

**АВРАМЕНКО М. М.**

**Авраменко Мирослав Миколайович** – аспірант кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0007-9969-5517>

**МІЖ ТРАДИЦІЄЮ ТА ЕКСПЕРИМЕНТОМ: НОВА  
КОНЦЕРТНІСТЬ У ТВОРІ СЕРГІЯ ПІЛЮТІКОВА**

Розглянуто особливості втілення нової концертності у Концерті для контрабаса з оркестром «Ліпше замри, коли дракон співає» у контексті трансформації жанру інструментального концерту в українській музиці початку ХХІ століття. Проаналізовано жанрово-драматургічну модель твору, в якій поєднуються принципи традиційної концертності з процесуальністю формотворення та одночастинною композицією з ознаками внутрішньої тричастинності. Виявлено зміну типу віртуозності, що реалізується передусім через темброво-артикуляційні можливості солюючого інструмента й спрямована на створення індивідуалізованого звукового образу. Визначено роль тембрової драматургії у формуванні музичного розвитку та організації акустичного балансу між солістом і оркестром. Простежено специфіку оркестрового мислення композитора, пов'язану з моделюванням прозорості фактури й рельєфністю сольної партії. Висвітлено значення композиторсько-виконавського діалогу як одного з визначальних принципів жанрової концепції твору, що виявляється в орієнтації інструментального письма на індивідуальні можливості соліста, варіативності каденції та відкритості інтерпретаційної версії. Окреслено місце контрабасового концерту в сучасній українській музиці як сфери активного оновлення жанрової моделі. Інтерпретовано програмно-образний зміст твору крізь призму символіки образу дракона, що сприяє персоніфікації тембру та розширює семантичні межі інструментального концерту як такого. Обґрунтовано значення цього твору як репрезентативного зразка сучасного типу концертного мислення, у якому органічно поєднуються традиційні та експериментальні принципи.

**Ключові слова:** нова концертність; інструментальний концерт; контрабасовий концерт; темброва драматургія; композиторсько-виконавський діалог; творчість Сергія Пілютікова.

**Постановка проблеми.** У музичній культурі кінця ХХ – початку ХХІ століття жанр інструментального концерту зазнає суттєвого переосмислення, що виявляється у трансформації його драматургічної моделі, формотворчих принципів, тембрової організації та комунікативної функції. Класичний тип концертності, заснований на опозиції соліста й оркестру та орієнтований на демонстрацію віртуозності, поступово змінюється моделями, у яких визначальну роль відіграють темброва драматургія, персоніфікація інструментального звучання, процесуальність форми й розширення функцій виконавця як співтворця музичного тексту.

Такі тенденції особливо виразно проявляються у сучасній українській музиці, де інструментальний концерт стає сферою активного експерименту і водночас зберігає зв'язок із жанровою традицією. Одним із показових аспектів цього процесу є

емансипація інструментів, що історично функціонували переважно як оркестрові, та формування для них повноцінного сольного репертуару. У цьому контексті контрабас посідає особливе місце: попри стрімке зростання виконавського рівня і розширення його технічних можливостей, наявність концертів, спеціально написаних для нього, залишається обмеженою, особливо в українській музиці. Відтак поява нових творів, що репрезентують контрабас як солюючий інструмент у великій симфонічній формі, набуває не лише художнього, а й загальнокультурного значення.

Концерт для контрабаса з оркестром С. Пілютікова «Ліпше замри, коли дракон співає» є показовим зразком сучасної моделі інструментального концерту, в якому поєднуються риси традиційної концертності з інноваційними принципами формотворення, тембрової драматургії та композиторсько-виконавської взаємодії. Його дослідження дозволяє розглянути специфіку функціонування жанру концерту в сучасній українській музиці й окреслити нові підходи до трактування сольного інструмента.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблематика трансформації жанру інструментального концерту в музиці ХХ–ХХІ століть не раз привертала увагу музикознавців. У працях вітчизняних дослідників розглянуто питання еволюції концертності, взаємодії соліста й оркестру, формотворчих процесів і тембрової драматургії в сучасній музиці. Серед них варто виокремити дослідження Вадима Ракочі «Взаємовплив оркестру і концертності у XVI – першій половині XVII століть»<sup>1</sup>, де автор розглядає етимологію та еволюцію терміну «концертність», специфіку його побутування і взаємодії з оркестром.

Процесам оновлення жанрових моделей в українському композиторському доробку та індивідуальним стильовим стратегіям також приділено увагу різними авторами. Водночас у сучасному українському музикознавстві спостерігається зростання інтересу до проблеми емансипації інструментального тембру та розширення сольного репертуару інструментів оркестрової групи. У цьому контексті особливого значення набувають дослідження, присвячені творчості сучасних українських композиторів і новим зразкам інструментального концерту, зокрема дисертаційна робота Катерини Білої «Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба)»<sup>2</sup>.

Попри наявність праць, у яких висвітлюються окремі аспекти розвитку сучасної української музики та концертного жанру, Концерт для контрабаса з оркестром С. Пілютікова «Ліпше замри, коли дракон співає» досі не був предметом спеціального музикознавчого аналізу. Відомі матеріали інформативного або ознайомчого характеру, як-от статті Валентини Кузик<sup>3</sup> чи Лесі Олійник<sup>4</sup>, є, поза сумнівом, важливими для базового розуміння творчого портрета й естетичних засад роботи композитора. Проте не висвітленими залишаються питання жанрово-драматургічної моделі його опусів, принципів формотворення, тембрової організації, ролі виконавця

<sup>1</sup> Ракочі В. О. Взаємовплив оркестру і концертності у XVI – першій половині XVII століть // Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. Вип. 1 (50). С. 49–63.

<sup>2</sup> Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво; галузь знань 02 Культура і мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2010. 204 с.

<sup>3</sup> Кузик В. В. Пілютіков Сергій Юрійович // Енциклопедія Сучасної України / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2023. URL: <https://esu.com.ua/article-879653>.

<sup>4</sup> Олійник Л. С. Сергій Пілютіков: «Для мене музика – шлях самопізнання» // День. 2012. 10–11 лютого. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/serhiy-pilyutikov-dlya-mene-muzyka-shlyakh-do-samoriznannya>.

у досягненні художнього результату й створенні програмно-образної концепції. Це і зумовлює актуальність даного дослідження.

**Мета статті** – виявлення принципів нової концертності у Концерті для контрабаса з оркестром С. Пілютікова «Ліпше замри, коли дракон співає» та визначення особливостей поєднання традиційних і експериментальних елементів у його жанрово-драматургічній і тембровій концепції.

Для досягнення поставленої мети передбачено розв'язання таких завдань:

- окреслити сучасні підходи до трактування жанру інструментального концерту;
- визначити риси традиційної концертності у творі;
- проаналізувати інноваційні принципи формотворення та роль наскрізного розвитку;
- розкрити специфіку тембрової драматургії та акустичного балансу соліста й оркестру;
- з'ясувати функцію композиторсько-виконавського діалогу у створенні концертної моделі;
- інтерпретувати програмно-образну концепцію твору в контексті персоніфікації інструментального тембру.

**Викладення основного матеріалу.** Жанр інструментального концерту впродовж своєї історії виявляв здатність до постійної трансформації, зберігаючи водночас інваріантні ознаки, пов'язані з ідеєю діалогу соліста й оркестру, принципом змагальності та орієнтацією на віртуозно-репрезентативний тип виконавства. У музиці ХХ століття ці засади зазнають суттєвого переосмислення: поряд із традиційною моделлю формується новий тип концертності, у якому визначальними стають процесуальність форми, темброва драматургія, індивідуалізація інструментального голосу та розширення комунікативної функції музичного твору.

У другій половині ХХ – на початку ХХІ століття концерт дедалі частіше постає не як демонстрація технічних можливостей соліста, а складна багаторівнева система взаємодії, у котрій сольний інструмент функціонує як носій індивідуалізованого тембрового образу. Змагальність у її класичному розумінні трансформується у діалогічну модель, що передбачає різні типи співвідношення ролей соліста й оркестру – від конфліктного протиставлення до інтеграції у спільний звуковий простір. У цьому контексті особливого значення набуває тембр як основний носій драматургічного розвитку, а оркестр розглядається як багатовимірне акустичне середовище, а не просто акомпануюча структура.

Однією з характерних ознак нової концертності є також переосмислення формотворчих принципів. Традиційна тричастинна композиція нерідко поступається місцем одночастинним або наскрізним формам, у яких розвиток музичного матеріалу отримує процесуальний характер. Такий тип структури спрямований не на контрастне зіставлення розділів, а поступове «зростання» конструкції, що розгортається немов безперервний енергетичний і смисловий потік.

Важливим аспектом сучасного концертного мислення є зміна ролі виконавця. Якщо у класичній традиції він виступав насамперед як інтерпретатор певного композиторського тексту, то у новітній практиці дедалі частіше стає співтворцем художнього результату. Це виявляється у врахуванні індивідуальних технічних і тембрових можливостей конкретного музиканта, включенні елементів імпровізаційності, варіативності каденцій та відкритості виконавської версії твору.

Зазначені процеси безпосередньо пов'язані з тенденцією до емансипації інструментального тембру, що стала однією з визначальних рис музики ХХ–ХХІ століть. Інструмент дедалі частіше сприймається не як функціональна складова оркестрової вертикалі, а самодостатній звуковий персонаж із власною семантикою. Такий підхід сприяє розширенню тембрового спектра жанру та формуванню нових

моделей віртуозності, що ґрунтуються не лише на технічній складності, а й багатстві звукової палітри.

У сучасній українській музиці ці явища розвиваються особливо інтенсивно. Інструментальний концерт стає сферою активного пошуку оригінальних форм взаємодії соліста й оркестру, незвіданих типів драматургії і принципів організації музичного часу. Водночас характерною є орієнтація на збереження зв'язку з жанровою традицією, що зумовлює синтетичну природу багатьох сучасних творів, у яких інноваційні засоби поєднуються з історично усталеними формулами концертності.

Саме в цьому ключі доцільно розглядати Концерт для контрабаса з оркестром С. Пілютікова «Ліпше замри, коли дракон співає», який репрезентує модерний тип концертного мислення. У ньому присутні традиційний принцип діалогу соліста й оркестру, процесуальна одночастинна форма, індивідуалізація тембрового образу інструмента і активна роль виконавця у формуванні художньої концепції. Такий підхід дозволяє трактувати цей твір як показовий зразок нової концертності.

У процесі трансформації інструментального концерту в музиці ХХ–ХХІ століть особливого значення набуває тенденція до емансипації інструментів, які впродовж тривалого часу функціонували переважно в оркестровому або ансамблевому контексті. Одним із найбільш показових у цьому аспекті є контрабас – інструмент, чия історична роль була пов'язана передусім із гармонічним фундаментом оркестрової вертикалі та ритмічною стабілізацією фактури. Попри наявність світової сольної традиції, що бере початок у творчості Доменіко Драгонетті та Йоганнеса Маттіаса Шпергера, у розвитку української академічної музики контрабас тривалий час залишався на периферії концертного жанру.

Ситуація почала змінюватися лише у другій половині ХХ століття, коли розширенню виражальних можливостей інструмента сприяли удосконалення його конструкції, зростання технічного рівня виконавців і формування нових виконавських шкіл. Відкриття багатства тембрового спектра, розвиток нетрадиційних прийомів звуковидобування і активне використання крайніх регістрів обумовили переосмислення контрабаса як повноцінного носія сольного «висловлювання».

Визначальну роль у цьому плані відіграла зміна самого типу віртуозності. Якщо у класичній концертній традиції вона асоціювалася насамперед зі швидкісно-технічними параметрами, то в сучасному інструментальному мистецтві дедалі більшого значення набуває темброво-акустична віртуозність, що передбачає володіння широким спектром звукових станів, гнучкість артикуляційних моделей, здатність до формування індивідуалізованого звукового образу. І контрабас тут виявляє унікальні можливості, – поєднання глибинного регістрового звучання з рухливістю верхнього діапазону, широкий потенціал щодо різких тембрових трансформацій, використання шумових і спектральних ефектів формують принципово новий тип сольної експресії.

Особливої ваги ця тенденція набирає у концертному жанрі, де контрабас починає функціонувати не лише як сольний інструмент, а самодостатній драматургічний центр композиції. Його взаємодія з оркестром перестає будуватися за зразком «великого акомпанементу» і дістає характер багаторівневого діалогу, в якому темброві співвідношення відіграють вирішальну роль. У цьому зв'язку надзвичайно важливим стає питання акустичного балансу, що потребує від композитора спеціального оркестрового мислення, спрямованого на створення прозорого звукового середовища, здатного забезпечити рельєфність сольної партії.

У сучасній українській музиці процес емансипації контрабаса перебуває у стадії активного становлення. Поява нових творів для контрабаса засвідчує не лише інтерес композиторів до його тембрової специфіки, а й виникнення нової виконавської парадигми, пов'язаної з діяльністю музикантів, які виступають ініціаторами

створення відповідного репертуару та співтворцями композиторського задуму. У цьому сенсі концерт для контрабаса стає результатом творчого діалогу, в якому індивідуальні можливості конкретного виконавця безпосередньо впливають на формування музичного тексту.

Залучення контрабаса до великої симфонічної форми змінює також традиційні уявлення про сценічну репрезентацію інструмента. Його масштабність, візуальна виразність і взаємодія виконавця з інструментом формують додатковий рівень перформативності, що посилює ефект концертності й сприяє персоніфікації сольного образу. У результаті контрабас постає не тільки як джерело звука, а повноцінний художній персонаж із власною семантикою та драматургічною функцією.

Зазначені тенденції складають підґрунтя для появи творів, у яких традиційна ідея концертного діалогу сполучається з новими принципами тембрового мислення. Саме в цьому ракурсі доцільно розглядати Концерт для контрабаса з оркестром С. Пілютікова «Ліпше замри, коли дракон співає». Емансипація інструмента реалізується тут через індивідуалізацію тембрового образу, процесуальність формотворення й активну роль виконавця у створенні художньої концепції твору.

Творчість С. Пілютікова посідає помітне місце в сучасній українській музичній культурі. Вона включає композиторську діяльність, музично-просвітницьку практику та активну роботу у сфері медіа. Така багатовекторність зумовлює специфіку його мистецького мислення, у якому академічна традиція взаємодіє з актуальними комунікативними стратегіями й новітніми підходами до звукової організації. Освіта композитора, що охоплює історичний і професійно музичний напрями (навчання у Харківському університеті на історичному факультеті й Харківському інституті мистецтв у класі композиції Олександра Щетинського), сприяла формуванню концептуального типу світосприйняття, орієнтованого на усвідомлення музичного твору як цілісної художньої системи.

Важливою складовою діяльності С. Пілютікова є його участь у становленні інституційного середовища сучасної української музики. Заснування ансамблю нової музики «Рикошет», керівництво міжнародним фестивалем «Форум музики молодих», організація майстер-класів і публічних лекцій за участю провідних європейських і американських композиторів сприяли інтеграції українського музичного мистецтва у світовий культурний простір. У цьому контексті композитор виступає не лише як автор, а й активний модератор сучасного музичного процесу, що зумовлює відкритість його творчої системи до стильових і жанрових трансформацій.

Міжнародне визнання, засвідчене участю у фіналі конкурсу Gaudeamus, здобуттям премії Deutsche Welle Composition Award і Премії імені Бориса Лятошинського, а також виконанням його творів на провідних фестивалях сучасної музики в Україні та за кордоном, дозволяє розглядати С. Пілютікова як представника покоління українських композиторів, чия творчість формується у безпосередньому діалозі зі світовим музичним середовищем. Водночас характерною рисою його індивідуального стилю є прагнення до поєднання сучасних композиторських технік із виразною комунікативною спрямованістю музичного висловлювання.

Особливе значення для формування оркестрового мислення композитора має його багаторічна робота у сфері телебачення як композитора і музичного продюсера. Досвід створення музики для аудіовізуальних проєктів навчив специфічній увазі до акустичного балансу, тембрової рельєфності та функціональної ясності звукової фактури. Оркестр у його творах – не традиційна симфонічна структура, а багатовимірний звуковий простір, у якому кожен тембровий шар має чітко окреслену драматургічну функцію. Такий підхід виявляється особливо важливим у жанрі інструментального концерту, де проблема співвідношення соліста й оркестру є визначальною.

Звернення композитора до концертного жанру пов'язане з усвідомленим

прагненням створити концерти для всіх інструментів симфонічного оркестру, що водночас має і художню, і комунікативну мотивацію. У цьому контексті показовим є інтерес до інструментів, які традиційно не розглядалися як сольні. Такий підхід відповідає загальним тенденціям сучасної музики, пов'язаним із персоніфікацією інструментального тембру й розширенням сфери його сольного функціонування.

Концерт для контрабаса з оркестром «Ліпше замри, коли дракон співає» виявився результатом творчого діалогу композитора з виконавцем Назарієм Стецем, який підтримав ініціативу написання твору та безпосередньо вплинув на формування сольної партії. Така модель співпраці відповідає сучасному типу композиторсько-виконавської взаємодії, у якій індивідуальні технічні й темброві можливості конкретного музиканта стають важливим чинником формотворення. Надання виконавцеві свободи у створенні каденції та можливість імпровізаційного розгортання її матеріалу свідчать про відкритість композиторського тексту і процесуальний характер музичного мислення.

Характерна риса творчого підходу С. Пілютікова – прагнення до синтезу експериментальних засобів із традиційними моделями музичної комунікації. Усвідомлюючи специфіку сприйняття сучасної академічної музики, композитор орієнтується на поєднання новітніх виконавських технік із мелодичною виразністю і чіткою драматургічною логікою. Така стратегія дозволяє зберегти зв'язок із жанровою традицією та водночас представити новий тип концертності, у якому інноваційні елементи функціонують як органічна складова художнього цілого.

Із цієї точки зору Концерт для контрабаса з оркестром постає як твір, що концентрує основні риси композиторського стилю С. Пілютікова: увагу до тембрової драматургії, установку на індивідуалізацію інструментального голосу, процесуальність формотворення й комунікативну спрямованість музичного висловлювання. Це дає підстави розглядати його не просто як окремих зразок сучасного контрабасового репертуару, а репрезентативний феномен нової концертності в українській музиці початку XXI століття.

Концерт для контрабаса з оркестром «Ліпше замри, коли дракон співає» являє собою синтетичну жанрову модель, у якій співіснують риси традиційної концертності й принципи, типові для сучасного музичного мислення. В основі твору зберігається класична ідея діалогу соліста й оркестру, що виявляється у зіставленні сольного висловлювання та оркестрового масиву. Однак цей діалог позбавлений однозначної спрямованості й набуває характеру багаторівневої взаємодії.

На відміну від класичного концерту, в якому драматургія вибудовується за принципом контрастного співвідношення трьох частин, твір С. Пілютікова одночастинний із наскрізним розвитком. Така композиція зумовлює особливий тип музичного часу, в котрому відсутні чітко окреслені структурні межі, а форма утворюється шляхом поступового накопичення енергії і трансформації інтонаційного матеріалу. Водночас у процесі розгортання музичної тканини відчувається функціональна тричастинність, що проявляється в зміні тематизму, драматургічних кульмінацій і типів фактурної організації. Таким чином, традиційна композиційна схема постає не як зовнішня конструкція, а внутрішній архетип, інтегрований у процесуальну форму.

Важливою ознакою концертності у творі є збереження принципу віртуозності, однак її зміст зазнає суттєвої трансформації. Віртуозний компонент реалізується не тільки у складності сольної партії, а й розширенні темброво-артикуляційного спектра інструмента, активному використанні крайніх регістрів, контрастних штрихів і різних типів звуковидобування. Такий підхід формує новий тип концертної експресії, у якому технічні труднощі підпорядковуються завданню створення індивідуалізованого звукового образу.

Суттєвою рисою жанрово-драматургічної концепції є специфіка

співвідношення партій соліста й оркестру. Оркестр у цьому творі не виконує функції акомпанементу в традиційному розумінні, а постає як рівноправний учасник процесу образно-інтонаційного розвитку. Його звучання формує багатовимірний тембровий простір, де контрабас соло становить рельєфний акустичний центр. Такий тип взаємодії передбачає особливий підхід до оркестрування, спрямований на уникнення регістрових, динамічних конфліктів і забезпечення прозорості фактури. У цьому теж проявляється досвід композитора у сфері звукорежисури, що зумовлює точний розрахунок звукового балансу.

Каденція соліста в композиції не обмежується класичною демонстрацією майстерності музиканта, а набуває значення зони творчої свободи, у якій реалізується принцип співтворчості автора й виконавця. Можливість імпровізаційного розгортання матеріалу та варіативність виконавської версії підкреслюють процесуальний характер форми і відкритість музичного тексту, що, нагадаємо, є прикметами сучасного концертного мислення.

Драматургія твору ґрунтується на ідеї безперервного «зростання» музичної форми, у межах якого сольний інструмент проходить шлях від інтеграції в оркестрову звукову тканину до максимальної тембрової та інтонаційної індивідуалізації. Кульмінаційні зони виникають у результаті поступового накопичення енергії, а не як різкі контрастні зіставлення, що відповідає процесуальній моделі формотворення.

Таким чином, жанрово-драматургічна концепція концерту поєднує інваріантні ознаки класичного інструментального концерту – діалог соліста й оркестру, віртуозний характер сольної партії, наявність каденції – з принципами, притаманними сучасному музичному мисленню: одночастинністю, наскрізним розвитком, тембровою детермінованістю форми та відкритістю виконавської інтерпретації. Саме цей синтез визначає специфіку нової концертності у творі С. Пілютікова.

Однією зі знакових прикмет концертного мислення в опусі С. Пілютікова є темброва обумовленість драматургії, за якої контрабас постає як солюючий інструмент – носій індивідуалізованого звукового образу. У цьому випадку тембр виконує не декоративну функцію, а стає основним чинником вибудовування форми, впливаючи на логіку розвитку музичного матеріалу, тип фактурної організації та характер взаємодії соліста з оркестром.

Особливого значення набуває проблема акустичного балансу, що є однією з найскладніших у жанрі концерту для контрабаса з оркестром. На відміну від інструментів із яскраво вираженою проекцією звука, контрабас потребує спеціально організованого оркестрового середовища, здатного забезпечити рельєфність сольної партії без порушення цілісності симфонічного звучання. У цьому контексті оркестрування твору демонструє свідоме моделювання тембрових співвідношень, уникнення регістрових конфліктів і використання прозорих фактур, у яких сольний інструмент зберігає акустичну виразність. Такий підхід безпосередньо пов'язаний із професійним досвідом композитора у сфері звукорежисури, що дає специфічне відчуття звукового простору й функціональної ясності кожного тембрового шару.

Темброва індивідуалізація контрабаса у творі реалізується через розкриття його багатовимірного фонічного потенціалу. Поєднання глибокого нижнього регістру з рухливістю верхнього діапазону, застосування різних типів штрихів, контрастних артикуляційних моделей і спектрально насичених звучань формують образ інструмента як самодостатнього драматургічного суб'єкта. У результаті контрабас перестає сприйматися як елемент оркестрової вертикалі й постає як персоніфікований «голос», здатний до широкого емоційного та семантичного спектра звукової виразності.

Важливим компонентом тембрової концепції є уявлення композитора про контрабас як інструмент із глибинною символікою та особливим духовним виміром.

Така інтерпретація зумовлює трактування його як носія внутрішньої енергії та акустичної «матеріальності», що виявляється у тяжінні до насичених басів, протяжних резонансних станів і поступового тембрового розгортання. Отже тембр стає засобом створення специфічного звукового простору, а сольний інструмент – центром тяжіння всієї оркестрової тканини.

Персоніфікація тембру посилюється програмно-образною концепцією твору, втіленою у його назві. Образ дракона виявляється не зовнішньою ілюстрацією, а метафорою акустичної природи інструмента. Темброві характеристики контрабаса – його масивність, насиченість обертонового спектра, здатність до шумових і «хрипких» звучань – формують асоціацію з потужним голосом міфологічної істоти. Така інтерпретація корелює з історичною традицією, пов'язаною з постаттю Доменіко Драгонетті, чия виконавська діяльність стала символом емансипації контрабаса як сольного інструмента. Відтак тембровий образ у концерті набуває подвійної семантики: з одного боку, він апелює до архаїчного архетипу «первісного голосу», з іншого – включає твір в історичну лінію розвитку сольного контрабасового виконавства.

Оркестр у цій системі являє собою багатовимірне акустичне середовище, що не протистоїть солісту, а взаємодіє з ним на рівні тембрових трансформацій. Зіставлення щільних і прозорих фактур, контрастних регістрів і різних типів оркестрового звучання створює динамічний звуковий простір, у якому сольний інструмент постійно змінює функцію – від інтегрованого елемента загальної тканини до рельєфного акустичного центру. Така модель відповідає сучасному типу концертності, – драматургія формується через темброву еволюцію, а не тематичне протиставлення.

Отже, жанрову специфіку концерту С. Пілютікова визначає темброва драматургія, перетворюючи контрабас на персоніфікований звуковий образ із власною семантикою та роллю у драматургії. Саме через тембр реалізується синтез традиційної концертності з експериментальними принципами сучасного музичного мислення.

Характерною ознакою інструментального концерту сьогодні є зміна традиційної ієрархії у взаємовідносинах композитора й виконавця. Якщо в класичних зразках жанру виконавець виступав передусім як інтерпретатор авторського тексту, то в новітній композиторській практиці дедалі більшого значення набуває принцип співтворчості, за якого індивідуальні технічні, темброві й артистичні можливості конкретного музиканта безпосередньо впливають на формування музичного матеріалу. У цьому контексті Концерт для контрабаса з оркестром С. Пілютікова є показовим прикладом твору, що народився у процесі активного творчого діалогу композитора з виконавцем.

Появу концерту зумовила ініціатива контрабасиста Н. Стеця. Постійні консультації з ним у процесі написання твору сприяли глибокому зануренню композитора в технічні й темброві особливості інструмента, що відобразилося у характері сольної партії. Така співпраця відповідає сучасній тенденції до індивідуалізації композиторського письма, орієнтованого на конкретного музиканта, і формує новий тип концертної віртуозності, у якому технічна складність поєднується з максимальною природністю виконавського жесту.

Надання солістові свободи у створенні каденції є принципово важливим елементом жанрової концепції твору. Каденція у цьому випадку не лише максимально демонструє майстерність виконавця, а й стає зоною відкритого тексту, у якій реалізується процесуальність музичної форми та варіативність виконавської інтерпретації. Такий підхід дозволяє відійти від фіксованості композиторського тексту і наблизитися до моделі, у якій кожне виконання твору набуває рис унікальної мистецької події.

Співтворчість композитора й виконавця виявляється також у самому характері

інструментального письма. Орієнтація на високий рівень майстерності соліста дозволила композиторові максимально розширити спектр виконавських засобів, використовуючи складні штрихові комбінації, широкі регістрові переміщення, контрастні артикуляційні моделі та різноманітні темброві ефекти. Водночас подібна технічна насиченість продиктована прагненням автора відтворити індивідуалізований звуковий образ інструмента.

Значущим є й те, що при такій взаємодії виконавець виступає не лише як адресат композиторського задуму, а і його ініціатор. Сам факт появи концерту для контрабаса з оркестром у сучасній українській музиці – великою мірою плід зусиль багатьох музикантів, які активно формують новий репертуар для своєї професійної діяльності. У цьому сенсі концерт є результатом спільної творчої стратегії, спрямованої на емансипацію контрабаса як сольного інструмента.

Така модель композиторсько-виконавського діалогу безпосередньо пов'язана з комунікативною спрямованістю творчості С. Пілютікова. Орієнтація на живий виконавський процес, відкритість до інтерпретаційної варіативності та усвідомлення концерту як події, що відбувається у конкретному акустичному й сценічному просторі, формують новий тип концертності, в якому музичний твір існує як динамічна система взаємодії, а не статична структура. Саме через співтворчість реалізується синтез традиційної концертної моделі з процесуальністю форми, тембровою індивідуалізацією і відкритістю музичного тексту.

**Висновки.** Проведене дослідження дозволяє розглядати Концерт для контрабаса з оркестром С. Пілютікова «Ліпше замри, коли дракон співає» як репрезентативний зразок нової концертності у сучасній українській музиці початку ХХІ століття. У творі реалізується синтез інваріантних ознак класичного інструментального концерту – діалогічності взаємодії соліста й оркестру, віртуозного характеру сольної партії, наявності каденції – із принципами, притаманними модерному музичному мисленню, зокрема процесуальністю формотворення, тембровою детермінованістю драматургії і відкритістю виконавської інтерпретації.

Визначено, що одночастинна композиційна модель із наскрізним розвитком поєднується у творі з внутрішньо відчутною тричастинною функціональністю, що свідчить про збереження глибинних архетипів жанру при їхньому переосмисленні на новому рівні. Віртуозність сольної партії набуває темброво-артикуляційного характеру і спрямована на створення індивідуалізованого звукового образу інструмента, а не лише на демонстрацію технічних можливостей виконавця.

Доведено, що темброва драматургія виступає основним чинником формотворення у концерті. Завдяки спеціально організованій оркестровій фактурі, спрямованій на досягнення акустичного балансу, контрабас функціонує як персоніфікований звуковий образ і драматургічний центр композиції. Такий підхід пов'язаний зі специфікою оркестрового мислення композитора, сформованого, зокрема, його досвідом у сфері звукорежисури.

Важливим принципом нової концертності у творі є композиторсько-виконавський діалог, що виявляється у безпосередній участі соліста в процесі формування музичного тексту, орієнтації інструментального письма на індивідуальні виконавські можливості й відкритості каденції до імпровізаційного розгортання. Така модель співтворчості зумовлює процесуальний характер форми та варіативність інтерпретаційних версій твору.

Тракування контрабаса як носія індивідуалізованої тембрової семантики та залучення програмно-образного чинника, втіленого в символіці образу дракона, сприяють розширенню традиційних уявлень про функцію інструмента в концертному жанрі й включають твір у ширший культурно-історичний контекст емансипації контрабаса як сольного інструмента.

Таким чином, Концерт для контрабаса з оркестром С. Пілютікова репрезентує

сучасний тип жанрового мислення, у якому поєднуються традиційна концертна модель і новітні принципи організації музичного матеріалу. Це дозволяє розглядати його як важливий етап у розвитку українського контрабасового репертуару та показовий приклад трансформації жанру інструментального концерту в умовах сучасної музичної культури.

Стаття надійшла до редакції 14.10.2025  
Отримано після доопрацювання 25.11.2025  
Прийнято до друку 26.11.2025

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Біла, К. С., 2010. *Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба)*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
2. Кузик, В. В., 2023. Пілютиков Сергій Юрійович. У кн.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк, ред. *Енциклопедія Сучасної України*. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України.
3. Олійник, Л. С., 2012. Сергій Пілютиков: «Для мене музика – шлях самопізнання». *День*. 2012. 10–11 лютого. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/serhiy-pilyutikov-dlya-mene-muzyka-shlyakh-do-samopiznannya>
4. Ракочі, В., 2021. Взаємовплив оркестру і принципу концертності у XVI – першій половині XVII століть, *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, (1(50)), с. 49–63. doi: 10.31318/2414-052X.1(50).2021.233112.

#### REFERENCES

1. Bila, K. S.? 2010. *Zhanrovo-stylova model instrumentalnoho kontsertu ta kontseptsiini zasady kompozytorskoj interpretatsii (na prykladi tvoriv L. M. Koloduba)*. Ph.D. in Art History. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 204 p.
2. Kuzyk, V. V., 2023. Piliutikov Serhii Yuriovych [Sergey Yurievich Pilutikov]. In: I. M. Dziuba, A. I. Zhukovskiy, M. H. Zhelezniak, eds. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of modern Ukraine]. Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy.
3. Oliinyk, L. S., 2012. Serhii Piliutykov: «Dlia mene muzyka — shliakh samopiznannia» [Sergey Pilyutikov: “For me, music is a path to self-discovery.”] *Den*, 10-11 February.
4. Rakochi, V. O., 2021. Vzaiemovplyv orkestru i kontsertnosti u XVI – pershii polovyni XVII stolit [The mutual influence of the orchestra and concert music in the 16th and first half of the 17th centuries]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii imeni P. I. Chaikovskoho*, 1 (50), pp.49–63.

AVRAMENKO MYROSLAV

**Myroslav Avramenko**, Postgraduate Student, Department of History of Ukrainian Music and Musical Folklore Studies, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0007-9969-5517>

### BETWEEN TRADITION AND EXPERIMENT: THE NEW CONCERTO PARADIGM IN SERHII PILIUTIKOV'S DOUBLE BASS CONCERTO

**Abstract. Relevance of the study.** The transformation of the instrumental concerto in the late twentieth and early twenty-first centuries is associated with a rethinking of its dramaturgical model, the role of the soloist, and the timbral organization of musical form. In contemporary Ukrainian music this process is particularly evident in the expansion of the solo repertoire for instruments that were traditionally limited to orchestral functions. Serhii Piliutikov's Double Bass Concerto “Better Be Still When the Dragon Sings” represents a significant example of this tendency and has not previously been the subject of a comprehensive musicological study.

**Main objective of the study.** The aim of the research is to identify the principles of the new concerto paradigm in this composition and to reveal the specific interaction between traditional and experimental elements in its genre-dramaturgical and timbral conception.

**Methodology.** The research is based on an integrated methodological approach combining genre-stylistic, structural-functional and timbral-dramaturgical analysis. The genre-stylistic method made it possible to determine the relationship between the work and the historical concerto model. Structural analysis was applied to reveal the processual nature of the single-movement form and its latent three-part organization. Timbral analysis was used to examine the orchestration and the acoustic balance between the soloist and the orchestra. An interpretative approach, supported by materials of composer–performer communication, made it possible to clarify the role of the performer’s individuality and the variability of the cadenza.

**Results and conclusions.** The concerto is interpreted as a representative example of a contemporary type of concerto thinking in which the traditional dialogic principle is combined with a processual form, timbral dramaturgy, and an open interpretative model. A shift from purely technical virtuosity to timbral and articulatory virtuosity is revealed, as well as the personification of the solo instrument. The composer–performer interaction is defined as one of the key mechanisms of the new concerto paradigm. The work is shown to be significant for the development of the Ukrainian double bass repertoire and for the renewal of the instrumental concerto genre in contemporary musical culture.

**Significance.** The results of the study contribute to contemporary Ukrainian musicology and to the theory of the instrumental concerto and may be applied in academic and performing practice.

**Keywords:** new concerto paradigm; instrumental concerto; double bass concerto; timbral dramaturgy; composer–performer interaction; works by Serhii Piliutikov.