

УДК 785.7:78.03:781.7(477)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/102-41>**Антон ЧЕБОТАРЬОВ,***orcid.org/0009-0001-2499-675X**аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства**Національної музичної академії України**(Київ, Україна) antonchebotarev777@gmail.com*

КОМУНІКАТИВНІ ФУНКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІНТОНАЦІЇ У КАМЕРНИХ ТВОРАХ ЄВГЕНА МІЛКИ

Статтю присвячено дослідженню комунікативного потенціалу національної інтонації у камерно-ансамблевій творчості українського композитора Євгена Мілки. Національна інтонація розглядається як важливий семантичний чинник музичної комунікації між композитором, виконавцем і слухачем, що забезпечує передачу культурної пам'яті, історичного досвіду та інтонаційних кодів у просторі професійної композиторської творчості. Метою статті є визначення специфіки функціонування фольклорного матеріалу в творах Євгена Мілки для домри шляхом аналізу їхнього комунікативного, ладо-інтонаційного та виконавського рівнів.

У роботі здійснено детальний аналіз циклів «Чотири коломийки» для домри і гітари та «Українська сюїта» для камерного домрового оркестру. Доведено роль фольклорних елементів як динамічного чинника мислення композитора, що забезпечує живий зв'язок між етнокультурною традицією та сучасним сприйняттям. Встановлено, що композитор реалізує різні принципи роботи з фольклорним матеріалом – від використання автентичних народних мелодій до створення авторських стилізацій. Установлено, що комунікативний потенціал творів реалізується на кількох взаємопов'язаних рівнях: авторському, внутрішньотекстовому, виконавському та слухачькому. Доведено, що ладова організація, метроритмічна свобода, поліфонічна фактура, тембровий діалог і специфіка виконавських засобів формують цілісну систему музичної комунікації, у якій національна інтонація виконує роль основного носія художнього змісту. Показано, що виконавець є повноправним учасником процесу трансляції культурних смислів, тоді як слухач залучається до активного співпереживання через механізми семантичного впізнання фольклорних кодів.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному висвітленні комунікативних механізмів функціонування національної інтонації в камерних творах Євгена Мілки та визначенні ролі національної інтонації як системоутворювального чинника композиторської драматургії, виконавської інтерпретації й слухачького сприйняття. Отримані результати поглиблюють сучасні уявлення про специфіку функціонування фольклоризму в українській академічній народно-інструментальній музиці та розширюють наукові підходи до дослідження взаємодії композиторської творчості, виконавської практики й національної музичної традиції.

Ключові слова: музична комунікація, камерно-інструментальний цикл, виконавська інтерпретація, домра, Євген Мілка, національна інтонація, неофольклоризм.

Anton CHEBOTARYOV,*orcid.org/0009-0001-2499-675X**Postgraduate student at the Department of Theory and History of Musical Performance**Ukrainian National Academy of Music**(Kyiv, Ukraine) antonchebotarev777@gmail.com*

COMMUNICATIVE FUNCTIONS OF NATIONAL INTONATION IN YEVHEN MILKA'S CHAMBER MUSIC

This study explores the communicative potential of national intonation in the chamber ensemble music of the Ukrainian composer Yevhen Milka. National intonation is viewed as a key semantic resource that enables the transmission of cultural memory, historical experience, and traditional intonational patterns within professional musical creativity, fostering communication between the composer, the performer, and the listener. The study aims to reveal how folk material functions in Milka's compositions for the domra through an examination of their communicative, modal-intonational, and performance dimensions.

The research focuses on two major chamber cycles, *Four Kolomyikas* for domra and guitar and the *Ukrainian Suite* for chamber domra orchestra. The analysis highlights the central role of folkloric elements in Milka's compositional thinking, demonstrating how they establish a dynamic dialogue between ethnocultural heritage and contemporary musical expression. The composer approaches folk material in multiple ways, ranging from the incorporation of authentic traditional melodies to the creation of original themes rooted in the intonational principles of Ukrainian folklore. The study reveals that the communicative potential of these works unfolds across several interconnected dimensions, encompassing the composer's artistic conception, the internal organisation of the musical text, performance interpretation, and audience

reception. Modal language, rhythmic flexibility, polyphonic texture, timbral dialogue, and performance techniques together shape an integrated communicative framework in which national intonation functions as the principal vehicle of artistic meaning. Within this framework, performers act as active interpreters of cultural heritage, while listeners engage with the music through the recognition of culturally embedded intonational patterns and symbolic associations.

The originality of the study lies in its comprehensive investigation of the communicative mechanisms underlying the functioning of national intonation in Yevhen Milka's chamber music. The results contribute to a broader understanding of folklorism in Ukrainian academic folk instrumental music and expand current musicological perspectives on the interaction between compositional creativity, performance practice, and the national musical tradition.

Key words: musical communication, chamber instrumental cycle, performance interpretation, domra, Yevhen Milka, national intonation, neofolklorism.

Постановка проблеми. У сучасному мистецькому просторі особливої ваги набуває збереження та актуалізація етнокультурної самобутності. Нині, коли захист української культурної спадщини є фактором збереження національної ідентичності, національна інтонація постає не пасивним артефактом минулого, а дієвим чинником професійної композиторської творчості. Фольклорні джерела акумулюють історичний досвід та ментальні коди етносу, виступаючи важливим каналом інтонаційної комунікації минулого та сьогодення. Водночас, в академічному мистецтві характер побутування фольклору суттєво змінюється: від прямого цитування народних мелодій автори переходять до складного діалогічного взаємозв'язку між традицією та сучасністю. Це зумовлює необхідність вивчення зазначених процесів у вимірі музичної комунікації як головного інструменту трансляції зашифрованих культурних смислів.

Камерно-інструментальне мистецтво, яке за своєю генезою схильне до інтелектуалізації, рафінованого діалогу та глибокої психологізації вислову, стає найкращим середовищем для художнього відтворення цих процесів. Особливу роль у цьому контексті відіграє академічне народно-інструментальне виконавство (зокрема домрове), що через прямий зв'язок із традиційним інструментарієм характеризується потужним потенціалом для трансляції національного мелосу. Завдяки цьому національна інтонація в ансамблевій чи оркестровій тканині виконує низку важливих комунікативних завдань: від семіотичного кодування обрядових смислів до комунікативно-діалогічної взаємодії виконавців та імерсивного залучення слухача.

Яскравим прикладом такої художньої практики є творчість українського композитора Євгена Мілки. Інтеграція фольклору в академічне середовище дає автору змогу оновити давні смисли, переклавши їх мовою сучасних композиторських технік і виконавської практики. Індивідуальний стиль митця демонструє широкий спектр стратегій – від прямого відтворення фольклорних зразків до їх модерної трансформації. Відтак ретельне

дослідження текстуальних рівнів (зокрема ладу, ритму, штрихів) камерних творів Є. Мілки фольклорного спрямування є необхідним для розуміння сучасних процесів музичної трансляції.

Аналіз досліджень. Проблема музичної комунікації у виконавському відтворенні є центральною для багатьох сучасних українських мистецтвознавців. Зокрема, теоретичні засади художнього спілкування та поняття комунікативного синтаксису розкрито в працях О. Берегової, тоді як специфіку виконавського висловлювання та інтерпретаційну позицію музиканта досліджено Л. Опарик. Різним аспектам теорії музичної комунікації присвячені ґрунтовні дисертації О. Злотника та Ю. Ніколаєвської.

Особливості взаємодії авторського стилю та етнічних традицій стали предметом численних культурологічних та музикознавчих досліджень, сформувавши один з магістральних напрямків наукових пошуків у музичній науці ХХ–ХХІ століть. Першоджерельну базу українського пісенно-танцювального тематизму зафіксовано в етнографічних збірках А. Гуменюка. Фольклоризм та неофольклоризм як центральна наукова проблема, жанрово-стильові трансформації та закономірності діалогу з фольклорним архетипом у вітчизняній інструментальній музиці детально розглядаються у роботах багатьох науковців, зокрема О. Дерев'янченко, О. Злотника, О. Козаренка, О. Кучми, І. Ляшенка, О. Протопопової та ін., а також згадуються у значній кількості робіт, присвячених дослідженням української та світової композиторської творчості.

Безпосереднім підґрунтям для розкриття обраної теми є наукові праці, спрямовані на осягнення спадщини Євгена Мілки. Вагомий внесок зробила С. Білоусова, висвітливши стильові орієнтири композитора та трансформацію фольклорної лінії в його домрових творах. Водночас, сучасний науковий дискурс, присвячений безпосередньо комплексному дослідженню домри, еволюції домрового виконавства та його репертуарного простору, формують розвідки К. Сліпченко, О. Олійника та А. Дякової. Однак, комунікативний потенціал

національної інтонації в циклічних домрових творах Є. Мілки досі залишається висвітленим лише фрагментарно.

Здатність елементів стильової системи фольклорного тексту ставати впізнаваними знаками – носіями художньої інформації – неодноразово констатувалась дослідниками, але ще не ставала предметом спеціального аналізу саме в ракурсі комунікативної системи музичного тексту. Хоча наявність фольклорних коннотацій створює розгалужену мережу інтертекстових та суб'єктно-об'єктних зв'язків в процесі взаємодії учасників художньої комунікації. Дослідження цих зв'язків на кожному з рівнів творчої діяльності – взаємодії «свого–чужого» в системі авторського стилю, внутрішньотекстових закономірностей, виконавських прийомів – дає можливість визначити конкретні шляхи і механізми передачі художньої інформації між всіма учасниками комунікативного акту.

Мета статті полягає у визначенні специфіки функціонування фольклорного матеріалу в камерно-ансамблевих циклах Євгена Мілки для домри через дослідження їхнього комунікативного, ладо-інтонаційного та виконавського рівнів.

Виклад основного матеріалу. Серед авторів, що апелювали до культурної спадщини різних етносів, важливе місце посідає український композитор Євген Мілка. У його творчості проглядається особливе ставлення до народного першоджерела. Занурюючи фольклорні інтонації в умови сучасного композиторського мислення, автор утворює особливий комунікативний дискурс, де автентична, прадавня музика набуває яскравого і самобутнього інтонаційного висвітлення.

Звернення до національних тем в творчості Євгена Мілки можна простежити впродовж усього його творчого шляху. Композитор створив велику кількість творів для різних складів та з різноманітним за походженням матеріалом. Можна виділити два загальних підходи у створенні музики фольклорного спрямування. Перший – звернення до автентичних мелодій різних етносів, та другий – створення власної музичної теми, стилізованої під народну мелодику.

У доробку композитора присутні твори, що втілюють не тільки українську традицію – автор також апелює до музичної спадщини інших народів. Зокрема, до словацького фольклору – «Словацькі пісні» для мецо-сопрано, мішаного хору і симфонічного оркестру на народні тексти, «Варіації на дві словацькі теми» для фортепіано, «Словацькі наспіви» для кларнета і фортепіано; в'єтнамського – «П'ять обробок в'єтнамських народних пісень» для струнних, арфи і ударних;

польського – сюїта «Polski ludowe wianeczek» («Польський віночок») для камерного оркестру домристів.

Українська тематика знайшла своє втілення у таких опусах: «Українська сюїта» у чотирьох частинах для камерного домрового оркестру, «Чотири коломийки» для домри і гітари. Також автор створив низку п'єс для різних інструментів: «Коломийка» для бандури і фортепіано, «Коломийка» для домри та фортепіано, «Козачок» для бандури і гітари¹.

З огляду на комунікативну взаємодію фольклорного першоджерела із сучасною музичною реальністю, особливо цікавим опусом виступає твір «Чотири коломийки» для домри і гітари» (1996)². Коломийка – один з провідних жанрів українського фольклору, синкретичний за своєю природою, адже в ньому вступають в синтез три основні напрями розумової діяльності: слово–пісенний текст, інтонація–мелодія, та жест–танець. Коломийка постає не лише як жанр усної народної творчості, але й як дієвий інструмент соціальної взаємодії, який є каналом етнокультурної комунікації. Таким чином, сама жанрова першооснова твору є носієм потужного багаторівневого комунікативного потенціалу.

В українській музиці найпоширенішим тембральним рішенням для втілення інструментальної коломийки постає використання фортепіано. Водночас, слід визнати, що залучення домри для виявлення художньої концепції коломийки є доволі органічним. За словами С. Білоусової, «коломийка за художніми та виражальними показниками органічно вплітається у сонм оригінальних, "рідних" жанрів для природного звучання домри. Народні витоки інструмента, що не так давно приєднався до когорти академічних, надають звучанню коломийки на домрі особливого колориту» (Білоусова, 2021: 165).

Чотири коломийки для домри і гітари – твір, основою якого стали народні автентичні теми. Є. Мілка звернувся до праць Андрія Гуменюка (Гуменюк, який зібрав та упорядкував величезну кількість народних мелодій. Зокрема, цей цикл повністю побудований на матеріалах збірки «Українські народні танці» з розділу «Побутові танці».

Як зазначає С. Білоусова, опус «Чотири коломийки для домри і гітари» спирається на контр-

¹ Слід згадати, що Є. Мілка видав декілька збірок з обробками народних пісень для бандури та ансамблю бандуристів, до складу яких ввій сопілку.

² Згодом, у 1997 році, автором було зроблено перекладення для домри та фортепіано.

астне чергування танцювальних і пісенних образів. Крайні частини твору репрезентують танцювальний рух, тоді як серединні відтворюють пісенну лірику. Втім, ключовим чинником організації комунікативного простору виступає тональна драматургія циклу: послідовність головних тональностей (*a-moll–e-moll–a-moll–E-dur*) утворює тонально розімкнену структуру циклу, а внутрішня гармонічна будова кожної частини в свою чергу насичена ладовою та тональною перемінністю. Це задає хвилеподібну динаміку розвитку всієї драматургії, де напруга й розрядка постійно відновлюють слухацький інтерес. Особливого комунікативного значення набуває фінал: використання у заключній частині мажорного ладу виступає смисловим кульмінаційним вектором, який формує відчуття святкового піднесення та лишає простір сприйняття «відкритим» для оптимістичного емоційного резонансу. Завершальним штрихом цієї відкритої системи постає свідомий відхід від хронологічної послідовності написання частин на користь драматургічної цілісності, що підкреслює свободу авторсько-виконавського висловлювання³.

Перша коломийка побудована на двох автентичних темах (Приклади 1а і 1б), які композитор органічно поєднує, вкраплюючи власні, похідні інтонації. Митець занурює первісні мелодії в неочевидне гармонічне обрамлення, додаючи свіжості музичному матеріалу.

Фактура гітарного супроводу відтворює танцювальне жанрове начало, а модальні (дорійські

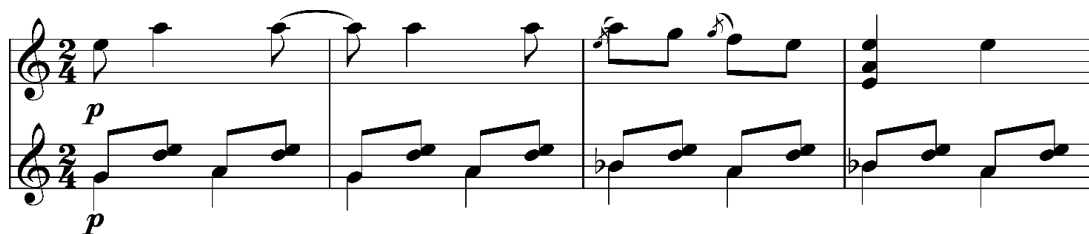
і фригійські) вкраплення в гармонічну структуру підкреслюють яскравий фольклорний колорит. З розвитком матеріал набуває рис імпровізаційності, а фактура насичується синкопуванням. Постійні перегуки між партіями надають коломийці рухливості та святковості – і до того ж, діалогічна структура музичної тканини, що відтворюється у злагодженій комунікації між виконавцями, моделює ігрову ситуацію спілкування, характерну для жанрового першоджерела.

В даному випадку саме виконавський аспект комунікації виходить на перший план, адже матеріал, насичений синкопами, вимагає особливої уваги. До прикладу, у такті 75 музична тема переходить від гітарної партії до партії домри. Таке викладення вимагає дотримання чіткої метричної структури, адже тематизм в партії домри, хоча і має ямбічну структуру, все ж спрямований до неакцентного такту. Тож, як у виконанні наведеного епізоду, так і впродовж всього твору виконавці мають передусім спиратися на чітку чотирьохтактову побудову матеріалу, підкорюючи всі акценти метро-ритмічній моделі.

Друга коломийка – це тема з чотирма варіаціями.

Основна тема залишається майже незмінною, а елементи варіювання вносяться композитором переважно у лінію супроводу. Тут має місце поглиблення комунікаційних функцій – діалогічної та структурно-семантичної. Оскільки незмінна тема послідовно передається від домри до гітари, композитор створює рівноправний простір взаємодії

Приклад 1а



Приклад 1б



³ (Хронологія написання частин опусу була іншою, першою була написана Третя коломийка (1 квітня 1996 року), другою – Четверта (16 липня 1996 року), наступною з'явилась Друга (18 липня 1996 року) і останньою – Перша (11 вересня 1996 року)). У такій послідовності цикл набуває тональної замкненості (Білоусова, 2021: 166).

між виконавцями. Кульмінацією цього композиторського прийому стає третя варіація, у якій відбувається структурне розщеплення теми: перший інтонаційний зворот викладається партією гітари, а другий – домри. Такий розподіл єдиного мотиву наочно втілює ідею взаємодоповнення, перетворюючи традиційне варіювання на живий інструментальний діалог.

Мелодія теми дуже імпровізаційна, насичена дрібними тривалостями та ритмічними зрушеннями, що створює відчуття метричної нестабільності. Основна інтонація має цікаву особливість: в ній присутні звуки як мажорної, так і мінорної терції. Така побудова вводить слухача в оману, не виявляючи провідного ладового забарвлення аж до кінця фрази, формуючи ладову амбівалентність музичного матеріалу. Гармонічне обрамлення народної теми вводить у простір дорійського ладу, що є типовим для української музичної культури.

Поліритмічна організація другої коломийки поєднується з імпровізаційною варіативністю мелодичного матеріалу (яка виявляє подібність до практики троїстих музик), що зумовлює підвищені технічні вимоги до виконавців, потребує особливої узгодженості між ними. Взаємодія виконавця зі слухачем ускладнюється необхідністю активного «слухання» – сприйняття складної метро-ритмічної структури та багатозначності ладового простору, що визначає динаміку музичного діалогу.

Третя коломийка за характером та жанровими ознаками наближається до балади. Акомпанемент, наслідуючи синкопованість першої інтонації теми, у важкому такті послідовно починається з другої долі. Такий виклад матеріалу формує широту звучності, характерну для народного стилю оповіді, і водночас, при загальній метричній рівності породжує відчуття нестійкості та невпевненості. Цей ефект підкреслюється і тональною нестабільністю теми, наявністю перемінного мелодичного устою *a-d*. Важливим аспектом спорідненості з українською фольклорною традицією постає і використання геміольного ладу, з мелодичним обігруванням збільшеної секунди *f-gis*.

Попри пісенну природу твору, у головній темі не застосовується штрих тремоло. Натомість, мелодія відтворюється у чіткому штриху – ударом, що створює зображальний ефект зосередженої кобзарської розповіді.

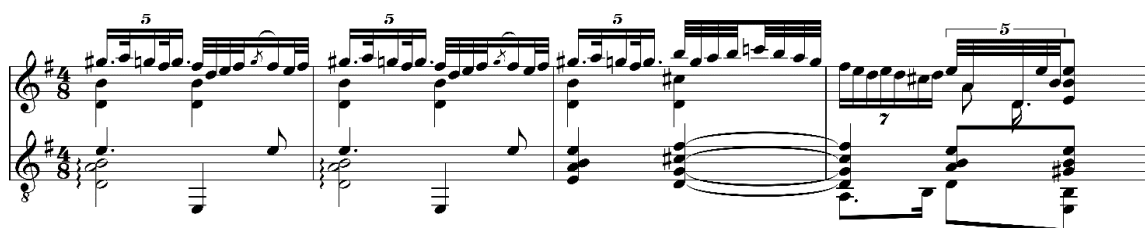
У процесі передачі інформації від композитора до слухача ця коломийка постає особливо цікавою моделлю. Виконавська інтерпретація твору вимагає свідомої та тонкої диференціації трьох основних розділів форми. Особливу увагу слід приділяти середньому розділу, який побудовано на майже статичній інтонаційній формулі, що створює відчуття застигlosti, глибинної архаїки та прадавньої таємничості. Містичне, ніби позачасове звучання середнього розділу дозволяє коломийці вийти за межі звичного жанрового образу й торкнутися глибин колективної пам'яті. Ключовим засобом виконавської виразності тут стає штрихова техніка: використання тремоло як особливого колористичного прийому, який працює яскраво й виразно, підсилює контраст з крайніми розділами і робить повернення до чіткої мелодії в репризі ще більш рельєфним і емоційно насиченим.

Четверта коломийка завершує весь цикл: за характером це експресивний та динамічний танець, у структурі якого поєднуються автентична фольклорна мелодія та оригінальна авторська тема, стилізована під народний танцювальний жанр. Авторська тема інтонаційно споріднена з запозиченою і є похідною від неї не тільки за мелодичними контурами, але й за своєрідним ладовим колоритом: використання безтерцевих акордів та перемінної терції *f-fis* у гармонічних вертикалях створює ефект первісної архаїки та примхливої ладової гри.

Четверта коломийка – фінал циклу, і її масовий, святковий характер композитор втілює через низку прийомів, спрямованих на імітацію колективного танцювального дійства. Почерговий вступ домри та гітари створюють ілюзію діалогу – ніби різні групи людей на святі перегукуються між собою. Динамічні контрасти – різкі переходи від форте до піано – додають відчуття живого, пульсуючого руху.

Метрична організація додає ще один рівень виконавської взаємодії. У авторській темі «В»

Приклад 2



композитор систематично вводить нерегулярну структуру. При повторному проведенні теми він опускає третій такт мелодії. Чотиритактовий період перетворюється на трьохтактовий, а епізод, що міг би тривати вісім тактів, стискається до шести. Це посилює стрімкість і динаміку звучання, що вимагає від виконавців точного відчуття метричних зрушень.

Твір «Чотири коломийки» для домри і гітари є чудовим прикладом адаптації матеріалу народного походження в камерній академічній сфері. Композитор вдало занурює музичний матеріал фольклорного першоджерела в реалії сучасного музичного простору, зберігаючи автентичну інтонаційну природу коломийки, але водночас збагачуючи її чіткою артикуляційною диференціацією, тонким тембральним діалогом між інструментальними партіями та драматургічною вишуканістю форми.

На відміну від «Чотирьох коломийок», «Українська сюїта» для камерного домрового оркестру (1990 р.) – твір, побудований переважно

на власних, стилізованих під народну традицію темах. Лише друга частина «Козачок» спирається на автентичну народну мелодію і була включена до циклу пізніше за решту. Опус складається з чотирьох частин: «Пісня», «Козачок», «Веснянка» і «Молодечі жарти». Він був створений для унікального камерного оркестру домристів «Лик домер» і згодом міцно закріпився в його репертуарі⁴.

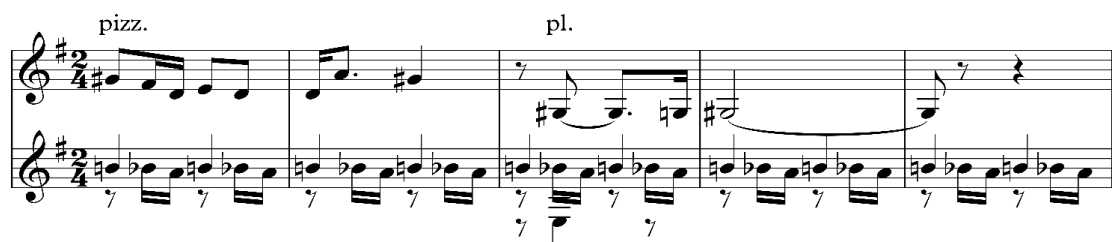
Перша частина сюїти «Пісня» – це вдумлива, зажурлива композиція, яка одразу занурює слухача у споглядальний, елегійний стан. Твір починається безпосереднім викладенням мелодії «першого куплету» в партії перших домр на тлі прозорого, майже статичного акомпанементу. Рух по півтонах у підголосках уже натякає на автентичне народне багатоголосся з його характерними альтераціями та варіантністю ступенів.

Автор активно спирається на народноладову інтонаційність, використовуючи елементи дорійського, фригійського та геміольного думного ладів: мелодичні ходи та фактурні елементи наси-

Приклад 3а



Приклад 3б



Приклад 4



⁴Твір «Молодечі жарти» з «Української сюїти» отримав нове звучання у авторському перекладенні для домри та фортепіано (1992 р.).

чені хроматичними ходами з використанням варіативних II, IV, VI та VII ступенів, що надає музичній тканині модального забарвлення. Така тенденція до синтезу кількох ладових особливостей створює багатовимірний звуковий простір і є комунікативним знаком фольклорної жанрової традиції.

Характерною особливістю народної стилістики є метрична свобода (яка проявиться і у заключному номері циклу). При загальному дотриманні дводольності автор вводить періодичні зміни розміру, що додає відчуття живої, «дихаючої» народної оповіді.

Друга частина «Козачок» є авторським втіленням народної теми.

Козачок як жанр є різновидом Гопаку, проте має більш швидкий та стрімкий характер. Виразний та зрозумілий тематизм, чіткий ритм, повторення у різних варіантах однієї і тієї ж музичної фрази є характерними ознаками жанру.

Євген Мілка оркеструє оригінальну народну мелодію Козачка, майже не додаючи власного матеріалу: автором створено лише епізоди для урівноваження форми. Так, окрім вступу та завершення, композитором було написано стисле доповнення перед кодою, оскільки в оригінальному тексті друга варіація вказана без репризи, можна припустити, що митець таким чином прагнув довершеності та рівності музичної форми.

Одним із виразних прийомів оркестровки є перенесення теми у четвертій цифрі до низького регістру, завдяки якому різні групи домрового оркестру вступають у діалогічний обмін репліками. Така організація фактури не лише створює ефект живого перегукування голосів, а й семантично підсилює парну природу козачка. Адже цей танець традиційно виконується парами, групами чи масово. Це контрастує з гопаком, де домінують індивідуальні акробатичні трюки, присядки та імпровізація, а сама виконавська традиція історично пов'язана з чоловічим віртуозним показом.

Третя частина циклу, що має назву «Веснянка», репрезентує один із найдавніших пластів українського музичного фольклору – календарно-обрядову пісенність, чії витoki сягають язичницької доби. Семантичне ядро жанру, зосереджене на

магічному акті закликання весни, безпосередньо визначає специфіку побудови та логіку розгортання всього музичного полотна.

Твір написано у формі варіацій, що складаються з експозиції теми та трьох послідовних проведень. Провідний тип розвитку заснований на варіантності: кожне проведення теми постає як її нова, самостійна іпостась. Такий підхід імітує живу стихію фольклорного процесу, у якому мелодія природно трансформується залежно від контексту чи етапу розгортання думки, зберігаючи при цьому свою впізнавану жанрову основу.

Особливий характер жанру композитор відтворює і на метроритмічному рівні, використовуючи розмір п'ять восьмих (5/8 з групуванням 3+2). Цей складний метр є знаковим для архаїчних зразків календарно-обрядових пісень, а у поєднанні з активним синкопуванням він підкреслює внутрішню енергію та «пружність» весняного обряду. Інтенсивний ритмічний пульс органічно доповнюється специфічними артикуляційними барвами, зокрема активним використанням форшлагів. У контексті камерного оркестру домристів ці елементи можна трактувати як інструментальне відлуння архаїчних вокальних вигуків («гукань»), що історично супроводжували магічний ритуал звернення до сил природи.

Втілення обрядової логіки у «Веснянці» безпосередньо залежить від специфіки ансамблевої взаємодії, що моделює структуру колективної народної гри. Поліфонічна насиченість фактури, де тематичні репліки постійно мігрують між групами інструментів, створює простір для безперервного внутрішнього діалогу всередині оркестру. Таке фактурне рішення дозволяє композитору засобами інструментального ансамблю передати масштабність і масовість народного обряду, створюючи ілюзію багатоголосого звучання на відкритому просторі. Таким чином, композитор не просто стилізує жанр, а відтворює саму логіку народного мислення, за якої мелодія природно трансформується, зберігаючи свою генетичну основу.

Цей вектор взаємодії знаходить своє продовження і на рівні сприйняття твору слухачем через

Приклад 5

Швиденько ♩=108

Бандура

механізми семантичного впізнавання жанрових кодів. Зазначені звукові маркери стають комунікативними знаками, що дозволяють ідентифікувати архаїчний зміст твору крізь призму сучасної музичної мови, залучаючи аудиторію до безпосереднього емоційного переживання весняного ритуалу.

У подібних умовах ключовою постає роль диригента. З огляду на складний розмір 5/8 та дрібну деталізацію фактури, роль диригента виходить за межі звичайної координації. Він виступає «модератором» багатоголосого спілкування, спрямовуючи індивідуальні висловлювання музикантів у єдине русло спільної дії.

Фінал циклу «Молодечі жарти» – єдина з частин, яка має авторську програмну назву. Програмність у цьому випадку стає змістовим вектором, що спрямовує увагу до ігрових образів фольклору, де ключовим елементом була театралізована демонстрація спритності та грації. Через музичні засоби композитор відтворює атмосферу молодіжних розваг, де парубки та дівчата за допомогою жартівливих змагань намагалися привернути до себе увагу протилежної статі. Масштабність фіналу зумовлена складністю його структурної організації: автор обирає складну тричастинну форму з елементами рондальності.

Експозиційний розділ вирізняється циклічністю будови, де крайні епізоди змальовують картину загального масового дійства, тоді як центральний блок базується на зіставленні двох образних сфер. Варто зауважити, що незважаючи на інтонаційну спорідненість тем середнього розділу, вони мають яскраво контрастний характер. Перша тема – жвава та рішуча – символізує активне чоловіче начало, утворюючи алюзію на впевнений «вихід» парубків. Їй протиставляється друга тема – граціозна та мінлива, що відтворює образ дівочої відповіді. Це тематичне протиставлення перетворює музичний розвиток на інструментальний аналог ігрових сцен, характерних для традиційних гулянь.

Музика фіналу за своєю природою є глибоко театральною, що лише підтверджується наявністю програмної назви. Театральність підкреслюється самою структурою музичної тканини, яка насичена контрастними динамічними перепадами. У процесі розгортання форми у матеріал постійно вкраплюються нові інтонації та лаконічні мікротеми, що робить розвиток надзвичайно динамічним та різноманітним.

Метрична організація «Молодечих жартів» відіграє ключову роль у створенні ігрового модусу. Автор часто вдається до нерегулярних структур, свідомо уникаючи квадратності, що є

характерною рисою архаїчного фольклору з його вільною акцентуацією. Зокрема, використання п'ятитактових метричних побудов створює відчуття грайливого розширення музичної думки.

Комунікативний простір «Молодечих жартів» вибудовується як багатовекторна система діалогів, що відтворюють соціальну архітектуру народного свята. На рівні внутрішньо-оркестрової взаємодії головним чинником стає ігровий антифон – по чергове зіставлення «чоловічої» та «дівочої» образних сфер. Ця комунікація між групами інструментів імітує реальні фольклорні переклички, де кожна музична репліка є безпосередньою реакцією на попередню. Завдяки такому підходу виконавці стають активними суб'єктами театралізованого дійства, а точність ансамблевої відповіді та тембральне забарвлення кожного висловлювання перетворюють гру оркестру на живий колективний акт спілкування.

На зовнішньому рівні, у площині «виконавець–слухач», комунікація базується на принципі залучення до спільної гри. Динамічна мінливість матеріалу, раптові інтонаційні вкраплення та нерегулярна метрика створюють ефект безпосереднього звернення до аудиторії. Виникає специфічний тип діалогу, де музика не просто транслює образи, а провокує слухача на активне емоційне співпереживання, змушуючи його «йти» за непередбачуваним розвитком сюжету.

Драматургія «Української сюїти» для камерного домрового оркестру Євгена Мілки постає як цілісна й багатогранна музична система, у якій академічне інструментальне мислення органічно поєднується з глибинними законами народної традиції. Композитор звертається до «генетичного коду» фольклору, відтворюючи його архаїчну ладову природу, варіантну логіку формотворення та специфічну метроритмічну нерегулярність. Завдяки майстерному застосуванню поліфонічних засобів та театралізованої драматургії, автор моделює живий простір обрядової комунікації, де камерний оркестр домристів стає медіумом між прадавнім ритуалом і сучасним слухачем. У цьому творі народний мелос зберігає свою автентичну ідентичність і «модус мислення», стаючи фундаментом для актуального мистецького висловлювання в межах сучасної музичної культури.

Висновки. Творчість Євгена Мілки є унікальним прикладом актуалізації національної інтонації в сучасному культурному просторі. Головним результатом наукового пошуку стало виявлення особливої комунікативної моделі, у межах якої автор вступає у прямий діалог з автентичним музичним матеріалом, зберігаючи його первісну

енергію та семантичну недоторканність. Через майстерну роботу з тематизмом – від прямого цитування автентичних зразків до створення авторських стилізацій – Євген Мілка перетворює музичний твір на простір зустрічі різних історичних епох, де прадавня традиція стає живою частиною теперішнього.

Важливим аспектом дослідження став аналіз ладо-інтонаційної та тональної будови творів. Доведено, що композитор свідомо апелює до архаїчних пластів народної музики: використання модальних ладових структур (*дорійський, фригійський, думний*), поєднання ознак гармонічних та народно-діатонічних ладів, а також ладова амбівалентність та перемінність тональних центрів створюють специфічне звукове поле, що резонує з генетичним кодом українського народу. Національна інтонація у творах Є. Мілки постає як динамічна система, що через «семантичне впізнавання» активує глибинні шари колективної пам'яті слухача, перетворюючи пасивне сприйняття на акт співтворчості.

Особлива увага приділена метроритмічній та фактурній організації аналізованих опусів. Встановлено, що свідоме уникнення метричної квадратності на користь нерегулярних структур є фундаментальним способом відтворення вільного духу фольклорного процесу. Фактурні рішення, засновані на ігровому антифоні та поліфонічній насиченості формують особливий фонічний об'єм. У цих умовах ключовою є постать диригента як координатора багатоголосого комуніка-

тивного простору, тоді як самі виконавці виступають в ролі колективного медіума між традицією та сучасністю, між текстом музичного твору та слухачем.

Виконавський аспект творчості Євгена Мілки виявляє глибоку технологічну та естетичну продуманість. З'ясовано, що виконавські штрихи у творах композитора – це особливі засоби музичної виразності, що безпосередньо впливають на характер музичного висловлювання, формують загальний психо-акустичний ефект, а в окремих випадках стають інструментами звукозображальності.

Театралізована природа аналізованих творів постає ключовим інструментом залучення слухача до ігрового модусу народної культури. Визначено, що Євген Мілка органічно вплітає елементи інструментального театру в саму фактурно-оркестрову тканину опусів. Це виявляється через просторово-стереофонічну організацію звучання, обрядове перегукування, елементи інструментальної змагальності, діалогічні зіставлення та яскраво виражену персоналізацію інструментальних партій.

Зважаючи на це, камерні твори Євгена Мілки – це глибоке філософське осмислення національної ідентичності, яке дозволяє зберегти автентичну природу народної мелодії, водночас даючи їй нове життя в межах актуального мистецького висловлювання. Творчість композитора стає фундаментальним містком, який з'єднує архаїчну глибину ритуалу з інтелектуальними та емоційними запитами сучасної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білоусова С. В. Донецька школа домрового виконавства: етапи розвитку, методологічні засади, регіональна складова репертуару : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. 240 с.
2. Гуменюк А. І. Українські народні танці (танцювальні мелодії) / Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії наук УРСР. Київ : Видавництво АН УРСР, 1962. 235 с.
3. Злотник О. Й. Інтертекстуальна система «композитор–фольклор». Київське музикознавство. 2018. Вип. 57. С. 243–253.
4. Злотник О. Й. Комунікативний простір музичного мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. 253 с.
5. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2001. 36 с.
6. Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на матеріалі творчості ХХ – початку ХХІ ст.) : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2020. 516 с.
7. Олійник О. Л. Риторичні засади композиторської та виконавської творчості для домри : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2016. 205 с.
8. Опарик Л. М. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська державна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2007. 17 с.
9. Повзун Л. І. Категорія камерності як жанрово-семантична множинність інструментально-ансамблевої творчості. Музичне мистецтво і культура. 2018. Вип. 27, кн. 2. С. 116–126.
10. Сліпченко К. Д. Жанрово-стильові напрями домрової творчості українських композиторів : дис. ... д-ра філософії : 025 – Музичне мистецтво. Харків, 2023. 279 с.

REFERENCES

1. Bilousova S. V. (2021) *Donetska shkola domrovoho vykonavstva: etapy rozvytku, metodolohichni zasady, rehionalna skladova repertuaru* [Donetsk School of Domra Performance: Stages of Development, Methodological Foundations, and Regional Component of the Repertoire] (Candidate's thesis), Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, Kyiv, 240 p. [in Ukrainian].
2. Humeniuk A. I. (1962) *Ukrainski narodni tantsi (tantsiuvalni melodii)* [Ukrainian Folk Dances (Dance Melodies)]. Instytut mystetstvoznavstva, folkloru ta etnografii Akademii nauk URSR, Vydavnytstvo AN URSR, Kyiv, 235 p. [in Ukrainian].
3. Zlotnyk O. Y. (2018) *Intertekstualna systema "kompozytor–folklor"* [Intertextual system "composer–folklore"]. Kyivske muzykoznavstvo, 57, 243–253 [in Ukrainian].
4. Zlotnyk O. Y. (2019) *Komunikatyvnyi prostir muzychnoho mystetstva Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia* [Communicative space of musical art of Ukraine of the late 20th – early 21st century] (Candidate's thesis), Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, Kyiv, 253 p. [in Ukrainian].
5. Kozarenko O. (2001) *Ukrainska natsionalna muzychna mova: heneza ta suchasni tendentsii rozvytku* [Ukrainian national musical language: genesis and modern development trends] (Doctoral dissertation abstract), Kyiv, 36 p. [in Ukrainian].
6. Nikolaievska Yu. V. (2020) *Muzychna komunikatsiia yak interpretatyvnyi fenomen (na materialy tvorchosti XX – pochatku XXI st.)* [Musical communication as an interpretative phenomenon (based on the works of the 20th – early 21st centuries)] (Doctoral thesis), Kharkivskiy natsionalnyi universytet mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho, Kharkiv, 516 p. [in Ukrainian].
7. Oliinyk O. L. (2016) *Rytorychni zasady kompozytorskoi ta vykonavskoi tvorchosti dlia domry* [Rhetorical principles of composer and performance creativity for domra] (Candidate's thesis), Odesa, 205 p. [in Ukrainian].
8. Oparyk L. M. (2007) *Komunikatyvnyi aspekt muzychno-vykonavskoho vyslovliuvannia* [Communicative aspect of musical-performance statement] (Candidate's thesis abstract), Lvivska derzhavna muzychna akademiia imeni M. V. Lysenka, Lviv, 17 p. [in Ukrainian].
9. Povzun L. I. (2018) *Katehoriia kamernosti yak zhanrovo-semantychna mnozhynnist instrumentalno-ansamblovoi tvorchosti* [Category of chamberness as genre-semantic multiplicity of instrumental-ensemble creativity]. Muzychne mystetstvo i kultura, 27(2), 116–126 [in Ukrainian].
10. Slipchenko K. D. (2023) *Zhanrovo-stylovi napriamy domrovoi tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv* [Genre-style directions of domra creative output of Ukrainian composers] (PhD thesis), Kharkiv, 279 p. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 05.08.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 07.09.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.09.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

