість роботи цього самодіяльного автора, залучення його твору до розгляду є доцільним. До системи жанрово-стильових моделей, історично усталених у західноєвропейській традиції, увійшли концерт, сюїта, концертину, фантазія на тему народної пісні, програмні концертні п'єси (крупної форми) та мініатюри.

В основу аналітичного огляду покладено концертну програму 2021 року<sup>1</sup>, яка віддзеркалює історичний зріз життя музичного Харкова 1950–1960 років крізь призму діяльності навчального Оркестру народних інструментів ХНУМ.

**Виклад основного матеріалу.** Структурним критерієм викладу матеріалу стала, в першу чергу, хронологія появи творів з огляду на приналежність тому чи іншому композиторові.

«Українська сюїта» **О. І. Стеблянка**<sup>2</sup> (частина IV) написана орієнтовно в період між 1925 і 1930 роками. Інструментування для оркестру виконав *Микола Тимофійович Лисенко* на початку 50 років ХХ ст. Музичні теми за своїм звучанням дуже нагадують народні (фольклорні), хоча і є авторськими.

IV частина «Сюїти» написана у тричастинній репризній формі з елементами куплетно-варіаційного викладу. Драматургія твору заснована на монотематичному принципі. Окрім основної теми, присутнє лише вступне речення (4 такти), яке постійно в різний спосіб приєднується до широкої основної мелодії. Якщо експозиція написана в мажорному ладі (G-dur), то середній розділ – мінорний, де тема проводиться тричі в тональностях d-moll, g-moll, e-moll. Реприза (*Maestoso*) утворена проведенням теми *tutti* з розширенням шляхом триразового повтору останніх чотирьох тактів (на кшталт приспіву пісні) на максимальній динаміці та з варіацією у баса. Маленька кода (6 тактів) повертає матеріал вступу.

Може здатися, що музична мова твору дещо застаріла, архаїчна: чотири поспіль проведення теми в одній тональності, де зміни

---

<sup>1</sup> Концертна програма є творчим проєктом автора статті.

<sup>2</sup> **Стеблянко Олександр Іванович** (1896–1977) український фольклорист і композитор, учень С. С. Богатирьова; член Харківської організації Спілки композиторів України з 1932 р. (з моменту її заснування). Здійснив записи понад 2000 українських народних пісень. Був керівником кабінету фольклору Харківської консерваторії з моменту його створення 1945 р. до кінця 50 років (часу припинення державою фінансування кабінету). Довгий час досліджував співвідношення українських (слобожанських) і російських селянських пісень. Частина з його записів них було надруковано. Зібрав велику кількість зразків, коли одна і та ж мелодія (але на різні тексти) утворює дві абсолютно різні пісні: у мажорі – це російська пісня, а в мінорі – українська (і навпаки).

обмежуються тільки незначними коливаннями її обсягу (за рахунок додавання матеріалу вступу) та групами інструментів, які виконують мелодію; повільне розгортання «подій»; стала гармонізація (лад переважно натуральний); велика кількість затримань, що рухаються паралельно в різних групах інструментів. Як певні вади партитури сприймаються й моменти, коли нове проведення теми починається раніше, ніж закінчуються попередні структури, а оркестрові ресурси для її трансляції є явно недостатніми. При цьому рішення втручання диригента із застосуванням диференційованої динаміки оркестру для вирішення цієї проблеми неможливе без порушень логіки викладу попереднього матеріалу. Ще одним «застарілим» виразним засобом є аж занадто активне використання трикутника, часто паралельно з бубном, для ритмічного підкреслення супроводу. І, якщо для бубна така роль є природною, походзячи від стилістики «троїстих музик», то для трикутника така частота невласлива і применшує виразні якості, притаманні цьому інструменту.

Втім, музика IV частини «Української сюїти» О. Стеблянка не-підробно щира та відбиває справжню любов автора до фольклорних першоджерел.

**«Скерцо» О. Стеблянка** написано під час його навчання в класі С. С. Богатирьова, 1925 року, в оригіналі – для струнного квартету.

Інструментування для оркестру виконав М. Т. Лисенко; точна дата невідома, приблизно в період між 1955 та 1962 роками. В наш час «Скерцо» виконується в редакції Б. О. Міхєєва, який ущільнив оркестрову фактуру та видалив зв'язку між середнім розділом (епізодом) і репризою – форма твору складна тричастинна з репризою *Da Capo*.

Експозиція *Allegro moderato* – проста тричастинна репризна форма з розвиваючою серединою. Структура теми жартівливо-танцювального характеру (яка звучить у До-мажорі) наближається до типу «заспів-приспів». В експозиції вона проводиться двічі та має однакову першу половину і відмінну другу. Перша частина проводиться малим складом оркестру, друга – *tutti* з яскравим акомпанементом, що містить перемінну акцентуацію, підкреслюючи невимушений жартівливий характер п'єси. Розробка теми відбувається шляхом виокремлення першої фрази, активної модуляції (*a-E-gis-f-F-a-C*) та агогічних

відхиленнь із застосуванням фермат. Реприза відрізняється від експозиції тембрами (групами інструментів) викладу заспіву.

Цікавим підтвердженням теорії О. Стеблянка стосовно спорідненості українських і російських пісень є середній розділ цього твору, *Andante mosso*. Він монотематичний за суттю, але переміна тонального забарвлення з мінору на мажор (*a-C*) перевертає сприйняття музики, перетворюючи звучання української ліричної пісні на зухвалу російську «*Вдоль по Путовой*». Тема середнього розділу за своєю будовою відповідає жанру пісні та має заспів і приспів (3 такти та 2 такти). Вона викладається тричі – два рази в мінорі і один раз в мажорі. При невеликому обсязі (16 тактів) епізод вирізняється агогічною гнучкістю, різноманітністю фермат на різних долях такту (в розмірі  $\frac{3}{4}$ ) і великою кількістю неактивних підголосків, що створюють враження багаторазового відлуння. Отже, «Скерцо» – яскравий і самобутній твір, що має пісенно-танцювальну природу. Вдале інструментування М. Лисенка і коректура Б. Міхєєва підкреслили авторський задум О. Стеблянка, що сприяло створенню якісного зразка оригінальної оркестрової композиції, яка входить до сучасного репертуару Оркестру народних інструментів ХНУМ.

**Концерт для домри з симфонічним оркестром Д. Клебанова<sup>3</sup> (частини II та III)** є одним з перших професійних зразків оригінального твору, призначеного для концертно-педагогічної діяльності оркестру народних інструментів. Його перекладення для оркестру народних інструментів здійснив М. Т. Лисенко 1951 року. Існує ще й редакція Костянтина Леонтійовича Дорошенка 1952 року, яку обрано за основу пропонованого аналізу.

---

<sup>3</sup> **Клебанов Дмитро Львович** (1907–1987) – композитор, заслужений діяч мистецтв України, професор; учень С. С. Богатирьова. Член Харківської організації спілки композиторів України з 1932 року (з моменту її заснування), член правління Спілки композиторів України. Завідувач кафедри композиції та інструментування Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського з часу її формування як окремої структурної одиниці у 1970 році до 1973 року (часу, коли Дмитро Львович перейшов на консультативну роботу). Стосовно дати написання Концерту для домри виявлено розбіжності: у друкованих джерелах вказано дату 1953 рік, у той час як на партитурі першого перекладення вказаний 1951 рік.

**Частина II, *Andante cantabile*.** Музика повільна й мелодійна, що відповідає класичним канонам жанру. Форма цієї частини Концерту – варіаційна. Це варіації на одну тему, яка нагадує народну пісню ліричного характеру. В її структурі є «заспів» (2 такти) і «приспів» (3 такти), що повторюється двічі. Музика вирізняється постійною зміною кількості долей в такті (4/4, 3/4, 2/4). Навіть протягом проведення теми метр змінюється чотири рази, що певною мірою вказує на зв'язок з фольклорними пісненими джерелами, де часта зміна метра є абсолютно природною.

Неординарність (відмінність від класичних зразків) варіацій Д. Клебанова полягає в тому, що протягом твору тема як цілісна структура проводиться тільки тричі і тільки солістом у основній тональності (Мі-бемоль-мажор): двічі на початку (перший раз без супроводу) і один раз наприкінці, як завершення. Оркестр проводить тему, що є похідною від теми соліста. Цікавою особливістю є те, що варіаційному розвитку піддаються окремо «заспів» і «приспів». При цьому застосовуються виокремлення, секвенціювання, розширення періоду, активна модуляція, залучаються інтермедійні епізоди, які мають лише інтонаційний зв'язок з основною темою. Оригінально звучить варіація заспіву, яка виконується прийомом гри «*флажолет*». Унікальний тембральний мікст виникає, коли одночасно видобуваються флажолети на домрі-примі соліста, домрі-бас, арфі і балалайці-примі на фоні прозорої довгої педалі контрабаса і баяна. У цій же варіації відбуваються й найбільші динамічні співставлення – *p* на флажолетах (обмеженою групою виконавців) і *ff* оркестрового *tutti*. Після неї востаннє тихо і спокійно звучить тема соліста в основній тональності (октавою вище, ніж в експозиції), яку м'яко супроводжують арпеджовані акорди оркестру.

**Частина III, *Allegro*** – активна, позитивна, рухлива. Форма цієї частини наближається до рондо. Вона доволі нетрадиційна з точки зору класичних зразків. Практично існує тільки дві повноцінно сформовані теми та зв'язка, яка значно поступається основним темам за обсягом, але має значущу перспективу розвитку та неодноразово використовується композитором. На форму рондо вказують проведення першої теми в повному обсязі та основній тональності точно



посередині твору (ц. 14), після чого розробка тематичного матеріалу продовжується, і останній розділ, де перша тема (хоч і не в повному обсязі) проводиться в основній тональності, а інший тематичний матеріал відсутній. Тому цю тему можна вважати рефреном, що проводиться тричі.

Обидві теми за будовою відповідають структурі народної пісні. Вони мають «заспів» і «приспів», який, згідно з традицією, звучить двічі. Цікавим прийомом є те, що «заспів» першої теми (рефрену) спочатку виконує оркестр, ніби «підштовхуючи» соліста, а вже потім соліст грає її повністю. Такий спосіб викладення рефрену використовується три рази, причому в другий та третій – із прискоренням, від повільного до швидкого темпу, що помітно підсилює грайливо-позитивний настрій цієї частини концерту. Друга тема за характером близька до першої і не виокремлюється ні за способом викладу, ні за структурою акомпанементу. Сталий темпоритм, окрім вищезазначених моментів, вказує на танцювально-ігрову природу музики. В цій частині навіть немає звичної для жанру концерту каденції соліста, яка могла б перервати цей невинний рух, що додатково підсилюється в коді (ц. 29–31) шляхом скорочення і багаторазового повторення синтезованого тематичного елемента. Отже, цілісний аналіз II та III частини підтверджує, що Концерт для домри з оркестром Д. Клебанова за всіма ознаками відповідає класичним канонам побудови творів цього жанру.

«**Жартівлива**» Д. Клебанова (*Allegro*, C-dur) написана для скрипки з фортепіано, його інструментування для оркестру народних інструментів здійснив Б. О. Міхеев. Існує два варіанти інструментування. Перший – для домри соло в супроводі оркестру народних інструментів, другий – суто оркестровий. Останній виявився більш досконалим і саме його буде розглянуто далі.

Експозицією твору, що написаний у складній тричастинній репризній формі, є проста тричастинна форма, що ґрунтується на одній рухливо-грайливій темі (вісім тактів, 4/4). Її структура є традиційною для жартівливої пісні (заспів-приспів). Елемент гри передає варіантність, закладена в самій темі. Чотири такти заспіву складаються з двох фраз по два такти, де друга фраза є варіантом

першої. Так само будується і приспів; при цьому важливим є факт зміщення акцентів у другій фразі. Дуже цікавим з точки зору гармонії є оркестровий супровід цієї теми. Від початку і до кінця на сильну і відносно сильну долю тактів припадає незмінний тонічний звук *c* у партії контрабасів та *g* у литавр. А на слабкі (друга та четверта) доли такту – також незмінний тон *d* у басів. При цьому на кожную другу «слабку» долю такту послідовно припадають акорди, перший з яких має квартову будову «*c-f-b*», а другий є оберненням тонічного нонакорду з пропущеною септимою «*c-e-g-d*» (у басі). Усе це створює трошки дивакуватий, але щирий і енергійно-жвавий образ. Уже під час другого проведення теми на місці варіантних повторів «заспіву» і «приспіву» з'являються нові тематичні елементи та короткі контрапункти.

У репризі першого розділу форми «приспів» неочікувано звучить на малу терцію вище (*Es-dur*). Перед середнім розділом форми вперше з'являється тема-поспівка, яка нагадує швидко жартівливу промовку, що кілька разів повторюється у незмінному вигляді.

Середній розділ (тричастинної будови) містить нову тему лірико-пісенного характеру, а всередині звучить поспівка, яка набуває відчутного розвитку. Пісенна тема не має пружного оркестрового акомпанементу. Натомість вона супроводжується низхідними півтоновими структурами восьмими і незмінним тонічним басом на першу долю кожного такту. «Тема-зв'язка» повертає енергійний супровід на кшталт експозиції із загальним грайливим настроєм і дещо напруженими нотками. Повернення до пісенної теми знаменує цікавий технічний прийом – балалаечне брязкання акордами в партіях домр. У скороченій репризі основна тема звучить лише один раз, але з подовженням приспіву, а після неї – тема-поспівка з середнього розділу, яка переходить у димінуючий супровід. Короткий висхідний пасаж і пара акордів завершують твір, викликаючи асоціації з образом маленької пташки, що «миттю спурхнула і відлетіла».

Отже, «Жартівлива» Д. Клебанова вирізняється високою композиторською майстерністю. 60 років з моменту створення ніяк не вплинули на свіжість її сприйняття. Вона сповнена енергії та життєвого гумору і легко підкорює сучасних слухачів і виконавців.

«Українська сюїта» В. Борисова<sup>4</sup> (I частина) – один з перших зразків створення професійним композитором оригінальної партитури для оркестру народних інструментів із урахуванням тембральних і виконавських особливостей цього інструментального складу, унікальний для свого часу. Приблизна дата написання – 1954 рік.

Форма I частини сюїти – тричастинна репризна. Музика крайніх розділів форми яскрава, «масштабна», сповнена пафосу. За характером вона нагадує «святкову увертюру». Складовими піднесеного настрою *Marciale risoluto* є: туттійний виклад фактури, тональність Ля-мажор, розмір 2/2, присутність «фанфарних» інтонацій, гамоподібні мелодичні побудови. В експозиції матеріал викладається двічі з незначними відмінностями.

Між експозицією і середнім розділом є зв'язуючий тематизм, контрастний за фактурою і динамікою: це пісенна мелодія без супроводу, що повторюється кілька разів у різних груп інструментів, виконуючи модуляцію з А-dur у fis-moll. Середній розділ – *Tranquillo cantabile* у розмірі 4/4 – побудований на кантіленній темі, яка нагадує жіночу пісню, що виконується в народній манері – на два голоси. Характерним є відхилення в паралельний мажор з поверненням в основну тональність (fis-moll). Цікавим авторським рішенням є поява між куплетами пісні фрагментів, що зупиняють виклад мелодії та нагадують «сполохи» на нічному небі, підкреслюючи загальну ауру інтимної лірики цього розділу форми.

Реприза скорочена майже вдвічі. Музичний матеріал викладається один раз (замість двох у експозиції). «Раптово» з'являється кода, що ґрунтується на одному з тематичних елементів експозиції та сповнена довгих висхідних гамоподібних структур на «*crecendo*» і «туттійних» тоніко-субдомінантових зіставлень. Достатньо «неочікуваним» є тональний зсув у D-dur, через субдомінанту (G-dur). «Градус» коди дуже високий, що може бути виправдано лише в контексті ци-

<sup>4</sup> **Борисов Валентин Тихонович** (1901–1988) – композитор, заслужений діяч мистецтв України, професор. Учень С. С. Богатирьова. Член Харківської організації Спілки композиторів України з 1932 року (з моменту її заснування). Завідувач кафедри композиції та інструментування Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського у 1973–1983 роках.

кличної форми сюїти, якщо розглядати цю частину саме як «святкову» увертюру.

І частина «Української сюїти» В. Борисова наочно демонструє перспективність застосування симфонічних прийомів в партитурі для народного оркестру. Їх органічне поєднання з тембральною палітрою народних інструментів створює музичний зразок надзвичайно високої якості, що і через 65 років звучить вражаюче потужно і піднесено, не втрачаючи своєї актуальності. Поряд з цим, у середньому розділі твору композитор, як тонкий лірик і мелодист, розкриває глибоко-особистісні почуття. Залишається тільки шкодувати з приводу того, що наразі не вдається розшукати ноти інших частин цього циклу. Композиторський таланти В. Т. Борисова дозволив йому створити змістовний та яскравий зразок оригінального репертуару для оркестру народних інструментів.

**«Жартівлива» Б. Алексєєва<sup>5</sup>** – яскрава концертна мініатюра для оркестру народних інструментів. Точний час створення п'єси встановити вже неможливо. Приблизно це 1954–1955 роки, зважаючи на те, що «Жартівлива» написана для квартету домристів ще під час перебування Б. Алексєєва у Воронежі. Інструментування для оркестру народних інструментів зробив Б. Міхєєв.

Твір написано у простій тричастинній репризній формі. Як тему використано мелодію української народної жартівливої пісні «Од Києва до Лубен». «Жартівлива» є монотематичною композиці-

---

<sup>5</sup> **Алексєєв Борис Трофимович** (191..–198.., точні хронологічні дати життя не збереглися) – домрист, керівник оркестру народних інструментів ДМШ № 7 міста Харкова, організатор оркестру баяністів, автор музики та аранжувальник. Вступив до Харківської консерваторії 1939 р. Закінчити навчання завадила війна. Під час війни грав у різних оркестрах. Після війни працював у оркестрі Воронізького народного хору. Плідна праця Б. Алексєєва отримала високу оцінку – він став членом Спілки композиторів при Воронізькій консерваторії. Переїхав до Харкова у середині 50 років ХХ ст. Почав працювати у ДМШ № 7, де 1957 р. створив оркестр баяністів. Пізніше керував оркестром народних інструментів цієї школи до часу виходу на пенсію (1979). Створив велику кількість інструментувань і обробок для шкільного оркестру народних інструментів. Його твори для домри високо цінувалися фахівцями. Деякі з них увійшли у «Школу гри на чотирьохструнній домрі» В. І. Міхєліса – В. О. Гризодуба. Найбільш відомим твором є Концерт для домри.

єю, в якій від першої до останньої ноти зберігається «ігрова» інтрига. Самодіяльний автор демонструє високий рівень композиторської майстерності: використовуючи засоби варіантно-варіаційної розробки тематичного матеріалу і тональне забарвлення, він розкриває все нові й нові можливості теми. Отже, партитура «Жартівливої» при скромному обсязі є достатньо віртуозною і вимогливою з точки зору штрихової і ансамблевої культури виконавців. Ця феєрична концертна мініатюра містить багато неочікуваних акцентів на слабку долю, динамічних зіставлень, раптових пауз. Можна сказати, що цей твір є «тестом» на виконавську майстерність будь-якого оркестру народних інструментів.

**«Концертино» для домри з симфонічним оркестром І. Ковача<sup>6</sup>.** Твір був написаний для домри з фортепіано в 1960 році (вперше виконаний 1961 року, соло на домрі – Борис Міхєєв). Оркестрова партитура створена автором 1963 року (на рукописному варіанті партитури стоїть печатка Харківського відділення Спілки композиторів України, датована листопадом 1963 року). У монографії Наталії Тишко (1980) зазначена наявність другої редакції твору для домри з оркестром народних інструментів 1965 року, але знайти її не вдалося. Повторно перекладення для оркестру народних інструментів здійснив А. Стрілець (у 2021 році).

Музика «Концертино» жвава, грайлива, місцями дуже витончена і прониклива, з яскраво вираженим позитивним настроєм. Твір має ознаки сонатної форми, підпорядкованої принципу концертності (Схема 1).

Цікавим прийомом інструментування є те, що під час проведення головної партії солістом оркестровий супровід утворюють короткі акорди восьмими виключно на слабкій долі («і») з паузами на сильну долю протягом шести тактів. Такий виклад підкреслює пружний «задерикуватий» характер теми, але, одночасно, створює оркестрові

---

<sup>6</sup> **Ковач Ігор Костянтинович** (1924–2003) – композитор, заслужений діяч мистецтв України, професор. Учень В'ячеслава Андрійовича Барабашова. Член Харківської організації Спілки композиторів України від 1961 р. Завідувач кафедри композиції та інструментовки Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського у 1983–1990 рр.

труднощі, які вимагають уважних і злагоджених дій від оркестрантів та диригента. У цілому партитура «Концертино» І. Ковача є достатньо складною для виконання. В ній багато раптових акцентів і динамічних зіставлень, неочікуваних швидких оркестрових реплік, що виконуються групами інструментів із відмінними способами звуковидобування. Також у нотах дуже багато зустрічних знаків альтерації, що уповільнює процес засвоєння тексту. При цьому звучання побічної партії можна без перебільшень назвати поетичним і натхненним. Витончена лірика соліста доповнюється підголосками окремих оркестрових інструментів, створюючи ауру «любовного хвилювання».

**Схема 1.** Композиційна будова «Концертино» для домри з симфонічним оркестром І. Ковача

| Вступ<br>4 такти               | Експозиція<br>Такти 5–96  | Розробка<br>Такти 97–243   | Вступ<br>Такти<br>244–247 | Реприза<br>Такти<br>248–280  | Кода<br>Такти<br>281–297 |
|--------------------------------|---|--|---------------------------|--|--------------------------|
| <i>Allegro</i><br><i>D-dur</i> | ГП <sub>1</sub> <i>Soli</i> –<br><i>G-dur</i><br>ГП <sub>2</sub> <i>Tutti</i> –<br><i>G-dur</i><br>Розвиваючий<br>розділ <i>G-dur</i> –<br><i>Es-dur</i><br><i>Andante</i><br>ПП – <i>e-moll</i><br><i>fis-moll</i> | <i>Tempo</i><br><i>di Marsche</i><br>Епізод – <i>E-dur</i><br>ПП – <i>H-dur</i> –<br><i>B-dur</i><br>ГП <sub>2</sub> – <i>Es-dur</i><br>Вступ – <i>H-dur</i><br>Епізод – <i>F-dur</i> –<br><i>Des-dur</i><br>ГП<br>Каденція соліста<br><i>Allegro</i><br>ГП <sub>1</sub> – <i>Fis-dur</i><br>ПП – <i>g-moll</i> ,<br><i>a-moll</i> | <i>D-dur</i>              | ГП <sub>1</sub> –<br><i>G-dur</i><br>ГП <sub>2</sub><br><i>Tutti</i> –<br><i>G-dur</i> | <i>G-dur</i>             |

Розробка починається з «маршового» епізоду, який інтонаційно пов'язаний з ГП соліста та темою оркестру. Проводячи паралелі з експозицією, помічаємо, що новостворена тема починається зі слабкої долі (затакту), а її акцентований акордовий супровід восьмими, на-

впаки, зміщується на сильні, утворюючи маршовість. Безпосереднім сигналом про початок розробки є потужний удар в тарілку, який змушує здригнутися, зважаючи на попереднє поступове затихання на *p*. Певною «інтригою» є поява матеріалу вступу (ц. 9), що створює ефект псевдорепризи (звучить на малу терцію нижче основної тональності). Але далі замість ГП соліст грає тему маршу (ц. 10) в оркестровому супроводі, який є похідним варіантом від супроводу ГП. Після каденції соліста в оркестрі звучить тема-синтез елементів ГП соліста та теми оркестру. ПП звучить в однойменному *g-moll*.

Реприза помітно скорочена (ц. 16), складається тільки з ГП соліста та теми оркестру. Остання цифра (18) позначає коду, де за сталою традицією жанру переважно грає соліст. Отже, «Концертино» І. Ковача помітно вирізняється серед творів харківських композиторів, написаних у 50–60 роки ХХ ст. Тематизм цього твору є абсолютно оригінальним, на відміну від інших зразків, де використовуються або теми фольклорного походження, або мелодії, подібні до народних за структурою та інтонаційним строем.

**Концерт для балалайки з симфонічним оркестром П. Гайдамаки**<sup>7</sup> – *перший* в Україні одночастинний концерт для цього дуже популярного<sup>8</sup> інструмента з симфонічним оркестром. Успіх твору значною мірою пов'язаний з «мелодичним даром, яким володів композитор» (Костоґриз, 2014: 197). Рік написання твору, за різними джерелами, – 1966 або 1965. Фінальну виконавську редакцію здійснив перший соліст – Віктор Заболотний, а перекладення для оркестру народних інструментів – Б. Міхеєв.

---

<sup>7</sup> **Гайдамака Петро Данилович** (1907–1981) – композитор, диригент, народний артист України. Учень С. С. Богатирьова та М. Д. Тица. Член Харківської організації Спілки композиторів України від 1939 р., Голова правління Харківської організації Спілки композиторів (1949–1981), член правління Спілки композиторів СРСР, член Президії правління Спілки композиторів України, диригент і головний редактор музичного мовлення Харківського обласного радіо (1938–1941), директор Харківського театру опери та балету (1943–1946), художній керівник Харківської обласної філармонії (1949–1967).

<sup>8</sup> Не тільки в Україні й Росії, а тепер і за кордоном, де дослідниками аналізуються географія поширення інструмента, його культурно-історична роль, конструктивні особливості і технічні прийоми гри на ньому (Kiszko, 1995).

«Стилістика музичного осягнення дійсності в творах П. Гайдамаки є віддзеркаленням української ментальності», хоча й з урахуванням впливу панівної естетики тих років, вважає дослідник цього твору С. Костогрив (2014: 197). Одночасно твір втілює класичний принцип концертності (*soli-tutti*) в межах сонатної форми (Схема 2).

**Схема 2.** Композиційна будова Концерту для балалайки з симфонічним оркестром П. Гайдамаки

| Вступ<br>6 тактів | Експозиція<br>Такти<br>7–44  | Розробка<br>Такти<br>45–124  | Каден-<br>ція | Вступ<br>Такти<br>126–131 | Реприза<br>Такти<br>132–169  | Кода<br>Такти<br>170–181 |
|-------------------|--|--|---------------|---------------------------|--|--------------------------|
| <i>a-d</i>        | ГП <i>soli</i> –<br><i>d-moll</i><br><i>Tutti</i> – <i>B-dur</i><br>ПП <i>Tutti</i> –<br><i>A-dur</i><br><i>Soli</i> – <i>A-dur</i><br>Епізод<br><i>fis-moll</i> | ГП –<br>т.т. 45–60<br>Епізод<br><i>h-moll</i> –<br><i>D-dur</i> –<br><i>h-moll</i> |               | <i>a-d</i>                | ГП <i>soli</i> –<br><i>d-moll</i><br><i>Tutti</i> – <i>B-dur</i><br>ПП <i>Tutti</i> –<br><i>D-dur</i><br><i>Soli</i> – <i>D-dur</i><br>Епізод<br><i>fis-moll</i> | ГП –<br><i>D-dur</i>     |

Мелодична мова Концерту має яскраве українське національне забарвлення. Музика твору сповнена пісенного ліризму та пружних танцювальних ритмів. Нетиповим є тональне співвідношення танцювальної за жанровими ознаками головної партії у соліста і оркестру: *d-moll* – *B-dur*, яке автор залишає і в репрізі. Тема побічної партії – це пісня, сповнена ліризму й широти (незважаючи на розмір 4/4, вона сприймається як дводольна).

Винятково тонким мелодизмом визначається *h-moll*'ний епізод (*Andante*,  $\frac{3}{4}$ ) у розробці. Цей великий за обсягом розділ сприймається буквально «на одному диханні» і є беззаперечним проявом композиторського таланту П. Гайдамаки.

Слід зазначити, що партія балалайки була надто віртуозною для тогочасних виконавців. Особливою експресією вирізнялися широкі скачки у верхній теситурі. Серед методів розвитку тематичного матеріалу соліста переважає варіантно-варіаційний. В цілому Концерт є прикладом високої майстерності П. Гайдамаки з точки зору



як композиції, так і вміння максимально розкрити виразний потенціал інструмента скромного виконавського діапазону, піднявши його до рівня «класичності» (академічності).

**Фантазія на тему білоруської народної пісні «Перепілочка» В. Подгорного<sup>9</sup>** є прикладом застосування конфліктно-драматичного симфонізму на початковому етапі створення оригінального репертуару для оркестру народних інструментів. У цьому сенсі Володимир Якович значно випереджав час, тому що його сучасники переважно застосовували оповідно-епічний тип. Твір написаний 1948 року для баяна соло. Інструментування для оркестру народних інструментів належить Б. Міхеєву.

В основу твору покладено тему білоруської народної ігрової, але сумної за змістом, пісні. Фольклорний варіант відрізняється перемінним метром (2/4 і 3/4). Більш адаптовані версії записані в постійному дводольному метрі. В оригіналі структура пісні має заспів (4 такти) і приспів (8 тактів). В. Подгорний додав ще один повтор заспіву, зробивши тему симетричною (8+8).

Форма твору – куплетно-варіаційна з елементами тричастинності. Трагічна тональність (h-moll) відповідає сумному змісту пісні. Як промінь сонця серед важких сірих хмар звучить мажорний варіант теми у третьому проведенні (D-dur). Це останнє проведення експозиції умовно тричастинної форми, після чого тема змінюється і вступає в фазу активного розроблення. У мелодії наголошуються мотиви «прохання», що, проходячи крізь «горнило» модуляцій і фактурних методів розвитку, набувають епічного-драматичного пафосу. Реприза (дев'яте проведення) вирізняється новою якістю тематизму (остинатний тонічний бас, *pp* та оркестровий супровід із заповненням кожної восьмої такту новим тембром, на кшталт «тікання годинника») та підкреслює трагічний фінал всієї історії. Заклучне проведення (кода) нагадує спомин, в якому особисті враження автора короткочасно, але

---

<sup>9</sup> **Подгорний Володимир Якович** (1928–2010) – відомий баяніст і педагог, композитор, заслужений діяч мистецтв України, професор, фундатор Харківської баянної школи. По класу композиції є учнем В. Т. Борисова. Член Спілки композиторів СРСР від 1957 року.

дуже потужно, підкорюють слухача, після чого тема «розчиняється» в останніх тонічних акордах.

Поява «*Перепілки*» в обробці В. Подгорного стала знаковою подією для всієї баянної спільноти кінця 40-х – початку 50 років ХХ ст. Такої надзвичайної сили почуттів, коли простенька мелодія пісні шляхом постійних перетворень набуває змісту особистісної (чи навіть всеосяжної) трагедії, оригінальна баянна література ще не знала. Клавір вирізнявся насиченою фактурою та складною, нестандартною для того часу гармонією. Це стало плідним ґрунтом для створення оркестрової партитури. Б. Міхеєв протягом кількох десятиліть зробив кілька редакцій інструментування, маючи змогу спілкуватися і радитись з автором. Остання, третя, редакція була виконана вже наприкінці 1980-х, і саме в ній, за схваленням самого В. Подгорного, було максимально розкрито виразні можливості оркестру народних інструментів. Понад півстоліття оркестровий варіант «*Перепілки*» в обробці В. Подгорного є незмінним «хітом» в репертуарі багатьох оркестрів народних інструментів в Україні.

Отже, композитори з числа «народників», які добре розуміли і відчували виконавські можливості народних інструментів, сформували нову якість професійного буття оркестрового виконавства на народних інструментах та заклали підґрунтя для подальшого урізноманітнення концертно-педагогічного репертуару в 1970–90 роки. Факт напрацювання оригінального репертуару з творів, написаних харків'янами для харків'ян, становить не лише певний регіональний дискурс висвітлення історії Слобожанської культури, але й є підґрунтям для подальшого осмислення сучасних фахових проблем виховання диригентів оркестрів народних інструментів з числа інструменталістів.

**Висновки.** Як засвідчив проведений аналіз концертної програми оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського в межах проекту 2021 року, творчим підходом композиторів Слобожанщини до формування самобутнього репертуару цього колективу в 50–60 роки минулого століття було спірання на фольклорний тематизм (пісенно-танцювальні прообрази) або створення оригінальних тем, які за структурою і мелосом були максимально наближені до народних зразків (винятком є «Концертино» І. Ковача).

Дійсно, харківські композитори виконали історичну місію зі створення оригінального репертуару, а відповідно, визначення жанрових та стилевих пріоритетів діяльності оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського. Провідні композитори – Д. Клебанов, П. Гайдамака, І. Ковач (які не мали базової спеціалізації «народні інструменти») – звернули увагу на домру і балалайку. Було створено крупні форми для цих інструментів. Завдяки здійсненим оркестровим перекладенням цих творів було унаочнено високий академічний статус виконавства на народних інструментах.

Слід підкреслити і жанрово-стилістичну орієнтацію творів крупної форми на західноєвропейську академічну традицію. Разом із традиційними формами перекладень та аранжувань, народно-інструментальне мистецтво отримало всю жанрову палітру європейської виконавської культури – від мініатюри до сюїти та концерту (в умовах тембрально-фактурних можливостей народних інструментів). В цьому ми вбачаємо запоруку академізації діяльності оркестру народних інструментів.

**Перспективи подальшої розробки теми.** На основі сформованого оригінального репертуару в певний історичний момент уможливиться обґрунтування інших провідних *принципів діяльності оркестру як концертної та навчальної одиниці*: поєднання навчання артиста оркестру (ансамблю), в сенсі формування фахових кваліфікаційних вмінь і навичок, з концертною діяльністю колективу; впровадження академічних підходів у навчанні виконавців на народних інструментах – у річищі актуальних зарубіжних досліджень ХХІ сторіччя з питань балансу між класичною та автентичною народною музичною освітою в навчальному інструментальному колективі фольклорного спрямування (див. Oare, 2008); виховання диригентів оркестру народних інструментів тощо.

## ЛІТЕРАТУРА

- Башмакова, Н. & Кікас, В. & Федотов, Ю. (2018). Формування культури оркестрового виконавства на народних інструментах: досвід Державної академії музики ім. М. Глінки. *Мистецтвознавчі записки*, 33, 390–397.
- Бевз, М. (2017). *Етюди оптимізму з Валентином Борисовим*. Харків: Факт.

- Карась, С. О. & Катрич, О. Т. (2018). До питання технічних особливостей сучасного баяна. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 276–280.
- Костогряз, С. О. (2014). Виктор Заболотный – интерпретатор первого украинского концерта для балалайки П. Гайдамаки. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 40, 192–204.
- Майденберг-Тодорова, К. І. (2019). Імпровізаційний оркестр як актуальний феномен сучасної професійної музики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 286–290.
- Остапчук, Н. М. (2019). Неофольклористичні тенденції у творчості баяністів-акордеоністів ХХ ст. *Мистецтвознавчі записки*, 36, 231–234.
- Русакова, Л. В. (Ред.). (2017). *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017: мала енциклопедія. (Vol. 1–2)*. Харків: Водний спектр Джі-Ем-Пі.
- Сташевський, А. Я. (2014). *Специфіка виражальних засобів в українській музиці для баяна (остання чверть ХХ – перше десятиріччя ХХІ ст.)*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Стельмашук, З. М. (2014). Творча діяльність народно-інструментальних оркестрових колективів Тернопільщини другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*, 2, 50–57.
- Тишко, Н. С. (1980). *Ігор Ковач*. Київ: Музична Україна.
- Федун, І. (2020). Композиційні особливості західноукраїнської традиційної інструментальної ансамблевої музики. *Проблеми етномузикології*, 15, 42–53.
- Kiszko, M. (1995). The Balalaika – A Reappraisal. *The Galpin Society Journal*, 48, 130–155. <https://doi.org/10.2307/842807>
- Oare, S. (2008). The Chelsea House Orchestra: A Case Study of a Non-Traditional School Instrumental Ensemble. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 177, 63–78. <http://www.jstor.org/stable/40319452>

*Andriy Strilets*

Senior Lecturer at the Ukrainian Folk Instruments Department,  
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts  
e-mail: andryconductor@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0002-4134-4403

**THE FORMATION OF THE ORIGINAL REPERTORY  
FOR THE FOLK INSTRUMENTS ORCHESTRA  
OF KHARKIV I. P. KOTLYAREVSKY NATIONAL UNIVERSITY  
OF ARTS AS A HISTORICAL MISSION OF KHARKIV COMPOSERS  
(1950–1960)**

*Statement of the problem.* The Folk Instruments Orchestra of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts has been performing for more than 90 years. However, the original works composed for this orchestra have never been the subject of serious scientific interest. The relevance of the problem is determined by the necessity to generalize the previous generations of composers', performers' and teachers' experience in the field of folk instrumental art, in particular, the training in the orchestra of folk instruments as a concert unit. **Analysis of recent publications** shows, that the study on folk instruments orchestral performance has not been reflected in national scientific journals for a long while, but currently this is considered as an up-to-date issue. The articles by N. Bashmakova and V. Kikas and Yu. Fedotov (2018), Z. Stelmashchuk (2014), K. Maidenbergs-Todorova (2019), I. Fedun (2020) are confirming this statement. **The main purpose of the article** is to find basic principles of the original repertoire formation for the Folk Instruments Orchestra of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts related to the creative activities of Kharkiv composers in the 1950–1960s. **For the first time**, the historical mission played by Kharkiv composers in the original repertoire formation of the Folk Instruments Orchestra of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts is determined. The concept of the article is based on the interdisciplinary interaction of historiographical, holistic, genre-stylistic and performing **methods of researching**, as well as a phenomenological approach to the analysis of the individual style of a composer based on the example of the particular works.

**Results and conclusions.** *The selected works by O. Steblyanko, D. Klebanov, V. Borisov, B. Alekseev, I. Kovach, P. Haydamaka and V. Podgorny included in the concert program of the creative project of 2021 have been analyzed due to their compositional, intonation and dramaturgical structure. The compositions that have been arranged for the folk instruments orchestra from the scores of symphony orchestra or ones instrumented from the compositions for accordion, domra ensemble, domra accompanied by piano were identified.*

*According to the results of analysis, the creative approach of the composers of Slobzhanshchina in the 1950s–1960s was based on the thematic development of folklore material (song and dance prototypes) or the creation of the original themes, which are as close as possible to the folk samples. Having created large forms for domra and balalaika, Kharkiv composers fulfilled a historical mission in the formation of the original repertoire and, correspondingly, genre and stylistic priorities of the Folk Instruments Orchestra of KhNUA named after I. P. Kotlyarevsky. Due to the arrangements of these works for the folk instruments orchestra, a high academic status of playing folk instruments was demonstrated. It is necessary to emphasize the genre and stylistic orientation of these works on the Western European tradition. Along with the traditional forms of processing and arrangement, the folk instrumental art received the entire genre palette of European music, from miniatures to suites and concerts (in terms of timbre and texture capabilities of the folk instruments). On this way we see the keys to the academic status of the folk instruments orchestra.*

**The prospects for further development of the theme.** *On the basis of the formed original repertoire at a certain historical moment it is possible to substantiate other leading principles of the orchestra as a concert and educational unit: the combination of an orchestra performer's training, the formation of his professional skills with the ensemble's concert activity; the introduction of academic approaches in the training of the folk instruments performers, conductors etc.*

**Key words:** *folk instruments orchestra; Kharkiv composers; original repertoire; song and dance thematic invention; translation and instrumentation.*

## REFERENCES

- Bashmakova, N. & Kikas, V. & Fedotov, Yu. (2018). Formation of the culture of orchestral performance on folk instruments: experience of the 'M. Glinka' State Academy of Music. *Notes on Art Criticism*, 33, 390–397 [in Ukrainian].

- Bevz, M. (2017). *Etudes of optimism with Valentin Borisov*. Kharkiv: Fakt [in Ukrainian].
- Fedun, I. (2020). Compositional features of Western Ukrainian traditional instrumental ensemble music. *Problems of ethnomusicology*, 15, 42–53 [in Ukrainian].
- Karas, S. O. & Katrich, O. T. (2018). On the question of technical features of the modern bayan. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 4, 276–280 [in Ukrainian].
- Kiszko, M. (1995). The Balalaika – A Reappraisal. *The Galpin Society Journal*, 48, 130–155. <https://doi.org/10.2307/842807> [in English].
- Kostogryz, S. O. (2014). Viktor Zabolotny – the interpreter of the first Ukrainian Balalaika Concert by P. Gaidamaka. *Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*, 40, 192–204 [in Ukrainian].
- Maidenberg-Todorova, K. I. (2019). Improvisational orchestra as an actual phenomenon of modern professional music. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 286–290 [in Ukrainian].
- Oare, S. (2008). The Chelsea House Orchestra: A Case Study of a Non-Traditional School Instrumental Ensemble. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 177, 63–78. <http://www.jstor.org/stable/40319452> [in English].
- Ostapchuk, N. M. (2019). Neo-folk tendencies in the work of accordionists of the twentieth century. *Notes on Art Criticism*, 36, 231–234 [in Ukrainian].
- Rusakova, L. V. (Ed.) (2017). *Kharkiv 'I. P. Kotlyarevsky' National University of Arts. 1917–2017 : Brief Encyclopedia. (Vol. 1–2)*. Kharkiv: Vodnyi spektr Dzhi-Em-Pi [in Ukrainian].
- Stashevskiy, A. Ya. (2014). *Specificity of means of expression in Ukrainian music for accordion (the last quarter of the XX – the first decade of the XXI century)*. (Extended abstract of Doctoral diss.). 'P. I. Tchaikovsky' National Music Academy of Ukraine. Kiev [in Ukrainian].
- Stelmashchuk, Z. M. (2014). Creative activity of folk-instrumental orchestral groups of Ternopil region of the second half of the XX – beginning of the XXI century. *Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk*, 2, 50–57 [in Ukrainian].
- Tyshko, N. S. (1980). *Igor Kovach*. Kyiv: Muzychna Ukraina.